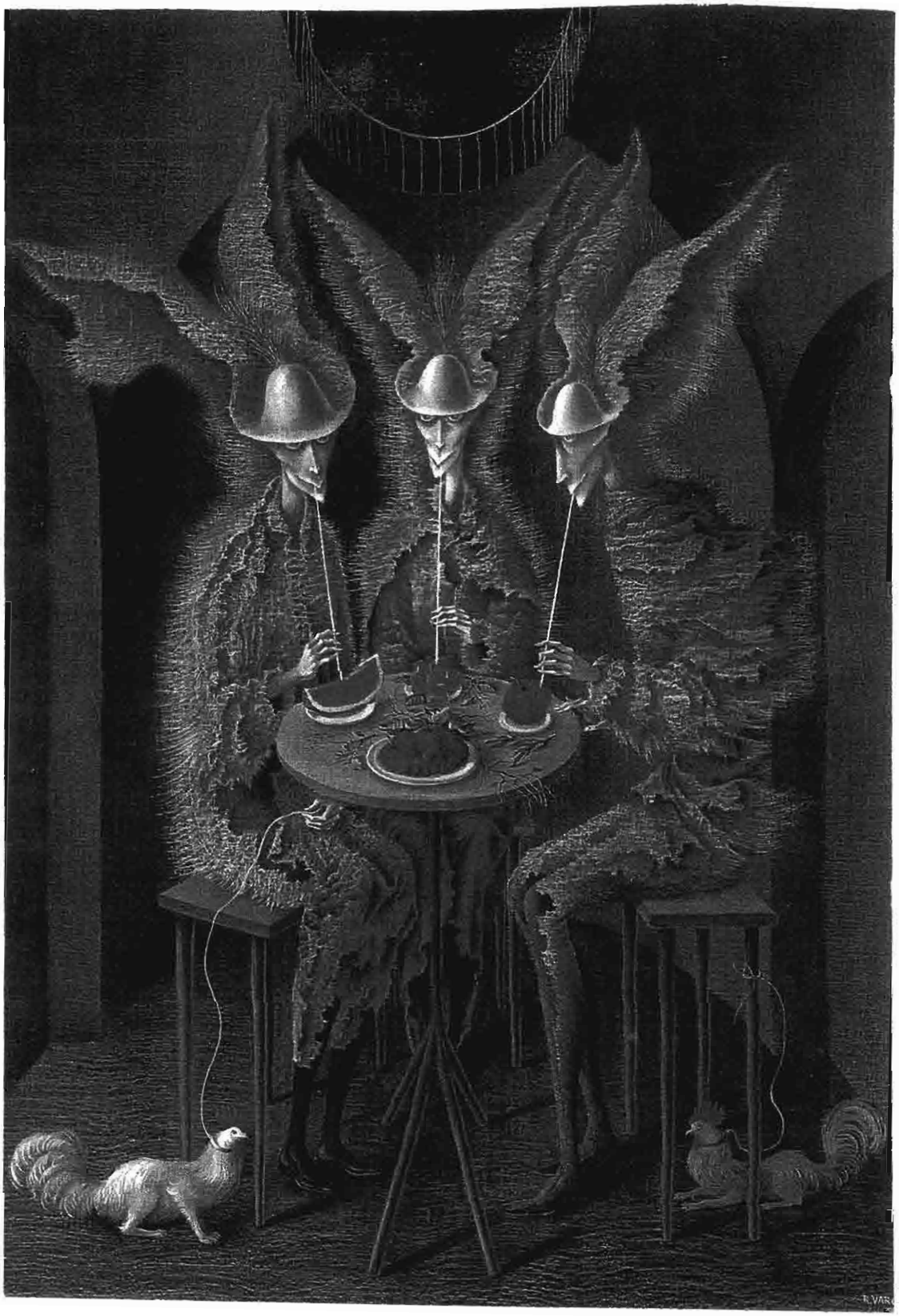
ABCH

T
198

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

84241



Remedios Varo, *Vampiros vegetarianos*

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Ciencias Sociales

LA CONSTRUCCION IMAGINARIA DE LOS MITOS EN LA SOCIEDAD MODERNA.

Estudio de caso: actualización del mito del vampiro en el cine.

T E S I S

Que para obtener el Grado de

DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES

ESPECIALIDAD EN COMUNICACION Y POLITICA

p r e s e n t a

Mtra. MARIA JOSEFA ERREGUERENA ALBAITERO

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Javier Esteinou Madrid

México, D. F. Septiembre 2000

Esta tesis la dedico al Doctor José Perrés, entrañable amigo, quien la dirigió desde 1996. Tuvo la paciencia de leer dos borradores para hacer observaciones y críticas siempre cariñosas, respetuosas y pertinentes; considero que este trabajo es, en gran medida, producto de su experiencia, solidaridad y sabiduría. Su pérdida resulta irreparable.

Descanse en paz.

Agradecimientos

A Carlos García, quien me confrontó con mis propios mitos. A Javier Esteinou Madrid, verdadero amigo, quien hizo posible la terminación de este trabajo . A Antonio Paoli, quien dirigió inicialmente esta tesis y realizó, desde 1995, comentarios sugerentes. A Isabel Jaidar, quien supervisó las últimas correcciones apuntadas por el doctor Perrés e hizo relevantes aportaciones relacionadas con la teoría psicoanalítica. A Carmen De la Peza quien hizo comentarios finales para este trabajo. A Lisy Monserrat, quien realizó y produjo el video *Estudio de caso: actualización del mito del vampiro en el cine*. A Consuelo Beas, Rafael Castro, Rosa María Aponte, Esther Irigoyen y María Luisa Erreguerena, quienes tuvieron siempre una actitud solidaria. A Adolfo García Videla, quien generosamente compartió material bibliográfico y fílmico de difícil acceso. A Lauro Zavala, Alicia Poloniato y Andrés de Luna, quienes compartieron sus experiencias sobre el discurso cinematográfico. A mis padres, Alejandro Erreguerena y María Josefa Albaitero y a mis hijos, Joel y María Josefa Ortega, quienes me apoyaron incondicionalmente.

A todos muchas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

A) Justificación 6

B) Objetivo general 9

C) Objetivos específicos 9

D) Planteamiento del problema y marco referencial 10

E) Hipótesis 14

F) Metodología 15

CAPÍTULO 1. ELEMENTOS TEÓRICOS SOBRE EL IMAGINARIO SOCIAL

1.1. Imaginario social 20

1.1.2. Institución 21

1.1.3. Imaginación y creación histórica 24

1.1.4. Lo simbólico 25

1.2. El imaginario social y el mal 27

CAPÍTULO 2. EL MITO 36

2.1. Clases de mitos 40

2.2. Funciones del mito 42

2.3. Corrientes que han estudiado el mito

2.3.1. Mito y razón 43

2.3.2. Mito y lenguaje 44

2.3.3. Mito y conocimiento 47

2.3.4. Mito y sociedad 50

2.3.5. Mito e imaginario social 52

2.3.6. Mito y psicología 54

2.3.7. El mito como relato 55

2.4. Lo siniestro 57

2.4.1. La construcción imaginaria del mal en diversas culturas 63

CAPÍTULO 3. LOS MITOS EN LA SOCIEDAD MODERNA

3.1. Modernidad 72

3.2. El significado del mito de Fausto en la sociedad moderna 75

3.3. Industria cultural 87

3.4. El cine y los mitos 97

CAPÍTULO 4. EL MITO DEL VAMPIRO

4.1. Especificidad del mito del vampiro 101

4.2. El mito del vampiro en la leyenda 105

4.3. El mito del vampiro en la literatura 109

4.3.1. Características del vampiro de Stoker como estereotipo 116

4.3.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Stoker 117

CAPÍTULO 5. EVOLUCIÓN DEL MITO DEL VAMPIRO EN EL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO

5.1. El mito del vampiro en el cine de terror 120

5.2. Primera época. La proyección del mal 123

Filmografía de 1897 a 1930

5.2.1. Características del vampiro de Murnau como estereotipo 138

5.2.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Murnau 139

5.3. Segunda época. El vampiro llega a América 140

Filmografía de 1931 a 1964

5.3.1. Características del vampiro de Browning como estereotipo 146

5.3.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Browning 148

5.3.3. Características del vampiro de Fisher como estereotipo 153

5.3.4. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Fisher 154

5.4. Tercera época. La parodia 156

Filmografía de 1965 a 1978

5.4.1. Características del vampiro de Polanski como estereotipo 169

5.4.1. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Polanski 169

5.5. Cuarta época. La desintegración 170

Filmografía de 1979 a 1998

5.5.1. Características del vampiro de Jordan como estereotipo 179

5.5.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Jordan 188

5.6. Principales diferencias del mito del vampiro en su evolución en el discurso cinematográfico 189

CONCLUSIONES 192

BIBLIOGRAFÍA 196

ANEXO 1. Glosario de términos sobre el imaginario social utilizado por Cornelius Castoriadis 205

ANEXO 2. Lista por orden alfabético de películas de vampiros. Títulos originales, 1897-1998 212

Introducción

Todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte. Así reza el teorema de la parte maldita.
Jean Baudrillard

La transparencia del mal

A) Justificación

Abordar el problema de la subjetividad resulta una meta demasiado amplia, por ello hemos tomado dos aspectos de especial relevancia: la muerte y el mal en el imaginario social. A pesar de la modernidad, la tecnología y la globalización, estas son algunas de las preguntas que siguen siendo la base de todas las religiones y mitologías.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la construcción del imaginario social, para lo cual hemos seleccionado el mal y la muerte en nuestra época, y cómo se actualizan estos componentes de la subjetividad en el discurso cinematográfico.

El cine, junto con las instituciones familia y escuela, no sólo enseña, sino que nos hace ser quiénes somos. El imaginario social es conformado a la vez que conforma a las instituciones, actualiza los mitos y plantea una dirección de sentido en las preocupaciones humanas fundamentales. Es necesario aclarar que definir la subjetividad resulta ambicioso y hasta pretensioso, por lo cual nos limitaremos a analizar, bajo la propuesta del cine, la percepción del mal en la sociedad moderna.

El mal, en esta sociedad que llamamos moderna, está en todas partes, lo vemos en la matanza de adolescentes por sus compañeros en escuelas secundarias de Estados Unidos, por ataques terroristas en departamentos en Moscú o en las guerras de Timor Oriental o Kosovo. Un acto es sustituido inmediatamente por el siguiente, la actualidad de la imagen no nos permite grabarlo en la memoria.

En la sociedad moderna el mal es transparente, se traduce en imágenes pero no se puede nombrar, entonces se proyecta en el Otro, en lo diferente, y por supuesto en la construcción imaginaria de un doble que tenga como característica fundamental su propia inmortalidad, que contenga la parte maldita, que sea capaz de seducir, desear y ser perverso; este doble, construido en esta sociedad, es el Doble del que habla Otto Rank, [1] y se construye en el cine y la literatura como el mito del vampiro, que se reactualiza dependiendo de las condiciones históricas y sociales que le dan vida.

El vampiro, como una construcción imaginaria del mal, sintetiza todo aquello que nos obsesiona; aborda puntos centrales del ser humano: su propia sombra (la parte maldita) y su destino (la muerte).

Por otra parte, toda sociedad tiene alguna construcción imaginaria del mal, una de éstas es el vampiro que surge como una leyenda retomada por la literatura y finalmente por el cine.

Analizaremos, asimismo, la forma en que el discurso cinematográfico actualiza la construcción imaginaria del mito del vampiro.

En un mundo globalizado la industria del entretenimiento es cada vez más importante en lo económico, político y social, muestra de ello es la fusión multimillonaria entre la American Online (AOL) y Time Warner, realizada el 13 de enero del 2000. La operación une los 21 millones de suscriptores de AOL, que usan American Online como portal de acceso a la web, líder mundial en Internet y el amplio repertorio de contenidos de Time Warner, además de propiedades que incluyen desde las películas de Warner Bros. y New Line Cinema, hasta el famoso canal de información CNN y HBO; 33 revistas, entre ellas, *Time, Fortune y People;* Warner Music con más de un millón de canciones y mil artistas. Esta fusión se convierte en la empresa más grande de comunicación y entretenimiento en el mundo, con un valor de 350 mil millones de dólares. (Reforma;2,2 del 2000).

Las industrias culturales en América Latina, la Internet, la televisión y, en particular, el cine tiene cada vez más influencia en la construcción de imaginarios sociales.

[1] Otto Rank: *El doble*, Ediciones Orión, Buenos Aires, 1971.

Después de una exhaustiva búsqueda bibliográfica podemos afirmar que no encontramos estudios particulares que analicen cómo el mito del vampiro en la sociedad moderna es una representación del mal que responde a necesidades psicológicas tanto colectivas como individuales, actualizado en una industria cultural como es el cine.

A pesar de que enumeramos más de 700 películas que tratan el mito del vampiro, no existe ningún trabajo que analice este discurso cinematográfico, como una construcción imaginaria del mal, desde una perspectiva cultural (véase bibliografía).

Me parece importante señalar que cuando ya estaba a la mitad de este trabajo, Lauro Zavala nos hizo llegar el libro *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*, escrito en 1975 por Will Wright; este libro trata el tema de cómo el cine es el encargado en Estados Unidos de construir héroes y actualizar mitos para la clase media, el análisis es básicamente estructural y mira el mito con la visión de Lévi- Strauss.

Este libro analiza el género western y cómo John Wayne, Gary Cooper y Clint Eastwood representan estereotipos, modelos que marcaron a una sociedad entera proporcionado modelos a seguir en tanto conductas y actitudes sociales, éticas y morales. Para Wright esto fue posible porque el western actualiza los mitos.

El libro fue especialmente estimulante porque comparto la visión del autor sobre el cine como actualizador de los mitos, y la importancia del cine en la época actual, desde luego también tiene diferencias sobre todo en el método, y en los temas vinculados a tan diferentes géneros como son el western y el mito del vampiro.

A excepción del libro de Wright, la bibliografía sobre el mito del vampiro la podemos clasificar en:

a. Trabajos literarios sobre los vampiros; hay variedad de textos tales como novelas, cuentos y relatos, que puede ser consultada en la bibliografía y su evolución está tratada en el capítulo 4.

b. Libros, ensayos, artículos o capítulos de libros sobre el cine de terror o fantástico que tratan el tema del vampiro o específicamente de un vampiro como los de Anne Rice o Stoker. (ver bibliografía).

c. Finalmente encontramos listas de películas clasificadas por temas, algunas de ellas incluyen críticas de los filmes tales como enciclopedias de cine, listas de temas de películas en Internet y otras que están citadas en la bibliografía.

Para concluir podemos decir que existe una laguna en el conocimiento sobre la influencia de los mitos, en particular en la representación del mal que propone el cine. El trabajo que presentamos trata de abrir algunas preguntas y plantea algunas respuestas sobre la importancia de esta creación imaginaria por las industrias culturales.

B) Objetivo general

Analizar cómo el cine, mediante la construcción del doble (vampiro), actualiza el mito del mal y la inmortalidad en el imaginario social de la sociedad moderna.

C) Objetivos específicos

- Definir teóricamente el imaginario social, para ello se desarrollaron los conceptos: a) institución, magma; b) lo simbólico; c) relación entre mito y el imaginario social; y d) el imaginario social y el mal.
- Definir qué es el mito: clasificación, función y algunas corrientes que lo han investigado.
- Explicar la idea del mal a lo largo de la historia en el imaginario social.
- Explicar la construcción imaginaria del mal en algunas culturas.
- Explicar qué se debe entender por sociedad moderna, el mito y la industria cultural, e interpretar el mito de Fausto como el mito de la modernidad.
- Definir al discurso cinematográfico como fuente importante de la actualización de los mitos y, por tanto, como revelador del imaginario social.
- Explicar la evolución del mito del vampiro desde la leyenda, la literatura, hasta el cine, para analizar cómo los mitos actualizan, conforman y revelan el imaginario social.

D) Planteamiento del problema de investigación y marco referencial.

Los conceptos de imaginario social, ideología y discurso son generales y abarcativos, pues todo discurso y práctica es política e ideolgía. Inminentemente es necesario delimitar estos marcos conceptuales para descifrar su significado y funcionamiento, así como los métodos para mantenerlos vigentes.

El tema central de esta tesis es el imaginario social y su transformación. ¿Cómo descifrar concretamente algo tan general como el imaginario social? Este trabajo plantea que el imaginario social sólo puede entenderse en sujetos concretos y en discursos específicos.

El planteamiento consiste en que la interrelación entre el sujeto y la cultura, en el entendido que los sujetos conforman la cultura y la cultura conforma las subjetividades, cristaliza en discursos concretos. Éstos, emanados de las instituciones proponen, critican o refuerzan los valores, actitudes, mitos, ideas e imágenes que nos hacen ser.

Explicamos, claro está, que una de las constantes más significativas en los discursos son los mitos.

Para May, el ser humano moderno tiene dos características; la primera es la soledad; el ser humano tiene un sentido de sí mismo por la imagen que los demás le dan, primero los padres y más adelante los otros.[2] Por esto es comprensible que el hombre y mujer modernos no puedan o no quieran estar solos; el temor a perder el sentido y la conciencia de sí mismo es muy grande.

La segunda característica es la experiencia del vacío, que "suele provenir del sentimiento que tienen las personas de su impotencia para hacer algo útil en relación con sus vidas o con el mundo en el que viven. La vacuidad interior es el resultado a largo plazo de la acumulación, por parte de una persona, de convicciones propias acerca de sí mismo, es decir, su convicción de que no puede actuar como una entidad en la dirección de su propia vida, o cambiar la actitud que otras personas tienen para ella, o influir de

[2] "... la razón primordial es que el ser humano obtiene su primera experiencia de ser un yo a partir de su relación con las otras personas, y cuando está solo, sin la compañía de otro, tiene miedo de perder esta experiencia, hay que señalar que parte del sentimiento de soledad responde a la necesidad que tiene el hombre de relacionarse con otro para orientarse a sí mismo" (May; 1976: 22).

hecho en el mundo que la rodea. De este modo engendra el profundo sentimiento de desesperación que tienen muchos sujetos en la actualidad".[3]

Por lo anterior, en esta época de información y ansiedad, encontramos crisis de identidad, valores y esquizofrenia. Una propuesta es mirar el mito del mal trazado por el cine como una forma de actualizar el mito en el imaginario social. Su principal peculiaridad es que no procede de dogmas políticos o religiosos sino de experiencias vividas por los sujetos; en esto coinciden Campbell[4] y Castoriadis.

Podemos afirmar, entonces, que el mito moderno del mal es parte del imaginario social, pues permite pensar a la sociedad y a nosotros mismos como constructores de un imaginario; en este sentido ya no hablamos de historias sobre los orígenes sino de héroes actuales.

Con Nietzsche, el individuo se ha quedado sin dioses, y ahora el sujeto es el que debe encontrar el sentido en los diferentes 'relatos' míticos que expliquen su relación con la sociedad y consigo mismo. La literatura y el cine parecen ser las fuentes principales para el encuentro de los nuevos héroes.

Cualquier cultura se puede analizar por sus representaciones del mal. La idea que tiene una sociedad del mal representa una síntesis del imaginario social de la época y una cuestión moral, pero al mismo tiempo es un problema ético que simboliza un valor, una manera de concebir el mundo por parte de cada uno de los sujetos.

En la sociedad moderna, el mal es innombrable; para Baudrillard: "No es un principio moral, sino de desequilibrio y vértigo, un principio de complejidad y extrañeza, de seducción, de irreductibilidad." Pareciera que si no se nombra el Mal éste desaparece; se

---

[3] "... Y en seguida renuncia a querer y a sentir debido a que no puede establecer una real diferencia entre lo que quiere y lo que siente. La apatía y la ausencia de sentimiento son también defensas contra la ansiedad" (May, 1976: 19-20).
"Cuando empleo la palabra 'apatía', a pesar de sus limitadoras connotaciones, lo hago porque su significación literal es la que más se aproxima al fenómeno que procuro describir: 'Falta de sentimientos; falta de pasión, falta de emoción o excitación, indiferencia'. Apatía y mundo esquizoide son fenómenos que van juntos como causa y efecto el uno del otro... La apatía, que obra lo mismo que 'el instinto de muerte' de Freud, consiste en una gradual falta de participación hasta que llega uno a sentir que la vida misma pierde toda significación" (May, 1990: 28).

[4] "La primera y absolutamente esencial característica de la nueva mitología secular que estaba emergiendo en la literatura de los siglos XII y XIII era que sus temas estructurantes no procedían del dogma, la instrucción, la política o concepto vigente alguno del bien social general, sino que eran expresiones de la experiencia individual: lo que he denominado Libido en oposición a credo" (Campbell; 1992: 91).

presenta en los medios, en la industria cultural, como un espectáculo continuo, predominantemente visual. Para Baudrillard todo es transparente, todo se puede ver, todo es efímero, se agota en el vértigo de la mirada.

Así, a partir del *Fausto* de Goethe, el hombre y la mujer modernos han establecido un doble pacto fáustico; éste está basado, por un lado, en el mal, el cual proyecta todo aquello que nos obsesiona en el doble: el vampiro que sintetiza la muerte, la sombra, el regreso a la tierra y el cumplimiento de un destino trágico. Por el otro, lo establecen con la imagen, con el discurso cinematográfico donde, sin exponernos, el placer vouyerista tiene lugar, pues miramos en el doble lo que nos asusta y obsesiona en una realidad construida y una ficción; al final de la película, del ritual, salimos purificados y sin someternos a la violencia o a la muerte.

En el capítulo 1 analizo la teoría de Castoriadis. Podemos decir que lo que llamamos "realidad" o "racionalidad" es una creación continua de figuras/formas/imágenes indeterminadas de las condiciones sociales e históricas que en conjunto se le puede llamar Imaginario Social.[5]

Un concepto renovador es el de la imaginación creadora. Castoriadis afirma que mediante esta creación, visión dinámica, el sujeto conoce la realidad y a su vez la transforma: me parece que la creación / fuerza creadora toma en cuenta la libertad humana sin menospreciar la determinación social que impone al sujeto una idea de sí mismo y de su papel en la sociedad.

Ha sido necesario, para facilitar la exposición de esta teoría, transcribir en el anexo I el glosario realizado por un grupo de investigadores que tienen en la web diversas investigaciones fundamentadas en Castoriadis.[6] Aclarados ya los términos, explicaremos imaginario social, institución social, imaginación creadora y lo simbólico.

---

[5] "El imaginario no existe a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien, 'el espejo' mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras del imaginario, que es creación ex nihilo... El imaginario del que hablo no es imagen de. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes, y sólo a partir de éstas puede tratarse de 'algo'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de esta creación" (Castoriadis; 1993: 29).

[6] Grupo de Investigación de Cornelios Castoriadis. Franco (coord.), Yago, en http://www.magma-net.com.ar/home.htm

Para finalizar, en este capítulo incluimos una sucinta historia de la construcción de la idea del mal en el imaginario y sus representaciones más significativas para la sociedad occidental y moderna.

Pero ¿por qué las instituciones son eficaces y funcionan adecuadamente? Castoriadis, a modo de respuesta, plantea conceptos como el Imaginario Radical y el Imaginario Efectivo, la evolución y la función que tiene la imaginación creadora.

¿Si las instituciones funcionan en su totalidad la sociedad sería inamovible y no cambiaría? El hecho es que la humanidad ha mostrado cambios, sería impensable imaginar a un campesino en la Edad Media preguntándose qué sentido tiene la vida; las preguntas de hombres y mujeres modernos son diferentes, pues dependen del momento histórico y la sociedad en que viven. La posible respuesta que propongo es que los medios de comunicación retoman mitos y los reactualizan. Observo a los medios como institución instituida/instituyente del Imaginario Social.

Para comprender cómo se manifiesta la imaginación creadora en los diversos discursos simbólicos, y cómo esta creación explica la interrelación entre sociedad, producción y fuerza creadora de los discursos simbólicos he tomado el concepto del doble, acuñado por Otto Rank.[7]

La sociedad, además de tener cierta continuidad, también se transforma, esto es posible mediante la creación. La creación, en el sentido de Castoriadis, es el concepto que establece la relación entre la subjetividad y la cultura.[8]

De aquí surge el segundo capítulo: No hay sociedad sin mito, hemos tratado de definir ¿Qué es el mito? ¿Cuál es su clasificación? ¿Cuáles son las diferentes corrientes que lo han estudiado? Con esta visión global de las diferentes perspectivas sobre el mito, hemos intentado abordar el problema del mal, y cómo todas las figuras imaginarias del mal resultan siniestras. Para concluir este capítulo hemos intentado definir qué vamos a entender por lo siniestro.

---

[7]Otto Rank: *El doble,... op. cit.*

[8] "Debemos reconocer que el campo histórico social es irreductible a los tipos tradicionales de ser y que aquí observamos el fruto, la creación de lo que yo llamo lo imaginario social o la sociedad instituyente (en cuanto ella se opone a la sociedad instituida) que pone gran cuidado en no hacer de nuevo otra 'cosa', otro 'sujeto' u otra 'idea' " (Castoriadis; 1994: 69).

Los mitos y estereotipos propuestos por los medios, en particular en el cine, están en constante cambio mediante la imaginación creadora de los sujetos que conforman cada una de las instituciones que producen los discursos simbólicos.

Hoy en día es indiscutible la importancia que tienen los medios de comunicación incluyendo las nuevas tecnologías. En el capítulo 3 hemos intentado explicar el contexto en el que situamos el mito del mal. En primer término, la necesidad del mito en la sociedad moderna; en segundo qué entendemos por modernidad, y el mito de Fausto como el mito de la modernidad; en tercero, la producción de mercancías culturales vendidas en la industria cultural; y en cuarto explicamos una breve especificación del cine como medio privilegiado para la actualización del mito del mal en el imaginario social.

El capítulo 4, donde hemos intentado analizar si el marco teórico planteado se realiza en un discurso concreto. Partimos de los elementos que hacen del mito del vampiro una representación tan fascinante en su especificidad para que aún tenga una significación tan profunda en la sociedad. Así, analizamos el mito del mal y la construcción del doble en la figura del vampiro en el discurso cinematográfico.

En el capítulo 5, analizo cada una de las películas seleccionadas con dos categorías fundamentales los símbolos y los estereotipos para finalmente mostrar un cuadro comparativo para señalar cómo se transforma el mito del vampiro en el discurso cinematográfico.

ARCHIVO HISTORICO

E) Hipótesis

A) El discurso cinematográfico actualiza el mito del mal. Mediante su estudio podemos describir la naturaleza y la transformación del imaginario social.

B) El mito del vampiro, es una representación del mal que describe un aspecto del imaginario social contemporáneo.

F) Metodología

Lo que presento a continuación es una guía metodológica que me permitió a lo largo de esta investigación tener una visión global de cuales eran las unidades significativas para poder realizar una lectura coherente sobre el fenómeno seleccionado.

Los pasos metodológicos han sido:

1.- A partir de la observación podemos afirmar con Castiriadis que el mito es un modo por el que la sociedad interrelaciona diversas formas significantes como significación del mundo y su vida en él, de otra manera sus "individuos" estarían privados de sentido.

Los mitos son fundamentales para la comprensión del imaginario social, pero tanto la significación, los símbolos y los mitos no son cerrados sino que están en constante transformación por la imaginación creadora.

2.- Definición del tema eje: "La construcción imaginaria de los mitos en la sociedad moderna"

3.- Búsqueda bibliográfica, hemeroteca, en Internet y en diferentes CD.

4.- A partir de la busqueda tratamos de definir e interrelacionar algunos conceptos teóricos como el Imaginario social, mitos, cine, el Mal, sociedad moderna, medios de comunicación, al vampiro como una representación de este concepto del Mal desarrollados en los capítulos 1,2,3 y 4.

5.- En el capítulo 3 observamos que el mito tiene la característica de la repetición constante de la misma historia cantada de diferentes maneras. Esto nos llevo a la definición del corpus. Búsqueda de los filmes que tratan del mito del vampiro y de sus fichas filmográficas para realizar el análisis. En la ficha se incluye: título original, país de producción, director, elenco principal.

6.- Para Castoriadis, los mitos están en evolución constante, en el sentido de una transformación, de la posibilidad de la creación de nuevas formas para poder analizar la evolución Clasificación de los filmes en cuatro etapas. El criterio para las etapas fue por

año de producción, ordenadas cronológicamente, el cambio de una etapa a otra se marcó por alguna transformación importante en el género.

1ª Época. 1897 a 1930.

2ª Época. 1932 a 1965.

3ª Época. 1966 a 1978.

4ª Época. 1979 a 1998.

7.- Selección de la película más significativa de la época por considerar que sintetizaba el periodo seleccionado, nos dimos cuenta que cada película conforma un universo simbólico particular, una lengua y hemos considerado que el director es el responsable final de esta construcción; hemos tomado la opción de personalizar cada película por su director; el director es el sujeto que construye un imaginario social instituyente con su película el que conforma una lengua. Cada película como discurso del imaginario social no es una invención individual, se presenta en un momento social histórico concreto.

1ª Época. La proyección del mal.

Nosferatu de Friedrich Wilhem Murnau.

2ª Época. El vampiro llega a América.

Dracula de Tod Browning y

Brides of Dracula (Las novias de Drácula) de Terence Fisher.

3ª Época La parodia.

The fearless vampire killers or: Pardon me but your teeth are in my neck (El baile de los vampiros) de Roman Polanski.

4ª Época. La desintegración.

Interview with the Vampire. The Vampire chronicles (Entrevista con el Vampiro) de Neil Jordan.

8.- ¿ Cómo leer los mitos en el discurso cinematográfico? Este fue el aspecto metodológico más delicado puesto que el lenguaje cinematográfico es imagen y sonido en movimiento y utiliza un lenguaje específico para contarnos una historia. La significación del mito no esta en las palabras o en la imagen está más allá, por ello Lévi-Strauss asegura que aun en la peor traducción el mito es percibido como mito por cualquier lector. El cine

nos cuenta historias, relatos, en este sentido presentamos la sinopsis de la película donde encontramos que los relatos tienen la estructura del relato mítico, los actantes y la forma que se relacionan los actantes mediante contratos.

El mito del vampiro en el cine es una estructura entendida como narración, permanece invariable y en un aparente estado doble. El conjunto de propiedades estructurales comunes constituyen un relato narrativo; a la vez, este modelo da cuenta de la enunciación del mito como unidad narrativa trans-enunciado y de la estructura del contenido manifiesta en la narración. Concluimos que el mito como relato tiene una estructura de separación-prueba-retorno.

9.- Con la muestra definida se procedió a definir las categorías de análisis es necesario recordar que Lévi-Strauss afirma que las verdaderas unidades significativas del mito no son las unidades consecutivas aisladas sino "haces de relaciones"; es aquí donde adquieren una función significante y son al mismo tiempo lengua y habla.

Por otra parte el relato mítico nos cuenta la aventura del héroe sigue el modelo de la unidad nuclear, una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirla con más sentido.

El héroe del mito es un personaje con cualidades extraordinarias, frecuentemente es honrado por la sociedad a la que pertenece, o también es desconocido o despreciado. Ambos, el héroe y su dios último, el que busca y el que es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo, idéntico al misterio del mundo visible.

Para encontrar estos "haces de relación" hemos seleccionado: "Características del vampiro como estereotipo" ya que nos permitió analizar como en cada época se transforma el arquetipo en un estereotipo particular reflejando las condiciones sociales que producen una lengua particular. Esta categoría nos permitió evaluar, y encontrar las semejanzas y diferencias en los universos simbólicos del discurso cinematográfico, esta opción nos permitió encontrar ciertos rasgos de renovación e imaginación creadora que permiten mirar al cine como actualizador de los mito.

1. Características del vampiro como estereotipo.

    1.1. El mal.

    1.2. Sexualidad explícita.

    1.3. El deseo del vampiro

    1.4. Lo que destruye al vampiro

    1.5. Relación del vampiro con el otro.

    1.6. Qué animal lo representa.

    1.7. Identidad.

10.- Por otra parte como definiremos en el capítulo primero el símbolo es un signo (unidad: significante, significado y significación) que tiene una segunda interpretación. Para Castoriadis el simbolismo supone la capacidad de establecer entre dos términos un vínculo permanente, de modo que uno de éstos "represente" al otro. Sólo en las etapas avanzadas del pensamiento racional el significante, el significado y su vínculo *sui generis* pueden continuar simultáneamente unidos y distintos, en una relación firme y flexible.

Castoriadis señala que el imaginario debe utilizar lo simbólico, no solamente para "expresarse" sino, simplemente, para "existir"; para ir más allá de lo virtual. De esta unión, constitutiva del signo significante, tres corolarios nos parecen fundamentales:

a) La capacidad de reactualizar la imagen del objeto en ausencia del objeto real.

b) Del signo significante surge también una ruptura en el tiempo que permite la instauración de una relación reversible en tiempo irreversible.

c) La significación resulta de la interacción social; un lenguaje no es individual sino resultado de una convención social.

La segunda categoría de análisis para poder comprobar las transformaciones del imaginario social han sido:

2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro.

    2.1. El espejo.

    2.2. La mirada.

    2.3. Los dientes.

    2.4. La capa.

2.5. La sangre.

2.6. La oscuridad.

2.7. El ataúd.

11.- Se realizó el análisis de estas categorías a cada una de las películas.

12.- Se sintetizó en un cuadro sinóptico la comparación de las películas seleccionadas para facilitar una visualización de cómo ha sido la evolución del mito del vampiro en el cine.

13.- Elaboración de las conclusiones.

14.- Incorporación en el anexo 1 de un glosario de términos de Castoriadis para facilitar la comprensión de los términos teóricos del Imaginario Social

15.- En el Anexo 2 clasificamos más de 700 películas, en orden alfabético. Las fuentes consultadas aparecen en la bibliografía.

16.- Realización de un video para facilitar la lectura y comprensión del tema, es difícil hablar de cine sin ver el cine, por lo que hemos realizado un pequeño documental sobre el mito del vampiro y su evolución en el discurso cinematográfico.

CAPÍTULO 1. ELEMENTOS TEÓRICOS SOBRE EL IMAGINARIO SOCIAL.

1.1. Imaginario Social

Es Castoriadis[9] quien acuña el término Imaginario Social, el cual representa la concepción de figuras/formas/imágenes de aquello que los sujetos llamamos "realidad", sentido común o racionalidad en una sociedad. Esta "realidad" es construida, interpretada, leída por cada sujeto en un momento histórico social determinado. Esta concepción de figuras/formas/imágenes es una obra de creación constante por parte de cada sujeto inmerso en una sociedad, de este modo ejerce su libertad, se transforma y va transformando el mundo que lo rodea.[10] Pensemos, por ejemplo, en la reivindicación de las mujeres a lo largo de este siglo; en la lucha de las sufragistas inglesas y en la igualdad laboral, las cuales llevaron necesariamente a transformaciones en la familia, educación y política que cambió la vida cotidiana y el imaginario social tanto de hombres como de mujeres. Podemos decir, entonces, que el imaginario social es una capacidad *imaginante*, un orden de sentido, una producción de significaciones colectivas que al ser producida se va transformando. [11]

Castoriadis propone la formación de las subjetividades; mediante el imaginario social sabemos quiénes somos y qué papel debemos desempeñar en la sociedad; mediante

---

[9] "Lo que he denominado, desde 1964, el imaginario social —término retomado desde entonces y utilizado un poco sin ton ni son—, y, más generalmente, lo que llamo el imaginario, no tiene que ver con las representaciones que habitualmente circulan bajo su nombre... El imaginario no existe a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien ' el espejo' mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras del imaginario, que es creación *ex nihilo*... El imaginario del que hablo no es imagen de... es creación incesante y esencialmente indeterminada (social–histórica-psíquica) de figuras/formas/imágenes, y sólo a partir de éstas puede tratarse de 'algo'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de esta creación" (Castoriadis; 1993: 29).

[10] La concepción de las significaciones imaginarias sociales es solidaria del registro de lo histórico-social, como registro que Castoriadis instituye para mostrar las profunda articulación e interdependencia entre la psique y la sociedad. La subjetividad es producto de la incorporación de significaciones imaginarias sociales de la sociedad a la que pertenece. Yago Franco: *http://www.magma-net.com.ar/htm*.

[11] "En el término imaginario social, lo imaginario remite a otro orden de sentido. Ya no como imagen de... sino como capacidad imaginante, como invención o creación incesante social –histórica-psíquica, de figuras, formas, imágenes, en síntesis, producción de significaciones colectivas" (Fernández; 1992:74).

la creación cada sujeto va transformando tanto la idea que tiene de sí como su papel, y su lugar en la sociedad.[12]

Para el autor las significaciones son imaginarias porque no corresponden a elementos racionales o reales y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación, y son sociales porque están instituidas y son objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo.[13]

1.1.2. Institución

La creación constante es lo que puede explicar cómo frente a una sociedad instituida, a los tipos tradicionales de ser, existe una sociedad o imaginario instituyente, donde los sujetos crean "otro sujeto, otra cosa u otra idea" que difiere de lo establecido. Así, toda sociedad crea su propio mundo donde se enfrentan lo instituido y lo instituyente. La identidad de un sujeto o de una nación es un sistema de interpretación de ese mundo que el sujeto o la sociedad crea. Por lo cual todo lo que cuestione o transforme ese sistema de interpretación es vivido, por la sociedad o el individuo, como un peligro frente a su propia identidad.[14]

Pero si el Imaginario Social es una creación constante entonces ¿cómo podría existir continuidad en la historia? ¿Cómo podría explicarse la homogeneización en los discursos y en las prácticas sociales? Lo que hace posible la continuidad son las instituciones sociales, que son parte del imaginario y al mismo tiempo son conformadas por

---

[12] Yago Franco realiza un interesante análisis de Castoriadis como filósofo, es un investigador que en pocas cuartillas sintetiza una teoría tan extensa y global como la del imaginario social.
Franco afirma que Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad*, expone lo esencial de su pensamiento sobre la sociedad, la psique y la indisociabilidad e irreductibilidad de ambas, la lógica de los magmas, la imaginación radical y el imaginario social instituyente, las significaciones imaginarias sociales, y su análisis del marxismo. En dicho texto propone un absoluto rechazo de todo determinismo, idea que está en el núcleo de su pensamiento. Yago Franco: sitio citado.

[13] Para Castoriadis al definir Imaginario Social, es mucho más que un conjunto de sujetos o instituciones, es "un ente colectivo impersonal y anónimo" que mediante la creación incesante se transforma (Castoriadis; 1994: 68).

[14] "Sería superficial e insuficiente decir que toda sociedad 'contiene' un sistema de interpretación del mundo. Es toda sociedad un sistema de interpretación del mundo; y aun aquí el término interpretación resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese sistema de interpretación, ese mundo que ella crea. Y ésa es la razón por la cual (como ocurre en cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación; lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma" (Castoriadis; 1994: 69).

él. Las instituciones marcan una dirección de sentido que los sujetos viven como normas, valores, lenguaje, imágenes y formas; así, las instituciones no son sólo herramientas de creación sino formadores de subjetividades. Castoriadis propone que las instituciones sociales producen, a partir de la materia prima humana, subjetividades que permiten ver a la sociedad como totalidad.[15]

El concepto de institución significa "normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, al individuo mismo".[16] Para Castoriadis las instituciones se imponen sólo en algunos casos mediante la cohesión y las sanciones. Pero, finalmente, tanto las instituciones como sus "mecanismos" de continuidad se incorporan en el sujeto mediante la producción de subjetividades.

Los sujetos son fragmentos ambulantes de la institución llamada sociedad; por un lado reproducen sus discursos, imágenes, mitos y prácticas; por el otro tienen la capacidad creativa de leer o interpretar a la sociedad para transformarla. Pensemos otra vez en el ejemplo de las mujeres, cada mujer tiene la capacidad de optar por la maternidad, pero ésta dependerá de su concepción y actitud frente a las condiciones socioeconómicas que la

---

[15] Para definir el imaginario social Fernández se pregunta: "¿Qué mantiene unida a una sociedad?, ¿cómo se producen nuevos sistemas de significación colectiva? La unidad de una sociedad, en el plano de la subjetividad colectiva, se mantiene a través de la consolidación y reproducción de sus producciones de sentido. (Imaginario Social): sentidos organizadores (mitos) que sustentan la institución de normas, valores y lenguaje, por los cuales una sociedad puede ser visualizada como totalidad. Desde esta perspectiva, normas, valores y lenguaje no son sólo herramientas para hacer frente a las cosas, sino más bien son los instrumentos para hacer las cosas, en particular para hacer individuos; se alude así a la construcción que, a partir de la materia prima humana, da forma a los individuos (producción de subjetividad) de una sociedad: a los hombres y mujeres en quienes se fraguan tanto las instituciones como sus mecanismos de perpetuación. De conformidad con sus formas, la institución de la sociedad produce individuos, quienes, a su vez, están en condiciones de reproducir dicha sociedad. En tal sentido, la institución de una sociedad está hecha de múltiples instituciones particulares, que hacen que una sociedad - aún en crisis- sea la misma" (Fernández; 1992: 71).

[16] "Lo que mantiene a una sociedad unida es evidentemente su institución, el complejo total de sus instituciones particulares, lo que llamo la 'institución de la sociedad como un todo' aquí la palabra institución está empleada en su sentido más amplio y radical pues significa normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, al individuo mismo, tanto en general como en el tipo y la forma particulares que le da la sociedad considerada y en sus diferenciaciones: hombre/mujer, por ejemplo... las instituciones se impone, en última instancia mediante la formación (elaboración de la materia prima humana en individuo social, en el que se incorporan tanto las instituciones mismas como los 'mecanismos' de la perpetuación de tales instituciones" (Castoriadis; 1994: 67).

rodean; la transformación de la generación de los años cincuenta más los adelantos médicos en los diferentes métodos anticonceptivos hicieron que las mujeres cambiaran su visión de la maternidad y de sí mismas, y al mismo tiempo transformaron a la familia y a otras instituciones particulares con su incorporación al trabajo en todos los ámbitos de la sociedad.

La institución está hecha de múltiples instituciones particulares que forman un todo coherente. Es una unidad total, es la cohesión de una red casi infinita de significaciones que tienen una dirección de sentido para los diversos sujetos e instituciones que componen la sociedad.[17]

Esta red es lo que Castoriadis llama magma[18] de las significaciones sociales. El magma da unidad, cuerpo y orden a lo que parece fragmentado y caótico. Por nombrar algunas: la religión, el dinero, los mitos, los héroes, los dioses, el capitalismo, la modernidad, la nación, el partido, la democracia; y también el papel que debemos desempeñar: hombre, mujer, madre, hijo, hermano, hermana, alumno o profesor, etcétera. Es un tipo de organización que contiene conjuntos pero no es reducible a ellos, el todo es mucho más que las partes.

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

---

[17] "...Todos somos en primer término fragmentos ambulantes de la institución de nuestra sociedad, fragmentos complementarios, somos 'partes totales' como diría un matemático. De conformidad con sus normas, la institución produce individuos, quienes por construcción, son solamente capaces de reproducir la institución sino que están obligados a reproducir. La Ley produce los elementos de manera tal que el funcionamiento de éstos incorpora, reproduce y perpetúa la ley" (Castoriadis; 1994: 68).

[18] "Esa urdimbre es lo que llamo el magma de las significaciones imaginarias sociales que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan. Semejantes significaciones sociales imaginarias son, por ejemplo, espíritus, dioses, Dios, ciudadano, nación, estado, partido, mercancía, dinero, capital, tasas de interés, tabú, virtud, pecado, etc. Pero también hombre/mujer/hijo según están especificados en una sociedad determinada. Llamo magma a ese tipo de organización. Un magma contiene conjuntos - y hasta un número definido de conjuntos -, pero no es reducible a conjuntos o a sistemas de conjuntos, por ricos y complejos que estos sean... Un magma no puede ser reconstruido 'analíticamente', es decir, por medio de categorías y de operaciones con conjuntos" (Castoriadis; 1994: 73).

Uno de los conceptos clave para entender el imaginario social es la imaginación creadora. Cuando un sujeto social interpreta, vive o actúa dentro de la sociedad, lo hace a partir de su visión particular, mirando al imaginario efectivo (el establecido) pero produciendo, por su interpretación, un imaginario radical o instituyente.[19]

Para Castoriadis, la lógica de los magmas, basada en las nuevas formas que se producen permanentemente, es la multiplicidad de significaciones sociales a las cuales un sujeto tiene y al mismo tiempo es expuesto. Lo magmático, a este nivel, es la capacidad de pensar lo que *es* como estratificación de un tipo hasta ese momento desconocido, como organización en planos ligados de adherencias parciales, estratificación y sucesión de capas del ser, organizadas siempre de modo parcial y momentáneo.[20]

1.1.3. Imaginación y creación histórica

El concepto central de la teoría de Castoriadis es la imaginación creadora. Para el autor ésta transforma la teoría del saber y del ser, esto lleva necesariamente al cambio en la historia.

Vera[21] llega a dos conclusiones significativas. La primera se refiere a que la imaginación es el origen de la representación y el pensamiento, el origen de lo racional.

---

[19] "Podría intentarse distinguir, en la terminología, lo que llamamos imaginario último o radical, la capacidad de hacer surgir como imagen algo que no es, ni fue, de sus productos, que podría designarse como lo imaginado. Pero la forma gramatical de este término puede prestarse a confusión y preferimos hablar de imaginario efectivo" (Castoriadis; 1988: 220).
Por cierto que la imaginación —tanto de la psique como la del colectivo— si no es acompañada de la lógica identitario-conjuntista, produce caos, pero deviene fatalmente en cierre, hasta que una nueva ruptura vuelva a poner a lo magmático en la superficie, en un movimiento inacabado. (Franco, Yago: sitio citado).

[20] "...frente a la lógica formal, llamada por él conjuntista identitaria, propone la lógica de los magmas basada en la indeterminidad o posición permanente de nuevas determinaciones. La noción de magma es aplicada tanto al inconsciente —del cual en realidad surge, ya que es elucidada en buena medida por Castoriadis a partir del trabajo de Freud en *La interpretación de los sueños*— en tanto uno de los lugares de expresión de la imaginación radical, a la sociedad, en tanto hay un magma de significaciones imaginarias sociales, como a toda elucidación que se precie de ser radical" (Franco, Yago: sitio citado).

[21] Véase Juan Manuel Vera: "Cornelius Castoriadis: interrogación permanente", en *Iniciativa Socialista*, núm. 48, marzo 1998; consultado en: http://www.magma.com/athens/Acropolis/1664/interroga.htm. En este sitio el autor expone la teoría de Castoriadis, por ello hemos utilizado su interpretación de la imaginación creadora. Vera afirma que todo el universo conceptual de Castoriadis se ordena alrededor de una innovadora teoría de la imaginación. Así, especialmente en la institución imaginaria de la sociedad, destaca el papel de los significados imaginarios en la construcción, mantenimiento y cambio del orden social.

La segunda es que la imaginación libre y desfuncionalizada es propiedad fundamental del ser humano.

La imaginación revoluciona lo histórico y lo social. Al mismo tiempo, la teoría castoridiana de la imaginación sostiene que la historia no puede ser pensada según el esquema determinista, pues ésta es terreno de la creación. La creación presupone un imaginario radical en la sociedad con poder instituyente y que cabe contraponer a lo ya creado, al sentido que los seres humanos encuentran en una sociedad dada.

Sin embargo, para Castoriadis la institución del pensamiento no establece una ruptura social, pues es posible, individual y socialmente, cambiarlo mediante una praxis.[22]

La autonomía se logra con la reflexión, cuando el hombre deviene en sujeto reflexivo, como instancia que va más allá del individuo socializado; esto implica la capacidad para cuestionar las significaciones imaginarias de lo social.[23]

1.1.4. Lo simbólico

El símbolo es un signo (unidad: significante, significado y significación) que tiene una segunda interpretación.[24] El símbolo no tiene, necesariamente, un referente directo; lo tiene cuando se refiere a un objeto, pero no cuando se trata de una idea, emoción o sentimiento.

---

[22] Es decir, "hay una acción que puede tomar apoyo sobre lo que es para hacer existir lo que queremos ser" y, por tanto, "más allá de una actividad no consciente de sus verdaderos fines y de sus resultados reales, más allá de una técnica que, según sus cálculos exactos, modifica un objeto sin que nada nuevo resulte de él, puede y debe haber una praxis histórica que transforme al mundo transformándose ella misma, que se deje educar educando, que prepare lo nuevo rehusando predeterminarlo, pues sabe que los hombres hacen su propia historia" (Castoriadis; 1983: 96). Por tanto, "hay un uso inmediato de lo simbólico, en el que el sujeto puede dejarse dominar por éste, pero hay también un uso lúcido o reflexionado de él" (Castoriadis; 1983: 217)... sitio citado.

[23] "hecho este íntimamente emparentado con el psicoanálisis como praxis práctico-poética -. Los hombres, como conjunto, pueden salir de la heteronomía cuando pueden darse a sí mismos sus leyes" (Franco, Yago: sitio citado).

[24] "... Si llamamos simbólico a todas las formas de la mediación significante, como primeramente lo definió Cassirer, y símbolo al signo significante, es porque la estructura significativa del universo humano es siempre derivada e interpretativa, porque no existe un sentido de las cosas, un signo sensible que sea captable directamente y que tenga una significación primaria, literal, manifiesta. Si la noción de símbolo recubre las expresiones con doble o múltiple sentido, en las que la textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación, entonces todo signo que significa algo para alguien es un símbolo" (Colombo; 1993: 24).

Cada sociedad constituye su propio simbolismo, aunque sin total libertad, a partir de lo natural, histórico y racional.[25]

Para Castoriadis el simbolismo supone la capacidad de establecer entre dos términos un vínculo permanente, de modo que uno de éstos "represente" al otro. Sólo en las etapas avanzadas del pensamiento racional el significante, el significado y su vínculo *sui generis* pueden continuar simultáneamente unidos y distintos, en una relación firme y flexible.

En el proceso de comunicación del hombre, el símbolo es entendido como unidad cultural y universal. Fromm (1951) afirma que el único lenguaje universal es el de los símbolos, sueños, mitos: el lenguaje y, paradójicamente, la imagen hablan con símbolos. El imaginario social los utiliza como una representación colectiva.

Esta representación va más allá de la percepción de los objetos o de las ideas; encontrar la interrelación de los significantes y de los símbolos rebasa la repetición o comprensión del mundo; es la capacidad creativa e individual para encontrar nuevas relaciones y significados de los símbolos como unidades culturales.[26]

Castoriadis señala que el imaginario debe utilizar lo simbólico, no solamente para "expresarse" sino, simplemente, para "existir"; para ir más allá de lo virtual. De esta unión, constitutiva del signo significante, tres corolarios nos parecen fundamentales:

1. La capacidad de reactualizar la imagen del objeto en ausencia del objeto real.

2. Del signo significante surge también una ruptura en el tiempo que permite la instauración de una relación reversible en tiempo irreversible.

3. La significación resulta de la interacción social; un lenguaje no es individual sino resultado de una convención social.[27]

---

[25] (Vease Castoriadis; 1993: 41)

[26] "...imaginar es ir más allá de la imagen y del icono, es decir, de la supuesta representación del objeto real; significa enlazar imágenes que nos alejan del mundo ya vivido, de lo ya conocido. La imagen destinada a reproducir los objetos presentes, por una serie de desplazamientos sucesivos llega a reivindicar en el imaginario los rasgos de otra realidad, de otros objetos que no serán nunca o que no son todavía" (Colombo;1993: 21).

[27] En conclusión, el nivel simbólico, o mediación simbólica, implica el material de base de la existencia, es decir, la representación imaginaria del mundo articulada con el orden normativo, con la regla, con la convención (Freud en Colombo; 1993: 23)

Las instituciones se dan en forma de redes simbólicas, Castoriadis afirma que las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero sólo así existen.

El imaginario social no es una invención individual, se presenta en un momento social histórico concreto: actos reales, individuales o colectivos, como son el trabajo, el amor, el parto, hechos incomprensibles fuera de la red simbólica, colectiva y social.[28]

1.2. El imaginario social y el mal

> *En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas sus formas virales y terroristas que nos obsesionan*
>
> Jean Baudrillard

En todo sujeto existe una parte de luz, bondad, solidaridad y amor, pero también una parte oscura, de sombra, codicia, ansia de poder, vanidad y envidia, que negamos. Esta dualidad es la gran tarea del psicoanálisis: la autoaceptación no sólo de las concepciones, sentimientos, actitudes y conductas que enaltecen al ser humano sino también de las ignoradas villanías y mezquindades.

[28] "El imaginario pues, no se trata de una invención 'absoluta' o de un deslizamiento. Por lo que se nos presenta, en el mundo social-histórico, pasa indefectiblemente por la urdimbre de lo simbólico. No es que se agote en ello. Los actos reales, individuales o colectivos —el trabajo, el consumo, la guerra, el amor, el parto— los innumerables productos materiales sin los cuales ninguna sociedad podría vivir un instante, no son (no siempre, ni directamente) símbolos. Pero unos y otros son imposibles fuera de una red simbólica" (Castoriadis, 1993: 38).

La construcción imaginaria del mal, como una figura donde depositamos los miedos y proyectamos las culpas, ha existido desde el inicio de la humanidad, en diferentes versiones, dependiendo de la cultura y de sus símbolos.

Para comprender el imaginario del mal en el mundo occidental es necesaria una breve descripción de las transformaciones que ha sufrido a través de la historia.[29] Sostenemos que el pensamiento de Occidente se basa en el pensamiento griego.

Platón afirma en *El Banquete*[30] que "Eros es un demonio": una visión del amor entre los griegos. Esta aseveración es fundamental para el desarrollo de la cultura griega, y por consiguiente para el de la civilización moderna.[31] Si Eros es un demonio y nos abandona, también lo hará la parte creativa de la genialidad del artista.

El *término* demonio fue traducido del latín como *genii* (*o jinni*) y es un concepto de la antigua religión romana del cual deriva la palabra genio, que originalmente aludía a una deidad tutelar o un espíritu que guiaba el destino de talento o de especiales dotes mentales de una persona. Como *genius* (la raíz de esta palabra latina es *genere*) significa generar o engendrar, lo demoniaco es la voz de los procesos generadores en el seno del individuo. Lo demoniaco es esa estructura única de sensibilidad y fuerzas que constituye al individuo como un yo en relación con su mundo. Aristóteles creía que los sueños podrían llamarse demoniacos, y decía "la naturaleza es demoniaca". Freud cita esta observación y agrega que contiene "un sentido profundo si se le interpreta correctamente".[32]

La palabra demonio, del griego *daimónion*, se refiere a seres dotados con poderes especiales, situados entre los humanos y los dioses, y con la capacidad de mejorar las vidas

---

[29] Sobre este tema existe una extensa bibliografía, nos hemos basado fundamentalmente en tres libros para explicar la evolución de la idea del mal a lo largo de la historia:
Bernard Sichére: *Historia del Mal*, Gedisa, España, 1996. Y en dos de Ernest Becker: *La lucha contra el mal*, FCE, México, 1ª reimp., 1992, y *La estructura del mal. Un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre*, *FCE*, 1ª reimp., 1993.

[30] Sócrates: *Diálogos de Platón*, Porrúa, colección Sepan cuantos... México, 1962, pp. 314 - 347.

[31] "Lo demoniaco es toda aquella función natural que tiene el poder de arrebatar a la persona toda. Sexo y eros, cólera y furia, codicia del poder son ejemplos. Lo demoniaco puede ser creativo o destructivo y normalmente ambas cosas. Lo demoniaco no es una entidad sino que se refiere a una función fundamental, arquetípica, de experiencia humana, es una realidad existencial en el hombre moderno y, que sepamos, en todos los hombres." Rollo May, *Amor y voluntad.. Las fuerzas humanas que dan sentido a nuestra vida*, Gedisa, México, 1990, p. 104.

[31] *Ibid*, p.105.

[32] *Ibid* p 104

de la gente, así como de ejecutar los castigos de los dioses Son verdaderos genios con poderes sobrenaturales.

Los griegos se complacían en contar las aventuras y desventuras de los dioses, ése es el tema de los poetas. Lo que los griegos llamaban *theios* (divino) define algo en lo que los hombres no intervienen, los dioses, en cambio, lo dirigen para su beneficio.[33]

En el pensamiento griego la cuestión del mal no sitúa al hombre en el centro del universo sino a los dioses; al hombre se le ha asignado a una serie de regiones del *kosmos* ubicadas entre los dioses y los animales.[34] Si entre los griegos existe un pensamiento del mal se trata de un pensamiento cósmico que se desarrolla partiendo del Otro. El pensamiento trágico griego concibe al mal como una guerra liberada en el seno del Ser.

En la mitología griega existe una temática persistente del mal concebido como algo extraño, como figuras fantásticas de la maldad: arpías, sirenas y monstruos legendarios. El hombre no puede intervenir en las acciones de los dioses pero sí puede ser maldecido o iluminado por estas figuras.

Para Sichére la *palabra judía* tiene como condición la revelación de un Dios que no se ve, que crea este mundo y que habla al hombre; surge así la dimensión de la historia que rompe con el pensamiento de la primacía del Ser; asimismo, se dice que el pensamiento judío del mal está expuesto en la narración bíblica de la primera falta: la afirmación enigmática de una anterioridad del mal respecto del hombre y la de un destino eminente del hombre como interlocutor de Dios, destinatario de su palabra o sujeto libre. El pensamiento judío del mal no es puro o impuro, sino un pensamiento que invita a afrontar el mal como "misterio de iniquidad", y exhorta a pasar el punto de angustia más allá del cual está reafirmada la dimensión trascendente del Pacto.[35]

---

[33] La palabra griega *Kharis* lo dice bien: "La generosa expansión de un don que pide, en cambio, una merced y una ofrenda, y el canto es esa ofrenda. Un hombre puede llegar a ser 'divino' si un dios lo ilumina: eso es lo que ocurre con el héroe" (Sichére; 1996: 37).

[34] "*Kosmos* es casi intraducible en nuestras lenguas modernas, pero podemos intentar restituir algo de sus significaciones. Trata de la hermosa disposición del Ser por cuanto brilla desde siempre más allá de los dioses mismos y antes que ellos, de manera tal, al mismo tiempo, que todo ente puede encontrar allí su límite y su acuerdo. Es el primado del pensamiento del Ser sobre el pensamiento del hombre: el hombre no ocupa el centro, se lo ha asignado a una de las regiones del *kosmos* situada entre los dioses y los animales" (Sichére; 1996: 38).

[35] Jung y Sichére coinciden al preguntarse sobre las historias de Job y de Abraham.

Hablar del cristianismo como un "acontecimiento" significa restituirle su consistencia declarada: realización del mensaje bíblico, fragmentación de la historia en dos partes y promesa fundadora de una nueva historia.

Esta revelación tiene como médula la imposibilidad de la encarnación, empero no piensa ya en la "muerte de Dios" (lugar común del ateísmo contemporáneo) sino en la "muerte de la muerte"... ésta es la condición de todo pensamiento del mal. Se dice, además, que la dramaturgia del mal, de Cristo, culmina en el instante de la agonía, pues es el punto de intersección entre la historia y la nueva historia concebida como obra de la salvación y promesa de resurrección.[36]

Hemos visto cómo el concepto del diablo tiene que ver con el genio: el talento necesario para vivir. Sin embargo, para el pensamiento científico, es un ser sobrenatural, espíritu o fuerza capaz de influir en las vidas humanas, valiéndose, claro está, de medios malignos.[37] Así el demonio puede poseer al ser humano por ello existen medios específicos para expulsarlo de personas o lugares, esta práctica se conoce como "exorcismo".

El exorcismo lo ejecuta por lo general una autoridad religiosa, como el sacerdote o el chamán. En la antigua Babilonia (hoy Irak), los sacerdotes rompían una imagen de arcilla o de cera que simbolizaba el diablo, con el fin de destruirlo realmente. Los griegos y los egipcios realizaban ritos similares.

El Nuevo Testamento relata cómo Jesucristo expulsaba a los espíritus malignos por medio de la oración y de su autoridad. Los sacerdotes de la Iglesia Católica necesitan un permiso especial para hacerlo.[38]

En el pensamiento cristiano, expresado particularmente por San Agustín, el combate al mal es subjetivo y en pugna constante entre las pasiones y el deseo de Dios. Si el ser humano toma la opción de las pasiones del mal es un mal radical, y esto implica el

---

[36] (Sichere. 1996. 77).
[37] Encarta 98. El Diablo. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98 © 1993-1997 Microsoft Corporation. España; 1998.
[38] *Ibid.* , véase Exorcismo.

uso de la libertad para optar entre el bien y el mal.[39]

Ya en la Edad Media se considera que el ámbito imaginario medieval de lo "diabólico" debe comprenderse partiendo de la coherencia interna del discurso de la fe y, al mismo tiempo, de la evolución histórica de ese discurso. Ese mundo imaginario medieval tiene que ver con la angelogía y con la demonología orientales: se puede comprobar la insistencia de una visión dualista, hasta gnóstica, que no debe aislarse de la preocupación cristiana de sí mismo ni de la escatología de la salvación. En el siglo XIV empieza a aglutinarse en un intenso sentimiento del miedo, sufrimiento y de la muerte.

Fue en la Ilustración cuando el término demonio se transforma. La necesidad de explicar todo racionalmente provoca que el término se utilice para nombrar lo que no tiene explicación racional; un ejemplo son las enfermedades mentales. Por ello, basados en Rilke, si expulsamos a nuestros demonios, debemos también estar preparados para despedirnos de nuestros ángeles. En lo demoniaco radica nuestra vitalidad, la nueva capacidad de abrirnos al poder de Eros.

Goethe en *Fausto*[40] plantea el gran mito del hombre moderno, la relación del ser humano con Mefistófeles; esta relación es la que lo mantendrá activo, con la capacidad de enamorarse, de buscarse a sí mismo: "En tanto que viva sobre la tierra, nada te sea vedado. El hombre yerra mientras tiene aspiraciones." Así, el gran miedo de Fausto no es morir sino caer en la apatía e inactividad, el gran oponente del demonio no es el bien sino la apatía y la ausencia de imaginación transformadora.

El ejemplo del posible punto antípoda de la imaginación creadora es Sade, en cuyos textos destaca la atrocidad como momento de angustia, asimismo representa "la complejidad del momento histórico del que es contemporáneo". El hecho de que ese momento sea el del sujeto moderno concebido como ateo puede discernirse en las obras de

[39] "El nuevo ethos del combate contra el mal y de la redención se basa en la dinámica subjetiva del buen empleo de las pasiones y del deseo infinito de Dios (epectasis). Por fin San Agustín es quien articula de la manera más vigorosa el libre albedrío del hombre frente al mal sin dejar de situar el hecho de esta libertad dentro de la guerra metahistórica entre 'las dos ciudades' y sin dejar de sostener el enigma de un mal radical que justifica la eternidad de la condenación. Se dice asimismo aquí que la proposición teológica termina en la proposición mística: ni huida fuera del mundo, ni la realización inmediata y apocalíptica de Dios en el mundo" (Sichére, 1996: 94).

[40] J. W. Goethe: *Fausto y Werther*, Porrúa, México, 1992.

UNAM SERVICIOS DE INFORMACION

Molière: Don Juan encarna abiertamente el deseo del ateo por cuanto movimiento de su desafío implica un momento de atrocidad... Sichére sostiene que la ficción sadiana, como antiteología del mal extremo, es la respuesta atea a la dramaturgia cristiana de la salvación. Si el ateísmo integral como libertinaje es un atolladero, Sade representa el mal radical como lo impensado de la razón moderna.[41]

El tema del demonio incrustado en el racionalismo moderno, nos hace parecer banales y supersticiosos, pero sólo enfrentando lo demoniaco podremos confrontar nuestra propia sombra.[42]

Lo demoniaco, como aquí se ha definido, concuerda con el concepto de la "percepción de la sombra" de Jung.[43] "La sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del *ego*, aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes. En algunos aspectos, la sombra también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal del individuo."[44]

Von Franz nos sigue diciendo: "La sombra no consiste sólo en omisiones. También se muestra con frecuencia en un acto impulsivo o inesperado[...] La sombra contiene generalmente valores necesitados por la consciencia, pero que existen en una forma que hace difícil integrarlas en nuestra vida[...]

Si la figura de la sombra contiene formas valiosas y vitales, tienen que ser asimiladas a experiencias afectivas y no reprimidas. Corresponde al *ego* renunciar a su orgullo y fatuidad y vivir conforme a algo que parece obscuro, pero que, en realidad, puede no serlo. Esto ha de adquirir un sacrificio tan heroico como la conquista de la pasión, pero en un sentido opuesto." [45]

---

[41] (Sichére; 1996: 154).

[42] "La negación de lo demoniaco es, en efecto, una autocastración en el amor y una autolimitación en la voluntad. Y esa negación lleva a las formas pervertidas de agresión que vemos en nuestros días, en los que lo reprimido retorna para acosarnos" (May; 1990: 109).

[43] C. G. Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Colección Biblioteca de Psicología Profunda, México, 1991.

[44] M.L. von Franz: "El proceso de individuación", en John Freeman (coord.), *Carl G. Jung. El hombre y sus símbolos*, Caralt. Barcelona, 1984, p. 170

[45] *Ibid*, p. 176.

Para Campbell[46], los sueños son los mitos individualizados y los mitos los sueños colectivizados, en este sentido en todas las culturas que han sido estudiadas siempre existe una figura simbólica del mal.

En la actualidad, afrontar la insistencia del pensamiento del mal supone la consideración de los discursos de la política, el psicoanálisis, la literatura y el cine. Sichére afirma que la política, como fuerza de verdad, concibe las tres formas del mal: la barbarie colectiva, la criminalidad extrema y la delincuencia. Esta concepción parte de la trascendencia de la ley (que nombra al sujeto del crimen como sujeto destinado a la redención: "axioma de Dimitri Karamazov"), y de la afirmación rebelde del "sujeto soberano" que trasciende todo orden social y toda legalidad. Se recuerda que el discurso analista aborda la dimensión del mal bajo los auspicios de la pulsión de muerte y de la "Cosa", e intenta responder a la crisis de la sublimación moderna por medio de la ética.[47]

Existen algunos teóricos que estudian el mal y sus representaciones;[48] la teoría de Freud comprende tesis fundamentales sobre la naturaleza del vínculo social y las operaciones inconscientes que presiden la consistencia de ese vínculo (el mito de la horda primitiva, el lazo simbólico de la paternidad, la formación ideal, la psicología de las masas). Freud identificó la "pulsión de muerte", tanto en la base del edificio social como en la de la estructura psíquica individual. Si el psicoanálisis trata sobre lo que llamamos el mal, lo hace partiendo de la doctrina del sujeto destinado a construirse en el orden de la palabra (y del significante) y del fondo de las fuerzas primeras, inconscientes y caóticas que Freud llama "pulsiones", cuya domesticación es la condición de acceso al mundo humano, al universo intersubjetivo del deseo y de la palabra.

Por su parte Lacan llamó, en 1960, en el seminario "La ética del psicoanálisis", al mal radical como la "Cosa", y la define como la región límite que se encuentra de lado de toda subjetividad, como el vacío que se encuentra en toda operación subjetiva.

La imagen del mal permitirá encontrarnos con nuestra sombra en su nivel social en los diferentes mitos y rituales. En el cine sobran ejemplos: *Conversación con el vampiro*,

---

[46] Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 4ª reimp. . 1993.
[47] (Sichére; 1996: 199).

Seven, El abogado del diablo, Asesinos por naturaleza, donde el diablo existe como construcción simbólica y profundamente significativa en la sociedad actual.

Para Baudrillard[49], en la sociedad actual, el mal se ha metido en todas partes; tenemos tanto miedo de enfrentarlo que preferimos disfrazarlo o ni siquiera nombrarlo.

"Todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte." Éste es el teorema de la parte maldita, el pensamiento del posmodernismo que representa una lógica en el campo de las ideas: la perpetua reduplicación de uno de los términos "resuelve" toda contradicción, pero en realidad sólo la encubre.[50]

La energía o violencia de la parte maldita es la misma del principio del mal: el caos, el desorden y el desarreglo, motivan la búsqueda de un nuevo orden o un nuevo caos.[51]

Para Baudrillard el principio del mal implica un juicio crítico y criminal de las cosas; este juicio es, hasta hoy, públicamente impronunciable en cualquier sociedad (¡incluso liberal como la nuestra!); esta intolerancia se ha convertido en un muro que parece indestructible.[52]

La totalidad del bien y del mal nos supera, pero debemos aceptarla por completo. No existe ninguna comprensión de las cosas al margen de esta regla fundamental.

En la llamada sociedad informática o sociedad moderna o posmoderna la perpetua reduplicación de uno de los términos encubre la contradicción de los opuestos. Para Jean Baudrillard lo cultural, aun en sus aspectos obscenamente violentos, se

---

[48] Bernard Sichère: *Historias del mal*, Gedisa, Barcelona, 1996.

[49] Jean Baudrillard: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 93.

[50] "La propuesta del posmodernismo, como modo de pensamiento, es correlativa a la caída del Pacto de Varsovia. Se impone la idea de que la desaparición de uno de los términos resuelve la contradicción existente entre los modos de producción capitalista y socialista. La extensión, ya limitada, de un capitalismo extranacional implicaría el 'fin de las ideologías', en tanto sistema de oposición. " (Nudel y Saavedra; 1999: 1)

[51] "Bajo la transparencia del consenso está la opacidad del mal, su tenacidad, su obsesión, su irreductibilidad, su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas, en el exceso y la paradoja, en la extrañeza radical, en los atractores extraños y en los encadenamientos inarticulados" (Baudrillard; 1991: 115).

[52] "La ilusión de diferenciar las dos para promover sólo una es absurda (esto condena también a los defensores del mal por el mal, pues también acabarían por hacer el bien)" (Baudrillard; 1991: 116-119).

presenta como un espectáculo continuo —predominantemente visual— reducido a lo efímero y transparente que se agota en el vértigo de la mirada.[53]

El desarrollo tecnológico, la radio, la televisión, el cine o la Internet han transformado el orden simbólico, han trastocado nuestra percepción del tiempo y del espacio, de lo público y lo privado, del bien y del mal.

Pasemos pues a revisar qué son los mitos.

[53] "Los eventos necesarios para este modo de 'hacerse ver' son las catástrofes, en ellas faltan las líneas de unión que marcan la incidencia del tiempo en la producción de los sucesos. Aparecen rotundamente, de un solo golpe. No se puede avanzar demasiado en sus causas ni elaborar sus consecuencias. Una nueva catástrofe las reemplaza en los medios. Imágenes impactantes, vaciadas de sentido... La inmediatez de la catástrofe nos hunde en la diferencia y la parálisis. No hay modo de reflexionar, dado que la velocidad de la información produce un abrumador efecto de éxtasis" (Nudel y Saavedra; 1999:1).

CAPÍTULO 2. EL MITO

La mitología es, según la Enciclopedia del idioma de Martín Alonso, "la historia de los fabulosos dioses y héroes de la gentilidad". El mito es un fenómeno cultural complejo que puede ser estudiado desde diferentes perspectivas. En general, describe y retrata con lenguaje simbólico el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura. La narración mítica relata, por ejemplo, cómo comenzó el mundo, cómo fueron creados los seres humanos y los animales, y cómo se originaron ciertas costumbres, ritos o formas de las actividades humanas. No hay sociedad sin mito: justifican una sociedad instituida, surgen en época de crisis y deben reactulizarse permanentemente.

Los mitos se refieren a lugares, épocas, procesos y personajes extraordinarios; su naturaleza es totalizadora, pues se presenta en muchos aspectos de la vida individual y cultural que ayudan a comprender la formación de una identidad nacional o individual.

Con los mitos el sujeto entiende:[54] *1)* quién es (sus expectativas y el sentido de su existencia); *2)* qué papel tiene en su comunidad; *3)* qué papel tiene en la sociedad; y, *4)* qué relación tiene en el cosmos (si se piensa como hijo de Dios).

Cuando Nietzsche habla de la muerte de Dios se refiere a la caída de un sistema simbólico. Se agotaron los viejos dioses, y hoy cada sujeto tendrá que encontrar sus dioses interiores. El ideal del sujeto democrático en un mundo globalizado, hace necesario el descubrimiento de la propias mitologías.

El mito es, para Castoriadis (como se planteó en el capítulo 1), el modo por el cual la sociedad encuentra significación en el mundo, sin él sus "individuos" estarían privados de sentidos. Los mitos instituidos por la sociedad son cristalizaciones de significación que

[54] Esto lo explicamos más adelante sin embargo nos parece importante dar una primera definición: "El mito es una forma de expresión que revela un proceso de pensamiento y sentimiento: la conciencia y respuesta del hombre ante el universo, sus congéneres y su existencia individual. Es una proyección en forma concreta y dramática de miedos y deseos imposibles de descubrir y expresar de cualquier otra forma" (May; 1992: 28-29).

operan como organizadores de sentido en el accionar, pensar y sentir de los hombres que la conforman, sustentando a su vez la orientación y legitimidad de sus instituciones.[55]

El mito lleva consigo los valores de la sociedad, en el que el individuo encuentra su sentido de identidad; se construye siempre sobre el imaginario efectivo y es interpretado constantemente, esto le da innumerables y nuevos significados en el imaginario radical de cada sujeto. Mientras el lenguaje empírico se refiere a hechos objetivos, el mito se refiere a la experiencia humana, al significado y sentido de la vida humana.[56]

Por su parte, Habermas[57] expone la teoría de Horkheimer y Adorno, donde sostiene que en la Ilustración el pensamiento racional es considerado una antítesis del mito: el mito recupera el pensamiento de las generaciones pasadas, en tanto que el pensamiento racional cuestiona y cambia las ideas establecidas. La Ilustración, para estos autores, se ha convertido en un mito cerrado e incuestionable.

Adorno y Horkheimer sostienen que el poder liberador del mito, del cual el hombre moderno trata de huir por amor a su propia identidad, es una forma privilegiada de ideología.[58]

Habermas, Horkheimer y Adorno entienden la Ilustración como la malograda tentativa de desgajarse y huir de los poderes del destino. El inconsolable vacío en que cae la emancipación, es la forma en que la maldición de los poderes míticos atrapa a los evadidos.

Así, debemos insistir en que el mito es un relato de aventuras con seres sobrenaturales o héroes. Las narraciones míticas presentan "historias", es decir, relatan acontecimientos de un pasado lejano y fabuloso, cuyos personajes son dioses, seres

---

[55] (Véase Castoriadis; 1994: 71).

[56] (Véase May; 1992: 28).

[57] "En la tradición de la Ilustración el pensamiento ilustrado se consideró a la vez antítesis del mito y como fuerza contraria a él. Como antítesis porque opone, al autoritario carácter vinculante de una tradición engranada en la cadena de las generaciones, la coacción sin la coacción que los buenos argumentos ejercen; fuerza contraria al mito, porque su función es romper por medio de ideas adquiridas por el individuo y convertidas en fuente de motivación el encantamiento que ejercen los poderes colectivos. Ya el mito es ilustración y la ilustración se torna mitológica" (Habermas; 1989: 138).

[58] "El mundo mítico no es la patria, sino el laberinto del que hay que evadirse por amor de la propia identidad" (Habermas; 1989: 137-144).

sobrenaturales, héroes o animales; éstos tienen como característica común que son ajenos al mundo cotidiano.[59]

La sociedad moderna es una experiencia específica de tiempo y espacio. Hoy en día hay una nueva relación que nos separa del tiempo cotidiano y nos introduce en una nueva experiencia del tiempo, similar a un ritual de iniciación que nos hace partícipes de un secreto. Campbell encuentra una diferencia entre las mitologías y las mitologías creativas. Las primeras responden a la tradición, siguiendo los lineamientos y creencias de las generaciones pasadas; las segundas surgen de las experiencias de cada sujeto. El concepto de la imaginación creativa de Castoriadis coincide, en varios aspectos, con el de mitología creativa de Campbell; en ambos casos hay una búsqueda de nuevos significados que se sustentan en la experiencia e ideas del sujeto.[60]

En la sociedad de la información, los mitos se encuentran en todas partes. Los medios de comunicación, incluso Internet, o los videojuegos proponen mitos que dan sentido a la existencia, es cuestión, como dice Eliade,[61] de reconocerlos. Es importante analizar la función de los medios con relación al tiempo que tardamos en descubrir el "camuflaje" de su comportamiento mitológico. Es preciso recordar que una de las funciones esenciales del mito es la entrada hacia el Gran Tiempo, la recuperación periódica de un tiempo primordial que se traduce por la tendencia a desperdiciar el tiempo presente, el llamado momento histórico.[62]

La "salida de Tiempo" operada al consumir los discursos simbólicos de los medios de comunicación permite acercarnos más a las mitologías; nos "salimos" del tiempo histórico y personal para sumergirnos en uno fabuloso y transhistórico. Los medios narran historias

---

[59] (Véase Eliade; 1992: 17).

[60] "... las mitologías tradicionales, tanto de las culturas primitivas como las superiores, preceden a la experiencia y la controlan, mientras que lo que estoy denominando mitología creativa es efecto y expresión de la experiencia. Sus creadores no reclaman autoridad divina para sus obras humanas. No son santos ni sacerdotes, sino hombres y mujeres de este mundo, cuya primera condición es que tanto sus obras como sus vidas se desenvuelvan a partir de convicciones derivadas de su propia experiencia" (Campbell; 1992: 92).

[61] "Un análisis adecuado de la mitología difusa del hombre moderno demandaría volúmenes. Por cuanto laicizados, degradados, 'camuflados', los mitos y las imágenes míticas se reencuentran por todas partes: sólo es cuestión de reconocerlos" (Eliade; 1960: 18).

verosímiles en un tiempo aparentemente histórico, sin embargo, se trata de un tiempo condensado o dilatado que dispone de la libertad del mundo imaginario.

En las películas, programas de televisión y videojuegos, se puede alterar el curso del tiempo: podemos viajar a la Antigua Roma, pasear con Sócrates por las calles de la Grecia Clásica o viajar al futuro en una nave espacial; asimismo los estados de ánimo se encuentran al libre albedrío del director o guionista.[63]

El mito, como dijo Thomas Mann, es una verdad eterna en contraste con una verdad empírica. Esta última puede cambiar con el periódico, con la lectura de los últimos descubrimientos científicos, pero el mito rebasa al tiempo. El mito no siendo arte lo genera, y aunque es utilizado en las artes, sus métodos y funciones son diferentes.

Definíamos lo simbólico como el vínculo entre el significante y el significado, esta relación no tiene sólo un sentido sino que forma parte de una red simbólica: si llamamos simbólico a todas las formas de la mediación significante, como lo definió Cassirer en 1973, y símbolo al signo significante, es porque la estructura significativa del universo humano es derivada e interpretativa, es decir, no existe un sentido de las cosas o algún signo sensible que sea captado directamente y que tenga una significación primaria, literal o manifiesta. Si la noción de símbolo recubre expresiones con múltiple sentido, en las que la textura semántica es correlativa de la interpretación, entonces todo signo con significado es un símbolo. Para algunos autores como Fromm, además de los símbolos, la interpretación que alguien haga de nosotros es el único lenguaje universal, pero ésta depende de la cultura y del momento histórico del sujeto.[64]

El mito, como creación y renovación constante del imaginario social, parte de las experiencias de cada uno de los sujetos que interpretan su universo en un momento histórico determinado.

---

[62] "La noticia me hace ver hacia el exterior. Me impele a sondear qué factores, ajenos a mí, transforman mi contexto, mis relaciones, mis expectativas. Al escudriñar en las páginas de los periódicos, busco aquello de lo que depende mi yo y mi entorno..." (Paoli; 1993: 63).

[63] "El resultado es una narración conmovedora en la que no luchamos contra el enemigo sino contra nosotros mismos" (May; 1992: 28).

[64] (Véase Colombo; 1993: 24 y Fromm; 1957).

2.1. Clases de mitos[65]

a. *Mitos cosmogónicos*

Narran el origen del mundo. En algunos relatos, como el primer capítulo del Génesis bíblico, la creación del mundo procede de la nada *(creatio ex nihilo)*. Los mitos egipcios, australianos, griegos y mayas sostienen la misma tesis. En la mayoría de estos mitos, las deidades son todopoderosas y la divinidad permanece en primer plano hasta convertirse en el centro de la vida religiosa, ejemplo de lo anterior son los judíos. Existe una postura contraria, en la que la divinidad es distante o periférica, tal es el caso de los aborígenes australianos, griegos y mayas.

Otros mitos cosmogónicos describen la creación como una eclosión de los mundos inferiores: entre los navajos y los hopi; la creación es el resultado del ascenso progresivo desde los mundos inferiores hacia la humanidad; un mito polinesio sitúa las diversas capas del avance en una cáscara de coco. Éstos tienen parangón con mitos difundidos en África, China, India, el Pacífico Sur, Grecia y Japón, que hablan de la creación simbolizada por la ruptura sucesiva del huevo fecundo, elemento potencial de la vida. El mito de los dragones, conocido en un pueblo del oeste africano, lo define como la placenta del mundo.

Otro ejemplo de mito cosmogónico es el de los padres del mundo. En la historia de Babilonia conocida como Enuma elish, se describe la creación del mundo: Apsu y Tiamat, los padres del mundo, procrean hijos que posteriormente los derrotan, así, del cuerpo inmolado de Tiamat surge el mundo. En los mitos egipcios, zuñi y polinesios, los padres engendran hijos unidos estrechamente por un abrazo, que viven en la oscuridad; su deseo vehemente de luz provoca el distanciamiento de los padres, formando un espacio para que las divinidades creen un mundo humano.

En los mitos propagados en la India y Rumania, la creación se produce por la acción de un pescador de tierra, un animal (tortuga o ave) que al sumergirse en las aguas

---

[65] Encarta 98: Mitologías,. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 99® 1993-1998 Microsoft Corporation, España, 1998 y Neil Philip: *El libro ilustrado de los mitos. Cuentos y leyendas de todo el mundo*, Editorial Dorling Kindersley, España, 1996.

primordiales, sube consigo una pequeña porción de tierra que después esparcirá por el mundo.

Un tema constante en diversos mitos cosmogónicos es el sacrificio: en el mito babilonio, el cuerpo sacrificado de Tiamat es la Tierra; en el hindú, narrado en el Rigveda, el mundo entero es resultado de un sacrificio de los dioses.

Lo opuesto a los mitos cosmogónicos son los mitos escatológicos, que describen el fin del mundo o la entrada de la muerte al mundo. Éstos son habitualmente producto de tradiciones urbanas que suponen la creación del mundo por un ser divino, quien finalmente destruye y juzga a los seres humanos para prepararlos hacia la existencia paradisíaca o de tormentos eternos. Estos mitos se manifiestan entre judíos, cristianos, musulmanes y seguidores de Zoroastro.

En las versiones germánicas de la mitología indoeuropea, se describe una conflagración universal y una batalla final de los dioses. En la mitología azteca los dioses crean y destruyen mundos antes de la concepción del mundo humano.

Los mitos escatológicos detallan la introducción de la muerte al mundo, señalan que la muerte no estuvo en el mundo durante un largo periodo, pero que surgió por accidente o por olvido del mensaje de los dioses con respecto a la vida humana. En el Génesis la muerte aparece cuando los seres humanos sobrepasan los límites de su conocimiento.

b. *Mitos de los héroes culturales*

Otros mitos describen las acciones y el carácter de los descubridores de un artefacto cultural o proceso tecnológico particular: los mitos del héroe cultural. En la mitología griega Prometeo, quien robó el fuego a los dioses, es prototipo de esta figura. En la cultura de los dragones, el herrero que roba semillas para la comunidad humana del granero de los dioses es semejante a la experiencia de Prometeo. Asimismo, la figura de Hainuwele, en Ceram, Indonesia, a través de los orificios de su cuerpo abastece abundantemente a la comunidad de bienes imprescindibles y superfluos.

c. *Mitos de nacimiento y renacimiento*

Habitualmente relacionados con los ritos de iniciación, los mitos de nacimiento y renacimiento enseñan sobre la renovación de la vida, la modificación del tiempo y la transformación de los humanos en seres nuevos.

En los mitos, los temas escatológicos se combinan con los del renacimiento y la renovación; mitos milenarios y mesiánicos forman parte de culturas tribales de África, Sudamérica y Melanesia, así como del judaísmo, cristianismo y del Islam.

Las mitologías que acompañan los *cargo cults* (literalmente cultos del carguero) tienen elementos milenarios y mesiánicos. Se trata de movimientos religiosos, registrados en culturas tecnológicamente pobres, tales como las de Melanesia a finales del siglo XIX, basados en la esperanza de un envío o cargamento de los dioses. Según esta creencia milenarista, surgida entre los nativos por su contacto con los navegantes occidentales, algún día llegará un navío cargado con toda clase de bienes deseables, procedentes de una sociedad opulenta.

d. *Mitos de fundación*

Desde la aparición de los centros urbanos, alrededor del siglo IV y III a.C., algunos mitos narran la fundación de las ciudades: se desarrollaron fuera de los centros ceremoniales, ya que éstos se consideraban extraordinarias manifestaciones del poder sagrado y permitian la expresión del poder en lugares específicos, lo que acentuaba el valor de la vida sedentaria. El mito de Gilgamesh en Babilonia y el de Rómulo y Remo en Roma son mitos de fundación.

2.2. Funciones del mito

Para que el mito adquiera vida debe ser parte del imaginario efectivo, del que cada sujeto encuentra un significado y un vínculo de significación. Parte también de la experiencia propia de sentimientos, valores e imágenes que el individuo encuentra en los mitos. Algunas veces éstos se materializan en rituales.

Las funciones[66] de los mitos son:

1. Explican al sujeto su relación con las fuerzas del cosmos.
2. Interpretan el papel del sujeto frente al universo como totalidad.
3. Explican el orden moral del sujeto dentro de su grupo social.
4. Confrontan al sujeto consigo mismo y explican cuál es el significado de su vida.

Los mitos están construidos por símbolos, parten de ellos, pero la creación del sujeto para darle nuevas significaciones o el rechazo del mito propuesto por generaciones pasadas, son pruebas de la libertad humana sobre la elección de sus creencias y compromisos condicionados por el momento histórico que vive.

El mito puede ser profundamente injusto debido a un imaginario instituido; tal es el caso del mito de Adán y Eva: cuando Dios forma a la mujer de una costilla del hombre queda establecido el poder de un género sobre otro, y se concreta con ello la desigualdad. Al mismo tiempo, los mitos dejan de ser actuales por la reinterpretación o traducción que el sujeto les da; en las sociedades en transición los mitos antiguos son reactualizados a partir de experiencias particulares.

2.3. Corrientes que han estudiado el mito

2.3.1. Mito y razón

En la herencia occidental, que proviene desde los griegos, el mito siempre ha estado en contraposición con la razón y ha sido base del desarrollo cultural de Occidente. Platón hizo una lúcida crítica a los mitos como una manera particular de conocer la realidad.

---

[66] Este es el tema del cuarto tomo de *Las máscaras de Dios* subtitulado *Mitología creativa*. "La primera función de una mitología es reconciliar a la conciencia que despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo tal como es; la segunda, presentar una imagen interpretativa total del mismo, tal y como lo conoce la conciencia contemporánea. La tercera función, sin embargo, es la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a las exigencias de su grupo social, histórica y geográficamente condicionado y aquí puede producirse una ruptura con la naturaleza. La cuarta función, la más crítica y vital, de una mitología es, por tanto ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse integramente, de acuerdo con: *a)* él mismo (el microcosmos); *b)* su cultura (el mesocosmos); *c)* el universo (el macrocosmos); y *d)* el terrible misterio que está dentro y más allá de todas las cosas, de donde retroceden las palabras, junto con la mente, sin haber llegado" (Campbell; 1992: 26-27).

En términos racionalistas encontramos una oposición clara entre la historia y el mito; hay que considerar que en la Biblia, por ejemplo, los profetas están ubicados en sociedades determinadas y tiempos específicos, esto es descomunal, pues una característica del mito es estar fuera del tiempo y espacio ordinarios.

Concluimos que existen formas paralelas de pensar en la historia de la humanidad. Una es el lenguaje racionalista, específico y empírico, reducido a la lógica. Otro es el simbólico que va más allá de las palabras.

2.3.2. Mito y lenguaje

Ante todo, el mito es una narración, por eso algunas investigaciones se centran en su estructura lingüística, en la búsqueda de su significación en la historia y estructura del lenguaje.

Uno de los personajes más representativos de esta corriente es Friedrich Max Müller, sus trabajos tratan la religión y los mitos de la India. Müller creía que en los textos védicos de la antigua India, los dioses y sus acciones no representaban seres o hechos reales, sino productos de una confusión del lenguaje humano, de un intento para dar expresión a los fenómenos naturales por medio de imágenes sensuales.

Más reciente es la construcción del modelo lingüístico estructural, a partir de las obras del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, del rusoamericano Roman Jakobson y del folclorista americano Stith Thompson. Estos lingüistas interpretan el significado total del lenguaje como un sistema lógico interno. Examinan en particular la relación entre dos niveles de lenguaje; el primero es el de las palabras y lo que transmiten; el segundo el de la estructura sistemática subyacente (gramática, sintaxis y otras normas de la lengua).

Desde esta perspectiva, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss plantea que el mito representa un caso especial de uso lingüístico, un tercer nivel que sobrepasa la narración superficial y la estructura subyacente. Descubrió en el mito ciertos grupos de relaciones que obedecen el orden sistemático de la estructura del lenguaje. Afirma que la

misma lógica está presente en todos los lenguajes y culturas, tanto en obras científicas como en mitos tribales.[67]

Lévi-Strauss entiende que el mito integra la lengua, pues por el habla se le conoce y, por lo tanto, pertenece al discurso. El mito es al mismo tiempo lengua y habla, y tiene un tercer nivel de significación.[68] Se podría definir el mito como ese modo del discurso en el que el valor de la fórmula *traduttore, traditore* tiende prácticamente a cero.

Lévi-Strauss llega a cuatro conclusiones:

i) Los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en composición, sino de la manera en que se combinan.

ii) El mito pertenece al orden del lenguaje, del cual forma parte integrante; el lenguaje, tal como se utiliza en el mito, manifiesta propiedades específicas.

iii) Estas propiedades sólo pueden ser buscadas por encima del nivel habitual de la expresión lingüística; dicho de otra manera, son de naturaleza más compleja que aquellas que se encuentran en una expresión lingüística cualquiera.

iv) Afirma que las verdaderas unidades significativas del mito no son las unidades consecutivas aisladas sino "haces de relaciones"; es aquí donde adquieren una función significante y son al mismo tiempo lengua y habla.[69]

---

[67] "¿Para comprender lo que es un mito debemos pues elegir entre la simpleza y el sofisma? Sea cual fuere la situación real, una dialéctica que gana a todo trance encontrará el medio de alcanzar la significación" (Lévi-Strauss; 1992: 230).

[68] "El valor del mito como mito, por el contrario, persiste a despecho de la peor traducción. Sea cual fuere nuestra ignorancia de la lengua y la cultura de la población donde se lo ha recogido, un mito es percibido como mito por cualquier lector, en el mundo entero. La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada. El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra despegar si cabe usar una imagen aeronáutica. del fundamento lingüístico, sobre el cual había comenzado a deslizarse" (Lévi-Strauss; 1992: 233).

[69] *Idem.*

La corriente estructuralista plantea dos propiedades en el discurso mítico:

a) la iteración: acumulación de acontecimientos de un mismo tipo.

b) la repetición: encontramos siempre la misma historia de forma variable y constante.[70]

Para Lévi-Strauss el lenguaje mítico está formado por unidades consecutivas que implican la presencia de los morfemas y semantemas, cada unidad difiere de la precedente por un grado más alto de complejidad. Por esta razón, a los elementos propios del mito los llama unidades consecutivas mayores o mitemas.

De acuerdo con Lévi-Strauss, podemos postular que las unidades constitutivas del mito no son relaciones aisladas sino haces de relaciones, que al combinarse provocan que las unidades consecutivas adquieran significación.

Diremos que un discurso comunicativo adquiere estructura mítica cuando los semas o relaciones que lo componen se agrupan en pares de haces que corresponden a relaciones de signos opuestos. Según lo anterior, un mitema es un par de haces opuestos de relaciones o, dicho de otro modo, una oposición binaria de haces de relaciones.[71]

En este sentido, Barthes aclara: "En el mito reencontramos el esquema tridimensional: el significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir, el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve un simple significante en el segundo. Recordemos que las materias del habla mítica (lengua propiamente dicha, fotografía, pintura, cartel, rito, objeto, etc.), por diferentes que sean en un principio... se reducen a una pura función significante: el mito encuentra la misma materia prima... se trate de grafía de letras o grafía pictórica, el mito sólo reconoce una suma de signos, un signo global, el término final de una primera cadena semiológica y es precisamente este término

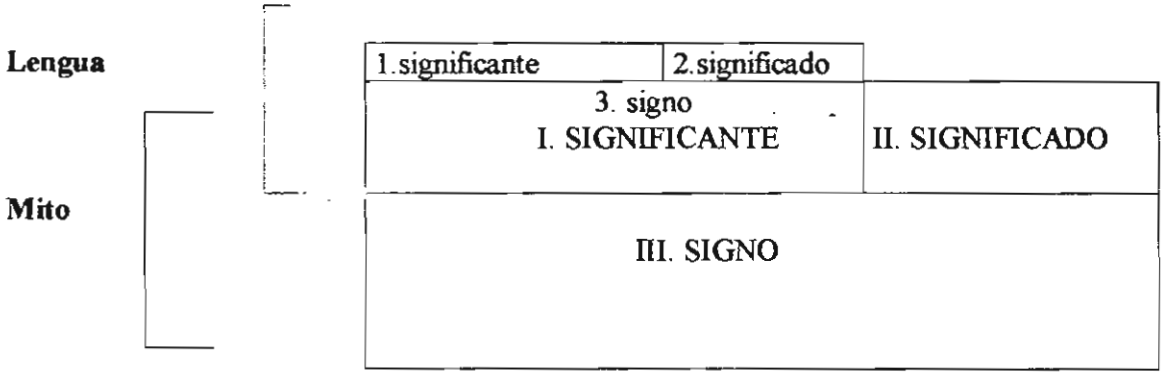
---

[70] Vemos que la repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito. Lévi-Strauss insiste en que la estructura sincrónica- diacrónica que caracteriza al mito permite ordenar sus elementos en secuencias diacrónicas que deben ser leídas sincrónicamente. Todo mito posee, pues, una estructura de múltiples hojas, que en el procedimiento de repetición y gracias a él se transparenta en la superficie (Lévi-Strauss; 1992: 252).

[71] "Por tanto entenderemos como mítico aquel discurso formado por un conjunto de oposiciones binarias de haces de relaciones" (Paramo; 1971: 1819).

final el que va a convertirse en primer término o término parcial del sistema amplificado de nivel al sistema formal[...] de las primeras significaciones".

"Como esta traslación es capital para el análisis del mito, la representaré de la siguiente manera, haciendo la salvedad de que la especialización del esquema sólo constituye una simple metáfora:



Como se ve, existen en el mito dos sistemas semiológicos, de los cuales uno está desencajado respecto al otro: un sistema lingüístico[...] que el mito toma para construir su propio sistema; y, el mito mismo, que llamaré metalenguaje porque es una segunda lengua *en la cual* se habla de la primera."[72]

2.3.3. Mito y conocimiento

Las teorías que afirman que el mito constituye una forma y una vía de conocimiento es tan antigua como la interpretación del mito. Los filósofos griegos clásicos señalaron la imbricación de los modos mítico y racional, lo que se observa en la insistencia de los orígenes. En las formulaciones de la relación entre mito y conocimiento se presentan fundamentalmente dos tendencias.[73] En la primera, el mito es examinado como asunto intelectual y lógico. En la segunda, el mito es estudiado en su significado imaginativo e

[72] (Véase Barthes; 1994: 207).
[73] Encarta 98: *Mitologías*. Enciclopedia Microsoft, sitio citado.

conocimiento, o como precedente del conocimiento racional en la evolución intelectual humana.

Una de las figuras básicas de la antropología británica, sir Edward Burnett Tylor, pensaba que el mito en las culturas arcaicas estaba basado en una ilusión psicológica y en una errada inferencia lógica, derivada de la confusión de la realidad subjetiva y objetiva, de lo real y lo ideal. Tylor creía que el mito, aunque ilógico, tenía valor moral.

El lingüista francés Maurice Leenhardt explicaba el mito como una expresión de la experiencia vivida de la comunidad. Leenhardt, que pasó gran parte de su vida entre los melanesios, observó que éstos respondían pasivamente a las realidades inhumanas de su entorno; no buscaban dominar el medio ambiente conceptual o tecnológicamente, sino que intentaban adaptar y conciliar sus poderes y fuerzas; esta actitud la identificó con el término *cosmográfico* y asoció los mitos de los melanesios con su experiencia cosmográfica del mundo.

Marett se refería a su teoría como preanimismo, para distinguirla de la de Tylor, quien había llamado a la suya *animismo*. Marett situó el "significado del mito" en una fase intelectual anterior al surgimiento de la conciencia racional. El filósofo francés Lucien Lévy-Bruhl desarrolló, posteriormente, la noción de mentalidad prelógica como una explicación del mito. Lévy-Bruhl sostenía que la gente de las culturas arcaicas experimenta el mundo sin la ventaja de las categorías lógicas, que alcanzan su conocimiento del mundo por medio de la participación mística en la realidad; este conocimiento se expresa en mitos.

El investigador escocés del siglo XIX, Andrew Lang, y el antropólogo alemán Wilhelm Schmidt advirtieron en la literatura etnográfica la presencia frecuente de un dios superior, una divinidad que creaba el mundo y después se distanciaba de él; en los mitos distinguieron esta divinidad de entre otras argumentando que este concepto de creador provenía de la contemplación metafísica e intelectual y no de la evolución del pensamiento de lo prelógico a lo racional. En su formulación, los mitos abarcan, al mismo tiempo, lo racional-lógico y lo intuitivo.

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION

El rumano Mircea Eliade,[74] historiador de las religiones, ofreció una visión comprensiva y definitiva del mito como algo lógico-racional e intuitivo-imaginativo que se desarrolla al mismo tiempo. En la interpretación de Eliade, el mito revela una ontología primitiva, una explicación de la naturaleza del ser. El mito, por medio de símbolos, expresa un conocimiento completo y coherente, y aunque pueda trivializarse y popularizarse, la gente puede utilizarlos para regresar al principio del tiempo, redescubrir y experimentar, nuevamente, su propia naturaleza.

El mito vivido por las sociedades arcaicas,[75]se caracteriza por:

I. Constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales.

II. Esta historia se considera absolutamente verdadera (porque se refiere a realidades) y sagrada (porque es obra de los seres sobrenaturales).

III. El mito se refiere siempre a una "creación", razón por la cual constituyen los paradigmas de todo acto humano significativo.

IV. Al conocer el mito se conoce el "origen" de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas. No se trata de un conocimiento "exterior" o "abstracto", sino de un acontecimiento que se "vivido" como ritual.

V. De cualquier manera se "vive", en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada que exalta los acontecimientos rememorados y actualizados.[76]

Para el filósofo francés Paul Ricoeur, el mito, expresado en símbolos, es necesario para una seria valoración de los orígenes, procesos y abismos del pensamiento humano.

---

[74] (Véase. 1960, 1972, 1983 y 1992).

[75] (Véase Mircea Eliade; 1992: 25).

[76] Eliade en *Los mitos del mundo contemporáneo* (1960) resalta que los mitos han sufrido un proceso de desacralización donde el relato ya no trata del tiempo de los orígenes; los dioses pasan a ser héroes arquetípicos de lo humano. Da como ejemplo de héroe a Supermán.

2.3.4. Mito y sociedad

La comprensión filosófica y especulativa del mito plantea el vínculo entre mito y sociedad, como lo hiciera el filósofo italiano Giambattista Vico, en su *Scienza nuova (La nueva ciencia*, 1725). Vico expuso una teoría de cuatro etapas para el desarrollo del mito y la religión en Grecia. La primera etapa enunciaba la divinización de la naturaleza: el trueno y los cielos se convierten en Zeus, y el mar se convierte en Poseidón. En la segunda etapa, aparecen los dioses de la domesticación y la dominación de la naturaleza: Hefesto, dios del fuego, y Démeter, diosa del grano. En la tercera etapa, los dioses encarnan las instituciones y grupos civiles: Hera es la institución del matrimonio, por ejemplo. La cuarta etapa manifiesta la total humanización de los dioses, como en el caso de Homero.

El sociólogo francés Émile Durkheim,[77] al examinar la relación del mito con la sociedad, recurre a las culturas aborígenes australianas. Durkheim rechaza que el mito surge de manifestaciones extraordinarias de la naturaleza; asimismo, que la naturaleza era un modelo de regularidad, predecible y representante de lo ordinario. Concluía que los mitos surgen como respuesta humana a la existencia social. Expresan la manera como la sociedad representa a la humanidad y al mundo, son modos de admirar a la sociedad, constituyen a la vez un sistema moral, una cosmología y una historia. Los mitos y los ritos derivados de ellos sostienen y renuevan las creencias morales, evitando que sean olvidadas, y fortalecen a las personas en su naturaleza social.

El antropólogo británico nacido en Polonia, Bronislaw Malinowski, desarrolló esta concepción sociológica del mito. Para Malinowski, el mito cumple en las sociedades arcaicas y tribales una función indispensable: expresa, incrementa y codifica la creencia; salvaguarda y refuerza la moralidad, y contiene reglas prácticas para guiar a los individuos en estas culturas.

Entre los antropólogos, la aceptación del significado sociológico del mito es universal, sin embargo, esta aprobación no implica la consideración del mito como una

[77] (Véase Durkheim; 1974).

función de la sociedad humana; en realidad, mito y sociedad coexisten: el orden sociopolítico puede entenderse como un reflejo inexacto del orden social o cósmico que se encuentra en los mitos, y éstos dan legitimidad al orden de la sociedad.

El antropólogo británico sir James Frazer,[78] en *The Golden Bough (La rama dorada,* 1890), sugirió la relación del mito con el ritual. Su teoría explicó el significado del mito en las sociedades letradas. El holandés Henri Frankfort, el estadounidense Theodor Gaster y el danés Thorkild Jacobsen aplicaron los hallazgos antropológicos para comprender la religión y la sociedad de las culturas del antiguo Oriente Próximo, donde se desarrollaron algunas de las más arcaicas sociedades agrícolas. Jacobsen señaló que la imaginativa percepción mítica de las plantas era la base práctica y filosófica para la domesticación de la vida vegetal, y que la agricultura formaba parte de una percepción tanto del orden cósmico como de la estructura social.

Gaster sostenía que la función específica de ciertos mitos y ritos era la reposición de la vida y la vitalidad. En las sociedades agrícolas, estos mitos y ritos estaban tan generalizados en su relación con el orden cósmico y social que daban un significado religioso y mítico a la cultura en su conjunto.

El lingüista francés Georges Dumézil, hizo extensas investigaciones sobre el mito indoeuropeo en las culturas india, griega, romana, alemana y escandinava, entre otras; dedujo una estructura cosmosociológica común a cada una de esas variantes míticas. En todas las formas del mito indoeuropeo, encontró una estructura tripartita, con un sacerdote o soberano en la cúspide de la jerarquía, guerreros en medio, y granjeros, pastores y artesanos en la base. Estas clases estaban relacionadas con divinidades cósmicas; en la forma narrativa de la épica aparecen dramatizadas las interrelaciones, antagonismos y conflictos entre estas tres clases. Dumézil no afirma que todas las sociedades indoeuropeas posean esta estructura social, sino que esta estructura actúa como un lenguaje arquetípico para la enunciación de significados ideales dentro de estas culturas indoeuropeas.

---

[78] (Véase J. Frazer; 1996).

El filósofo alemán Ernst Cassirer,[79] en su estudio de los significados del mito y del grupo social, elaboró las nociones acerca de los aspectos lógico-intelectuales e intuituivo-imaginativos. En dicho estudio, Cassirer apoya a quienes dicen que el mito surge de las emociones, sin embargo insiste en que el mito no es idéntico a la emoción de la que surge, sino que es expresión -objetivación- de la emoción. En esta expresión u objetivación, la identidad y valores básicos del grupo reciben un significado absoluto. Cassirer creía que el mito y los modos míticos de pensamiento forman un profundo sustrato en las culturas científicas y tecnológicas de Occidente.

2.3.5. Mito e imaginario social

Para Castoriadis, el mito es un modo por el que la sociedad interrelaciona diversas formas significantes como significación del mundo y su vida en él, de otra manera sus "individuos" estarían privados de sentidos.[80] Mediante la imaginación creadora, las sociedades y su historia no tienen significación social y símbolos cerrados, pues constantemente encuentran nuevas y diversas significaciones; el imaginario efectivo, lo ya imaginado siempre está transformándose e instituyendo un imaginario radical.[81]

Los mitos son fundamentales para entender el imaginario instituido, efectivo, lo son también para su transformación por medio de la polisemia existente en cada símbolo del mito y al mito en su totalidad.

---

[79] (Véase E. Cassirer; 1973).

[80] "Los mitos que una sociedad instituye son cristalizaciones de significación que operan como organizadores de sentido en el accionar, pensar y sentir de los hombres y mujeres que conforman esa sociedad, sustentando a su vez la orientación y legitimidad de sus instituciones" (Castoriadis; 1994: 71).

[81] "Pero lo histórico-social no crea o inventa de una sola vez y para siempre significaciones imaginarias; el desorden social se despliega cuando aparecen nuevos organizadores de sentido: así, por ejemplo, en el desmoronamiento del mundo romano tardío apareció un nuevo principio unificador: el cristianismo, que crea o inventa nuevas significaciones imaginarias" (Fernández; 1992: 75).

Los mitos son una forma concreta de orientación de sentido y son esenciales para la continuidad de una sociedad; mediante la imaginación creativa los individuos buscan el significado en los mitos y al interpretarlos los transforman en imaginario radical.[82]

El mito proporciona la red de significaciones que explica el orden del mundo en su totalidad; a decir de varios autores no sólo explica el orden del mundo sino también el desorden. A partir de las aventuras de los héroes, los sujetos de una sociedad entienden su importancia en el mundo. El mito como sistema de relaciones explica un fenómeno concreto, pero a su vez es una estructura de pensamiento que explica cualquier fenómeno.

Existen, como hemos descrito, dos mecanismos para entender la eficacia simbólica de los mitos:

A. La repetición insistente de sus narrativas. Las repeticiones de la misma historia contada de diferentes maneras en diferentes instituciones, se consolidan como universos de significaciones de formas morales, totalizadoras, esencialistas que estipulan no sólo lo que debe ser una mujer o un hombre sino lo que es.[83]

---

[82] "Los mitos sociales en tanto cristalizaciones de sentido son una pieza clave en el sostenimiento del imaginario instituido, en tanto cada uno con sus narrativas particularizadas, pero muy enlazadas entre sí, da forma al universo de significaciones imaginarias que instituye cada institución... Por lo tanto, los mitos sociales (imaginario efectivo o instituido) constituyen piezas clave en el disciplinamiento y policiamiento de una sociedad" (Fernández; 1992: 77). "Por debajo del sentido proclamado aparecen las tensiones, rivalidades entre subgrupos y usos diferenciales del discurso común por parte de los diversos grupos rivales. Aparece entonces una nueva dimensión: el trabajo de transformación, de reivención del mito, para adaptarlo a exigencias particulares o, podríamos decir, 'partidistas'... Al mito dominante, las comunidades contestatarias oponen un contra-mito que podríamos calificar de 'dominado', y participa, como un instrumento y un desafío simbólico, en su esfuerzo de transgresión" (Ansart; 1993: 101)

[83] "Asimismo, las estructuras simbólicas dispuestas por los relatos míticos ordenan un sistema de pensamiento, trazan la pauta interpretativa que permitirá, por proyección, repensar y ordenar todos los fenómenos. Los relatos articulan un sistema proyectivo estructurado que hará posibles la reconstrucción y la interpretación de cualquier fenómeno según esquemas constantes de intelección" (Ansart; 1993: 95).

B. Para Castoriadis, los mitos están en evolución constante, en el sentido de una transformación, de la posibilidad de la creación de nuevas formas.[84]

Es imposible pensar en una sociedad sin cambio, sería como agua estancada que termina por autoeliminarse.

2.3.6. Mito y psicología

Para la psicología, el mito es material para precisar la estructura, el orden y los mecanismos de la vida psíquica de los individuos y del inconsciente colectivo. Sigmund Freud utilizó estructuras mitológicas antiguas para ejemplificar los conflictos y mecanismos de la vida psíquica inconsciente (por ejemplo, en el complejo de Edipo). Carl Jung, en sus interpretaciones psicológicas de los mitos recogidos de diferentes culturas, consideró evidente la existencia de un inconsciente colectivo y compartido. Desarrolló la teoría de los arquetipos —modelos de influencia decisiva, y a la vez emociones e ideas— que se expresan en conducta e imágenes. Jung y Freud consideraron, aunque de maneras distintas, a los sueños como expresiones de la estructura y mecanismos de la vida del inconsciente. Señalaban que el sueño se asemeja, en muchos detalles, a la narración del mito en culturas en las que éste aún expresa la totalidad de la vida.

---

[84] "La supuesta trascendencia —el caos, el abismo, lo sin fondo— invade constantemente la supuesta inmanencia, lo dado, lo familiar, lo aparentemente domesticado. Sin esta invasión perpetua, sencillamente no habría inminencia. Invasión que se manifiesta tanto por la aparición de lo nuevo irreductible, de la alteridad radical (sin la cual lo que es, no sería más que lo idéntico absolutamente indiferenciado, es decir nada), como por la destrucción, la aniquilación. la muerte. La muerte es muerte de las formas, de las figuras, de las esencias, no simplemente de sus ejemplares sin lo cual lo que es no sería más que repetición en la prolongación infinita o en cíclico eterno retorno" (Castoriadis; 1994:184).

Géza Róheim, un antropólogo húngaro, aplicó la teoría freudiana a la interpretación de mitos y religiones arcaicas y a la explicación del desarrollo de la cultura humana. Sin embargo, el estudio más extenso de los mitos desde la perspectiva de la psicología corresponde al investigador estadounidense Joseph Campbell. En *Las máscaras de Dios* (4 vols. 1959-1967), combinó hallazgos de la psicología profunda (sobre todo jungiana); teorías de difusión histórica, y análisis lingüísticos -desde la perspectiva de los mecanismos de las formas míticas de expresión-, para formular una teoría general del origen, desarrollo y unidad de todas las culturas humanas.

2.3.7. El mito como relato

Diversos autores[85] analizan la estructura del mito con ejemplos concretos; encuentran la estructura del relato mítico, los actantes y la forma en que se relacionan los actantes mediante contratos.

El mito es un relato, cuya descripción y análisis están condicionados, según Lévi-Strauss,[86]por tres elementos fundamentales:

a) La estructura del mito entendida como narración, permanece invariable y en un aparente estado doble. El conjunto de propiedades estructurales comunes constituyen un relato narrativo; a la vez, este modelo da cuenta de la enunciación del mito como unidad narrativa trans-enunciado y de la estructura del contenido manifiesta en la narración.

b) Esta concepción de la estructura prevé que el mensaje (significación particular del mito-ocurrencia)sitúa y da lugar a dos lecturas diferentes, una a nivel discursivo y otra a nivel estructural.

c) Para comprender la historia narrada hay que separarla en secuencias y analizar sus diversas articulaciones.

---

[85] (Barthes; 1994; Lévi-Strauss: 1976; Greimas y Bremond: 1974).
[86] (Greimas; 1974: 46).

Las secuencias encontradas en un mito pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- El héroe comete una transgresión —por medio de un contrato tiene que cumplir una prueba—; el héroe deja su comunidad para cumplir la prueba —cumple la prueba—
- A veces este ciclo puede repetirse hasta la secuencia final: regreso del héroe trayendo algún beneficio para su comunidad o la muerte.
- Los actantes se clasifican según los diferentes contratos y su relación con el héroe: Fuente *vs.* Destinatario; Sujeto-héroe *vs.* Objeto-valor; y, Ayudante *vs.* Opositor-traidor. Concluimos que el mito como relato tiene una estructura de *separación-prueba-retorno.*
- El héroe tiene como primera misión retirarse de la escena de lo común y combatir a los arquetipos.[87]

Los arquetipos que han de ser descubiertos y asimilados son aquellos que han inspirado, a través de los anales de la cultura humana, las imágenes básicas del ritual, de la mitología y de la visión. Para Jung los arquetipos son contenidos del inconsciente colectivo, son los mismos en todos los individuos y son de naturaleza suprapersonal.[88] Jung aclara que el concepto "arquetipo" sólo puede aplicarse indirectamente a las representaciones colectivas, ya que designa contenidos psíquicos no sometidos aún a la elaboración consciente y representa, entonces, un dato psíquico inmediato. Como tal, el arquetipo

---

[87] "...aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso en particular (o sea, presentar combate a los demonios infantiles de cada cultura local) y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las que C.G. Jung ha llamado 'imágenes arquetípicas' (Campbell; 1993: 24) "seres eternos del sueño no deben ser confundidos con las figuras simbólicas personalmente modificadas que aparecen en las pesadillas y en la locura del individuo todavía atormentado... El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares al que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad." (Campbell; 1993: 27).

[88] "El inconsciente colectivo no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento son, *cum grano salis*, los mismos en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. A los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos" (Jung; 1991: 10). Pero precisa "El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual que surge" *Ibid.* , 11.

difiere de la formulación históricamente constituida o elaborada, especialmente en estudios más elevados de las doctrinas secretas; los arquetipos aparecen en una forma que por lo general muestra el influjo de la elaboración consciente, que juzga y que valora. Su manifestación inmediata, en cambio, tal como se produce en los sueños y visiones, es mucho más individual, incomprensible o ingenua.

Por otra parte, la aventura del héroe presenta el esquema que Lévi-Strauss denomina monomito (separación-iniciación-retorno) y que se representa en los ritos de iniciación. El héroe inicia su aventura desde la cotidianidad hacia una región de prodigios, se confronta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.

La aventura del héroe sigue el modelo de la unidad nuclear, una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirla con más sentido.

El héroe del mito es un personaje con cualidades extraordinarias, frecuentemente es honrado por la sociedad a la que pertenece, o también es desconocido o despreciado. Ambos, el héroe y su dios último, el que busca y el que es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y darla a conocer.[89]

AUDIOVISUAL SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

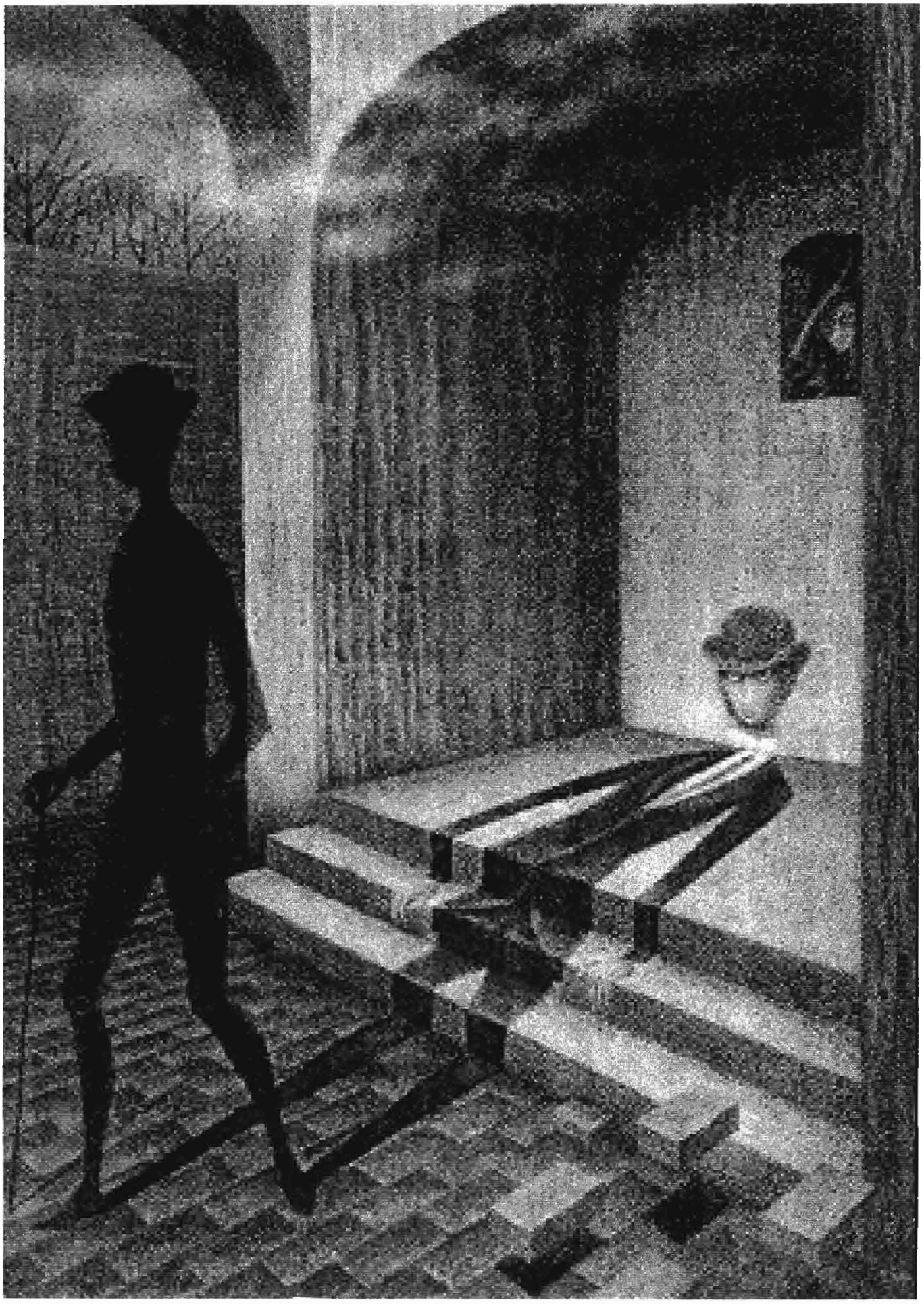
2.4. Lo siniestro

De tal modo, el miedo modela con el complejo del yo, el aterrador fantasma del doble, que satisface los deseos secretos, siempre reprimidos, de su alma.

Otto Rank

Como hemos señalado, los mitos expresan sentimientos fundamentales y comunes a la humanidad, como el odio, la venganza, la muerte, y a la vez constituyen tentativas de

[89] (Campbell; 1993: 44).



Remedios Varo, Fenómeno

explicación de fenómenos sobrenaturales, astronómicos, meterológicos, etcétera.[90]

Asimismo, hemos explicado que el mal en la sociedad moderna, a fuerza de repetición, se ha vuelto opaco y transparente, se oculta la parte maldita y sólo se puede nombrar el bien. En este sentido, Freud resalta los pocos estudios estéticos y psicoanalíticos que no tratan de lo bello sino de lo que él llama lo *"Unhemlich"* (lo siniestro).[91] Este concepto define, casi siempre, lo espantable, angustiante y espeluznante; es un término muy ambiguo pero coincide para Freud con lo angustiante: "La voz alemana '*unheimlich*' es, sin duda, el antónimo de '*heimlich*' y de '*heimisch*' (íntimo, secreto familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar."[92]

Freud hace una disertación comparando el sentido de *Unheimlich*, que es lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado. En lo restante, nos advierte que el término *Heimsch*, no posee un sentido único, sino dos representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están bastante alejadas entre sí: por un lado lo que es familiar y confortable; por el otro, lo oculto y disimulado.

Posteriormente analiza a las personas, cosas, impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares... E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la "duda de que un ser animado sea en efecto viviente, y a la inversa, de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado", aduciendo a la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas y los autómatas. Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante narraciones, consiste en dejar que el lector dude de si la figura que se le presenta es una persona o un autómata.[93]

---

[90] Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, Paidós, 2ª ed., España, 1992, pp.229-252. Y Otto Rank: *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós, México, 1993.

[91] " Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables" (Freud; 1974: 2483).

[92] (Freud; 1974: 2484).

[93] *Idem*.

Recordemos que el niño, en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite preciso entre las cosas y los objetos inanimados, y que tratan a su muñeca como si fuera de carne y hueso. Hallamos así, el tema del doble y del otro yo, en todas sus variaciones y desarrollos: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acercamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su "doble" –lo que llamamos telepatía- de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, se da un desdoblamiento del yo, partición del yo o sustitución del yo; y, finalmente, con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, destinos, actos criminales, inclusive de los mismos nombres en generaciones sucesivas.[94]

Desde el punto de vista tópico el Yo se encuentra en relación de diferencia, es un mediador entre el Ello, el Super yo y la realidad. Mecánicamente, en la neurosis, se diría el defensor de la psique por medio de mecanismos de defensa y por la señal de angustia, algunos de sus mecanismos de defensa son inconscientes.

Otto Rank, discípulo de Freud, realiza un análisis sobre el doble; inicia con una revisión de la literatura romántica, afirma que existe una equivalencia de la sombra y reflejo en el espejo, imágenes que se aparecen al yo como sus semejantes; la sombra, cuando se separa de su dueño, adquiere personalidad propia y se vuelve contra el dueño.[95]

Lo mismo sucede con la imagen en el espejo, que al tener un proceso de despersonalización se enfrenta al yo real. La imagen además plantea mantener la juventud y la vitalidad de su dueño.

---

[94] "... lo que nosotros llamamos telepatía-- de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio" (Freud; 1974: 2493).

[95] "Los modos de tratamiento de este tema que hemos considerado hasta ahora —en los cuales resulta claro que el misterioso doble es una división independiente y visible del yo (sombra o reflejo)— son distintos de las figuras reales del doble que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, de similitud externa poco común, y cuyos senderos se cruzan" (Rank; 1971: 42).

Otra forma del doble es la representada en las comedias de identidades equivocadas, que parten de un doble físico interpretado por la misma persona: dos seres distintos separados por la amnesia.

Cuando Rank cita a Maupassant advierte que el doble se presenta como la soledad, como la fatigosa compañía de un segundo ser; el acento recae en la sociabilidad con el propio yo objetivado como duplicación.

Rank retoma el tema del doble como la sombra, y afirma que la sombra de un individuo, que durante su vida ha sido un espíritu acompañante y útil, debe contraerse y convertirse en un aspecto aterrador que atormenta a su protegido y lo persigue hasta la muerte.[96]

También hace una revisión de los estudios antropológicos, y señala que en algunas culturas primitivas creen que todo daño a la sombra perjudica a su dueño.[97]

Básicamente, los pueblos primitivos identifican a la sombra y a la imagen en el espejo; también en la fotografía, en el cine, con el alma.

Los mellizos son también una forma del doble donde la rivalidad hacia el odiado competidor en el amor por la madre, el deseo de muerte y el impulso al asesinato del doble se vuelven razonablemente comprensible. Por ello, Rank analiza el mito de Narciso en la versión de los mellizos, recuerda la leyenda del Narciso femenino, pues éste cree que ve en su imagen a su hermana, quien se le parece desde todo punto de vista.

Para Rank el doble tiene dos características fundamentales:

1. El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble, es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar la responsabilidad de ciertas acciones del yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble que es personificado, o bien por el propio diablo. El doble en el sentido de la

---

[96] (Rank; 1971: 89 y 119).

[97] "Ahora pasamos de significaciones tan distintas del doble y su sombra, en su sentido simbólico sexual tan evidente, al problema más amplio de la imagen construida por el espíritu guardián de uno, convertida en una conciencia perseguidora y torturante, y muy bien fundamentada en las tradiciones populares" (Rank; 1971: 97).

proyección de nuestra animalidad es un imaginario que fusiona el instinto y la pulsión. De alguna manera es el instinto siniestro de la animalidad convertido en significado humano.

2. Después de subrayar la importancia narcisista del doble en su significado positivo, así como en sus diversas formas defensivas, aún queda por entender el significado de la muerte en nuestro material. Lo que revela la relación entre el temor a la muerte y la actitud narcisista en el deseo de ser joven por siempre.[98]

El tema del doble ha sido investigado minuciosamente por Rank; estudia las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo o la sombra, los genios tutelares, la doctrina animista y el temor ante la muerte. En efecto, para Rank, el doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte y, probablemente, haya sido el alma inmortal el primer doble de nuestro cuerpo. La creación de semejante desdoblamiento está destinada a conjurar la aniquilación.

Por su parte Freud afirma que el carácter siniestro sólo puede obedecer a que el doble es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas. Además sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos la idea de lo nefasto e ineludible, donde en otro caso, sólo habría sido una causalidad.[99]

En Freud, la concepción de lo siniestro se resume en la afirmación de que el análisis de diversos casos de lo siniestro nos llevan a una vieja concepción del mundo: el animismo, caracterizado por la existencia de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento, por la técnica de la magia que en ella se basa y por la atribución de fuerzas mágicas minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos.[100]

---

[98] "Por un lado, este deseo representa la fijación libidinosa del individuo en una etapa definida de desarrollo del yo; y por la otra, expresa el temor a envejecer, miedo que en realidad es el temor a la muerte" (Rank;1971: 122-123).

[99] (Freud; 1974. 2495).

[100] (Freud; 1974: 1995- 2994).

Freud hace dos formulaciones:

1. Si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que exista entre las formas de lo angustioso un grupo en el cual se pueda reconocer que lo angustioso es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería lo siniestro.

2. Si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprendemos que el lenguaje corriente pase de lo *Heimlich* a su contrario, lo *Unheimlich*. Así, lo siniestro no sería realmente nuevo, sino algo familiar a la vida psíquica, que se tornó extraño mediante el proceso de represión.[101]

2.4.1. La construcción imaginaria del mal en diversas culturas

En todas las culturas existe una figura simbólica del mal que responde a los principios de lo siniestro; construimos un doble para depositar la sombra. Hemos seleccionado algunos ejemplos para constatar, a pesar de la diversidad simbólica en la construcción imaginaria del mal, que esta figura siempre existe como una forma arquetípica humana que se transforma en estereotipo según la formación social- histórica.

La creencia en los espíritus malignos y en su capacidad para influir en la gente se remonta a los tiempos prehistóricos. Muchos pueblos primitivos creían que los demonios dominaban todos los elementos de la naturaleza, esta explicación la dimos en el capítulo 1, donde analizamos cómo el hombre está dominado por el ser; dioses exteriores determinan su destino; no existe su participación en su propio destino.

[101] "Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado" (Freud; 1974: 2497-2498).

Algunas sociedades de la antigüedad, como las de Egipto y Babilonia (hoy Irak), creían que esos espíritus dominaban las funciones del cuerpo humano y que provocaban ciertas enfermedades.

Asuras

En las escrituras hindúes, llamadas *Vedas*, escritas alrededor del año 1000 a. C., se describen diversos seres malignos. Los Devas y Asuras, son un grupo de deidades y demonios. Los Devas (se calculan 33) gobiernan las regiones del cielo, el aire y la tierra, y asisten a la humanidad con sus poderes benéficos. En la lucha cósmica entre las fuerzas del orden y del caos, los Devas se oponen a los demoníacos Asuras; este conflicto es dramatizado, los dioses supremos arrancan el monte Mandara, envuelven a la serpiente Vasuli en él y lo ponen en el océano. Los Devas tiran de un extremo de la serpiente, los Asuras del otro: baten el océano. Finalmente, después de mucho sacudir, el sol y la luna surgen del océano seguidos por Dhanvantari, el físico de los dioses, que porta el elixir de la inmortalidad. Éste es recibido por los Devas, lo cual provoca una batalla en la que los Asuras son derrotados.

En otro mito, durante cientos de años, una batalla hace estragos entre Devas y Asuras; el demonio búfalo Mahisha secuestra a los Devas, los salva la cólera de Visnú y Siva o Shiva, tan intensa que su energía se materializa en la diosa Durga, que vence al búfalo. A los Devas los guía Indra, el dios guerrero de las tormentas y de la lluvia, que suele representarse montado en un elefante. Rival de Indra es Varuna, dios supremo del orden cósmico. Muchos mitos registran las batallas de Indra con los destructivos poderes representados por los Asuras. En numerosos mitos los Asuras reciben ayuda de la deidad creadora Brahma, éste les permite construir tres grandes ciudades desde donde dominar las regiones del cielo, el aire y la tierra; sin embargo, en el momento culminante de su gloria, Siva prende fuego a las ciudades Asura y arroja a sus habitantes al mar.

La diosa Devi es la consorte de Shiva, dios de la destrucción y de la generación, es la madre de todos, y en sus manos sostiene la alegría y el dolor, la vida y la muerte.[102]

---

[102] Neil Philip: *El libro ilustrado de los mitos. Cuentos y leyendas de todo el mundo*, Ediciones B, España, pp. 98-99.

En la religión zoroástrica o mazdeísta de Irán, los Asuras o Ahuras fueron asociados bajo la gran deidad Ahura Mazda con las fuerzas del bien, mientras que los Devas o Daevas desempeñaban la función opuesta, siendo asociados con el espíritu maligno Ahriman.[103]

Dionisio Zagreo

En la antigua Grecia una de las religiones clásicas es el Orfismo fundada en los escritos del legendario poeta y músico Orfeo, conocida desde el siglo VI a.C. se basaba en una cosmogonía centrada en el mito del dios Dioniso Zagreo,[104] hijo de Zeus y Perséfone. Furiosos porque Zeus deseaba hacer a su hijo soberano del universo, los celosos titanes desmembraron y devoraron al joven dios. Atenea, diosa de la sabiduría, fue capaz de recuperar su corazón; lo llevó a Zeus, quien se lo comió y dio nacimiento a un nuevo Dioniso. Zeus castigó a los titanes destruyéndolos con su rayo, de sus cenizas creó la raza humana. Como consecuencia de ello, los seres humanos tienen naturaleza dual: el cuerpo terrestre era la herencia de los titanes nacidos de la tierra; el alma derivaba de la divinidad de Dioniso, cuyos restos se mezclaron con los de los titanes.[105]

Según los principios del orfismo, los seres humanos se esfuerzan por librarse del elemento titánico, o representación del mal, para intentar preservar lo dionisíaco o divino, naturaleza de su ser. El triunfo del elemento dionisíaco se puede conseguir siguiendo los ritos órficos de purificación y ascetismo. Según esta religión, a través de una larga serie de reencarnaciones los seres humanos se preparan para la vida después de la muerte; si han vivido en el mal serán castigados, pero si han vivido en la santidad, sus almas se liberarán completamente de los elementos titánicos para reunirse con la divinidad.[106]

---

[103] Encarta 98: *Devas y Asuras*. Enciclopedia Microsoft®, sitio citado.
[104] Ángel María Garibay,: *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, 6ª ed., México, 1977, p. 187.
[105] Robert Grave: *Los mitos griegos*, Alianza Editorial. 7ª reimp., México, 1994, pp. 159-163.
[106] (Garibay; 1977: 234-235).

Satán

Las principales creencias cristianas con respecto a los demonios, tienen su origen en las alusiones a seres malignos o "espíritus impuros" que aparecen en el Antiguo Testamento. En la Edad Media, la teología cristiana elaboró una complicada jerarquía de ángeles, relacionados con Dios, y de ángeles caídos o demonios, liderados por Satán, considerado como el primer ángel caído. En la mayoría de las versiones bíblicas inglesas, el término demonio se traduce como diablo, y en el Nuevo Testamento el demonio se identifica con un espíritu maligno. Jung cuestiona esta idea cristiana afirmando que Yavé sólo puede existir porque existe el diablo; el bien puede pensarse porque se piensa en el mal.[107]

En las creencias hebreo, cristiana e islámica, el demonio es identificado como el espíritu supremo del mal, que durante un tiempo inmensurable ha regido el universo de los espíritus del mal y es una oposición constante a Dios. La palabra proviene a través del término *daeminium* del latín eclesiástico, y del griego daimónion, que significa 'calumnioso', utilizado también en el griego clásico como calumniador. El término se utilizó en la traducción griega de la Biblia, la Septuaginta, para referirse al *ha-satan* hebreo ('*el satán*'), una expresión utilizada como título de un miembro de la corte divina que actuaba de espía errante de Dios recogiendo información de los humanos en sus viajes por la Tierra. Como algunos aspectos de esta figura divina se formaron de la experiencia con los servicios secretos reales del antiguo Oriente Próximo, no es de sorprender que Satán también fuera visto como un personaje que intentara provocar la sedición punible donde no la había, actuando como un adversario de los seres humanos para separarlos de Dios. En toda especulación en torno a Satán, se presenta el problema del origen y la naturaleza del mal.

En la tradición judía, y por ende en el primer pensamiento cristiano, el título se convirtió en un nombre propio. Satán empieza a ser considerado como un adversario, no sólo de los seres humanos sino también de Dios. Probablemente esta evolución es el resultado de la influencia de la filosofía dualista persa con sus opuestos poderes del bien (Ormuz) y del mal (Ahriman). Pero tanto en el modelo judío como en el cristiano, el dualismo siempre es provisional o temporal, y el demonio en última instancia está sometido a

[107] Carl G. Jung: *Respuesta a Job*, FCE, 3ª reimp., México, 1992.

Dios. En los escritos de la secta de Qumran recogidos en *Los manuscritos del Mar Muerto*, el demonio aparece como Belial, el Espíritu de la Maldad.

En algunas tendencias del pensamiento rabínico, Satán está ligado al "impulso del mal". Esta vinculación es una variante judía de la suposición antigua y generalizada de que los seres humanos pueden estar sometidos a fuerzas malévolas distintas a sus conciencias.

Sichére afirma que las ideas sobre el mal son herederas evidentes de la ética cristiana, y analiza su origen, su fundamento y su metamorfosis a través de la historia de la cultura occidental.[108]

La esencia de las enseñanzas cristianas sobre el demonio es, tal vez, que Jesucristo rompió el poder que Satán y sus diablos tenían sobre la humanidad (la "posesión" de algunos es un síntoma del dominio general sobre todos) y que la crucifixión llevó al demonio y sus secuaces a su última derrota.

En la Edad Media el demonio jugó papeles importantes en el arte y el folclor, fue visto como un animal humano, perverso e impulsivo con cola y cuernos, acompañado, algunas veces, por sus diablos subordinados. La idea de que éstos podían penetrar en los cuerpos y las almas de los seres humanos sirvió más para diferenciar al ser poseído del normal que para indicar el estado general de la humanidad.

La complejidad, el misterio y la naturaleza combinada del mal han llevado a algunos pensadores a creer que hay que encontrar un lugar para el demonio, incluso en el pensamiento moderno. El Islam, que acepta al judaísmo y al cristianismo como inspirados por Dios, extrae su concepto del demonio de las mismas fuentes. En el Corán se menciona a Iblis, el demonio. Se trata de un relato en el Jardín del Edén; es el único ángel que se niega a inclinarse ante Adán, por ello Alá lo maldice pero lo deja libre para tentar al incauto.[109]

---

[108] Bernard Sichére: *Historias del mal*, Gedisa, Barcelona, 1996.
[109] *Encarta 98: Orfismo. Enciclopedia Microsoft®*, sitio citado.

Jinni

En la religión islámica también aparecen numerosos demonios, las escrituras musulmanas describen a un grupo de ellos llamados Jinni, que causaban destrucción y presidían lugares donde habían actividades malignas. El primer jinni fue Iblis, expulsado por Alá por negarse a venerar a Adán.

Jinni es, en el folclor y la mitología del Oriente Próximo y del Islam, un espíritu o demonio más pequeño que un ángel. La forma plural del nombre es *jinn*; la forma femenina, *inniyah*. Formados de fuego o aire, los jinn pueden adoptar tanto forma humana como animal, ser buenos o malos: si son buenos, son bellos; si son malvados, feos. Se les encuentra en el aire, en las llamas, bajo la tierra y en objetos inanimados. En algunos aspectos se asemejan a los seres humanos: tienen las mismas necesidades corporales, reproducen su especie y mueren, aunque viven mucho tiempo. Los jinn son espíritus traviesos que se divierten castigando a los seres humanos y haciéndoles daño, incluso involuntariamente, se considera que accidentes y enfermedades son obra suya, sin embargo, gracias a su conocimiento los seres humanos pueden usar a los jinn para sus propósitos. Populares en el folclor de Egipto, Siria, Irán, Turquía y el norte de África, los jinn son familiares en el mundo occidental como personajes de *Las mil y una noches*, se les designa comúnmente como genios.[110]

Los demonios forman parte del folclor popular en todo el mundo, muchos tienen características especiales:

i) Vampiros que chupan la sangre de sus víctimas.

ii) El Oni japonés que provoca las tormentas.

iii) En la Escocia legendaria los kelpies acechan los lagos para ahogar a los viajeros incautos.

[110] Anónimo, Galland (comp.): *Las mil y una noches*, Ediciones 29, España, 7° ed., 1992.

Tezcatlipoca

En México[111] encontramos a Tezcatlipoca, el dios del cielo nocturno, la luna y las estrellas; señor del fuego y de la muerte, una de las figuras más temidas del panteón azteca. También llamado Yáotl ('el enemigo'); se lo asociaba con las fuerzas de la destrucción y del mal. Tezcatlipoca, 'espejo que humea', era uno de los dioses más importantes. A finales del siglo X fue llevado a las regiones centrales de México por los toltecas. Era uno y cuatro: Tezcatlipoca negro; Tezcatlipoca rojo; Tezcatlipoca azul; y Tezcatlipoca blanco; cada uno asociado con los cuatro rumbos del universo.

Bierhorst[112] en su libro *Mitos y leyendas de los aztecas* analiza a Tezcatlipoca:

> Los dos espíritus más importantes en las historias aztecas son Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Cooperaron en raras ocasiones, pues lo usual era que se opusieran uno a otro, adoptando Quetzalcóatl el papel de creador y Tezcatlipoca el de destructor. Trabajaron conjuntamente para formar la tierra. Compitiendo luego por el honor de ser el sol. Tras el diluvio que pone fin a la cuarta era, vuelven a unirse para levantar el cielo, devolviéndolo a su anterior posición.
>
> Durante los días grandes de Tula ambos dioses descendieron a la tierra, el uno benefactor y el otro como elemento perturbador. Bajo la dirección de Quetzalcóatl los toltecas descubrieron todas las artes útiles, encontraron joyas y cultivaron vegetales gigantes. Sabio y justo, su jefe llevaba la vida de un sacerdote. Entre la niebla de esa perfección, Tezcatlipoca aparece como un brujo que roba los sentidos a las personas, organiza peligrosas danzas nocturnas al borde de un risco y extiende un olor a Muerte. El propio Quetzalcóatl fue persuadido para que quemara la ciudad y huyera.

Tezcatlipoca se caracteriza en los códices por un espejo humeante, colocado en la sien, y otro que sustituye al pie que le arrancó el monstruo de la tierra; mito que

---

[111] Alfonso Caso: *El pueblo del sol*, FCE, México, 11° reimp., 1991, pp.44-45.
[112] John Bierhorst: *Mitos y leyendas de los azteca*, John Biehorst, España, 1984, pp. 10-12.

significa que, a veces, en latitudes más australes, una de las estrellas de la Osa Mayor desaparece del cielo porque queda abajo el horizonte.

Siendo un dios nocturno es también negro, su rostro lleva pintura facial a rayas horizontales, amarillas y negras. Su pelo está cortado a dos alturas, peinado característico de los guerreros; lleva el adorno de plumas de garza, el escudo y el lanza dardos que lo caracterizan como guerrero.

Diversos mitos relatan cómo expulsó a Quetzalcóatl, la 'serpiente emplumada', de su centro principal en Tula para apoderarse de su reino. Tezcatlipoca presidía las escuelas regionales donde los guerreros aztecas recibían educación elemental y entrenamiento militar; se le consideraba hechicero y maestro en magia negra; solía aparecer representado con una máscara negra y un espejo de obsidiana en el pecho, donde veía todas las acciones y pensamientos de la humanidad.

Según Bierhorst[113] la leyenda es la siguiente:

> Cuando la tierra se hubo extendido sobre el agua y se hubieron formando las montañas y los valles, los espíritus empezaron a recoger luz para hacer el sol. Mientras ellos trabajaban, Tezcatlipoca estaba pensando -Yo debería ser el sol-. Pero era oscuro como una sombra.
>
> Cuando el trabajo hubo terminado, todos se retiraron para admirar lo que habían hecho. -Esta es mi oportunidad-, pensó Tezcatlipoca, agarrando el sol recién hecho y atándolo a su cintura. Cuando se elevó al cielo, arrojando sombras y pedazos de luz, los otros espíritus lo miraron y dijeron: -En fin, alguien tenía que ser el sol. Dejémosle hacer lo que pueda-. Entonces se dieron la vuelta y empezaron a crear el primer pueblo.
>
> Pero las gentes creadas eran gigantes, y cuando caminaron por la tierra se escucharon constantes gritos de -¡No te caigas!- Siempre que un gigante se encontraba con otro, su saludo era -¡No te caigas!-, pues si alguno se caía no

[113] Encarta 98: *Tezcatlipoca*, Enciclopedia Microsoft®, sitio citado.

sería capaz de volver a levantarse. Los gigantes vagaban de un lugar a otro, y, para alimentarse, temerosos de agacharse o inclinarse, les bastaba tomar los frutos de los árboles.

Pero cuando el sol llegó arriba del cielo, de repente el mundo se volvió oscuro, pues el sol que habían hecho los espíritus sólo tenia fuerza para durar la mitad del día. Por lo visto los espíritus habían cometido un error; la gente era demasiado grande y el sol demasiado pequeño.

Después de trece veces 52 años, Tezcatlipoca golpeándole le arrojó fuera del cielo. Éste último cayó al océano, cambió la forma, salió a tierra convertido en un jaguar y se comió a toda la gente. Ese fue el fin del primer sol, llamado el Sol Jaguar. Como recordatorio de su caída, la constelación del jaguar se sigue hundiendo en el océano todas las noches.

Concluimos que el mito del mal es la construcción imaginaria del doble y de lo siniestro. En casi todas las culturas analizadas, el mal es, por así decirlo, un político en desgracia. El mal es, como hemos descrito, el ángel caído y por lo tanto el opositor al espíritu benefactor; representa la lucha entre la luz y la sombra. A partir de esta investigación podemos afirmar que en las diferentes culturas el mal representa la desgracia frente al poder.

Por otra parte, es la construcción del enfrentamiento con el padre, a pesar de que en algunas culturas, como la azteca, generalmente los dioses y los diablos se representan como masculino y femenino, en el caso del mal se manifiesta como masculino, lo femenino queda excluido. En el caso de la cultura judeocristiana provienen desde la idea de que dios uno está compuesto por Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, lo femenino está negado. Según vemos en esta primera aproximación, lo diabólico es masculino, y la construcción simbólica relaciona el poder con lo masculino.

El mal está en todas partes y resulta en la modernidad inombrable, pasemos pues a explicar qué vamos a entender por modernidad.

CAPÍTULO 3. LOS MITOS EN LA SOCIEDAD MODERNA

3.1 Modernidad

"La modernidad es un proyecto inacabado", asi empieza Habermas[114] su libro en el que intenta dar respuesta al trabajo de Lyotard,[115] y reconstruir el discurso filosófico de la modernidad; aclara que el discurso de la modernidad queda elevado a tema filosófico desde finales del siglo XVIII. Por su parte, Josep Pico[116] nos da una visión general de cuál es el debate, y por qué es importante para comprender a la sociedad moderna.[117]

Para Pico, la modernidad es un proceso histórico; para la burguesía, la modernidad es una filosofía que reclama la libertad individual y el derecho a la igualdad ante la ley contra la opresión estamental. La tarea de la modernidad es construir un mundo comprensible, donde la razón institucionalice el juego de fuerzas politicas y sociales sobre la base del libre contrato entre seres iguales. El Estado sólo tendrá un papel de árbitro conciliador entre el interés particular y el universal. Latur[118]explica la importancia de la Constitución para la modernidad.

---

[114] (Habermas; 1989: 9).
[115] (Lyotard; 1995).
[116] (Pico; 1990).
[117] "Hay una forma de experiencia vital, la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la 'modernidad'. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo los que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología; se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todo en una vorágine de perpetua desintegración y renovación , de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx 'todo lo sólido se desvanece en el aire' "(Berman; 1995: 16).

Para Berman hay dos autores fundamentales para comprender la modernidad, por una parte Nietzsche, y por otra Marx: "Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como un modernista, advertimos el movimiento dialéctico subyacente que anima su pensamiento, movimiento sin fin que fluye a contracorriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el Manifiesto comunista, vemos que el dinamismo revolucionario que derrocará a la moderna burguesía nace de los impulsos y necesidades más profundos de esos burgueses..." *Ibid.* : 7

"...Para Nietzsche, como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: así los ideales cristianos de la integridad del alma y el deseo de verdad habían llegado a destruir el propio cristianismo. El resultado eran los sucesos traumáticos que Nietzsche llamó 'la muerte de Dios' y el 'advenimiento del nihilismo'. La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una abundancia de posibilidades..." *Ibid.* : 8
[118] (Latur; 1993: 29-75).

Perrés sintetiza las principales características de la modernidad:

- Un verdadero culto a la razón.
- Una creencia desmedida en la ciencia, portadora de verdad y disipadora de todas las falsas ilusiones.
- Un proyecto de emancipación humana, individual y social.
- Una profunda convicción evolucionistas de la historia; la civilización supone siempre un progreso racional, una evolución.
- Una clara y expectante preeminencia del futuro, de lo nuevo, sobre el pasado y lo viejo que podría sintetizarse en un adagio: Todo tiempo futuro será mejor.[119]

El fracaso de esta razón burguesa, o del Estado burgués, se pone de manifiesto en los siglos XIX y XX en todos los aspectos deshumanizadores y alienantes de la sociedad capitalista, da pie a la economía política de Marx, a la reivindicación hegeliana del Estado moderno, como manifestación más alta de la razón.

Sin embargo, Pico advierte que el modernismo siempre habla del futuro en términos optimistas; el futuro sólo retomaría lo bueno y desecharía lo malo del capitalismo. A finales de este siglo, lo anterior es claro si pensamos en los niveles de injusticia y el enorme problema que existe en todos los países pobres y de extrema pobreza.[120]

Para Habermas el proyecto de modernidad está inacabado y es recuperable mientras se reconstruya el proceso de racionalidad con posturas teóricas y se eliminen aspectos patológicos que han aparecido en el desarrollo de la modernidad.[121] Por tanto, la

---

[119] "Suele entenderse entonces por modernidad el proceso histórico que se abre con la Ilustración, y con la Revolución Francesa que busca llevarlo a cabo. Se trata de un proceso de expansión progresiva en la que la Revolución Industrial, o las revoluciones industrial-tecnológicas (y ahora informática) jugaron un gran papel" (Perrés; 1997: 3).

[120] "el modernismo siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y dejaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Ahora hemos visto que el futuro no resuelve nada y se vuelve la mirada hacia el pasado" (Pico; 1990: 10). Baudrillard explica este regreso al pasado de una forma crítica cuando define a la sociedad moderna como una sociedad del simulacro; somos, vivimos y actuamos como sí creyéramos, como si... pero detrás no hay una realidad que sustente a los sujetos sociales (Baudrillard; 1978: 5-31).

[121] "Se trataría de desvelar el proceso de reificación que nos ha conducido hasta aquí, de someter a crítica todo el proceso de racionalización de tal manera que nos permitiese entender cómo se ha producido hasta llegar a la crisis del Estado de Bienestar, y, al mismo tiempo, sentase las bases para su reformulación sin renunciar al proyecto de modernidad" (Pico; 1990: 43).

autorreflexión emancipadora que propone Habermas depende de una reconstrucción racional a las condiciones universales del desarrollo de la razón.

El primer trabajo de Habermas sobre la transformación estructural de la esfera pública, retoma, de una manera novedosa y reveladora, algunos temas de la crítica cultural. Habermas explora el origen y la desintegración subsecuente de lo que llama "la esfera pública" por medio del desarrollo de las instituciones del siglo XVII. El nacimiento de la comunicación de masas requirió de un ámbito de comunicación y debate, por ello la esfera pública burguesa creó un foro en el Estado podía ser criticado y llamado a justificarse ante un público bien informado y razonador; éste era un foro limitado y frágil, y fue socavado por el desarrollo del Estado y las instituciones sociales en el siglo XIX. Las grandes organizaciones comerciales de la comunicación masiva han transformado de manera fundamental la naciente esfera pública, de tal modo, que el potencial crítico inherente a ella ha sido truncado o empujado a la clandestinidad; hoy retiene su valor más como una promesa o como un principio inminente de crítica que como realidad institucionalizada.

Habermas en *The Structure Transformation of the Public Sphere*[122] plantea que aunque la distinción público-privado data de la Grecia clásica, asumió una forma nueva y distintiva en la Europa de los siglos XVII y XVIII que vivía un rápido desarrollo del capitalismo y el establecimiento del estado burgués. La autoridad pública pasó a referirse, cada vez más, a una actividad relacionada con el Estado, es decir, a las actividades de un sistema de Estado que tenía esferas de jurisdicción legalmente definidas y un monopolio de uso legítimo de la violencia. La sociedad civil emergió como un campo de relaciones económicas privatizadas que se establecieron bajo la protección de la autoridad pública. El ámbito privado comprendía tanto una economía expansionista como las relaciones personales que se desprendían de esta expansión y que se anclaban en la institución de la familia conyugal. Entre el ámbito de la autoridad pública, por un lado, y el ámbito de la sociedad civil y de la esfera íntima por el otro, emergió una nueva esfera de "lo público", formada por individuos de la burguesía que se reunían para debatir entre ellos y con las autoridades la regulación de

---

[122] Thompson analiza la teoría de Habermas desde el punto de vista de la hermeneútica de la comunicación y los medios (Thompson; 1993: 21-25).

la sociedad civil y la conducta del Estado. En tanto que los primeros desplegados de noticias y periódicos se interesaban por diversa información, la prensa del siglo XVIII se orientó hacia la expresión de puntos de vista políticos. Habermas incorporaba la idea de que una comunidad de ciudadanos, quienes se reunían como iguales en un foro ajeno tanto a la autoridad pública del Estado como a los ámbitos privados de la sociedad civil y de la vida familiar, eran capaces de emitir una opinión pública mediante la discusión crítica y razonada.

La comercialización de la comunicación masiva destruyó paulatinamente su carácter de medio de la esfera pública, pues el contenido de los periódicos y otros productos se despolitizó, se volvió sensacionalista a fin de aumentar las ventas, y comenzó a tratar a los receptores como consumidores tanto de medios como de aquellos productos de los obtenían ingresos por anunciarlos.

El desarrollo de los siglos XIX y XX socavó la esfera pública burguesa y transformó el principio de publicidad en un arma de intereses creados; Habermas no descarta la posibilidad de que las ideas y los principios incorporados originalmente a la esfera pública puedan reconstruirse sobre otra base.

Es necesario mirar el proceso de producción de estas mercancías, en el contexto de la economía mundial.

3.2. El significado del mito de Fausto en la sociedad moderna

Mefistófeles.- ¿Puede llamarse vivir al aburrirse
uno mismo y aburrir a los muchachos?
Fausto

El Radio City Hall en Nueva York, Estados Unidos, está totalmente obscuro. Una bandera de ese país en lugar de estrellas tiene un rayo. Se ilumina. Una banda militar entra por la parte de atrás hasta llegar al escenario. El solista Marilyn Manson (quien toma el nombre de Marilyn Monroe y Charles Manson) aparece tras un enorme estruendo de batería y guitarra eléctrica. Viste botas de tacón alto, medias sostenidas con liguero, sus genitales cubiertos

por cuero, sus glúteos desnudos. Usa un corsé en la cintura, los hombros descubiertos, guantes que suben hasta el antebrazo. Todo su vestuario es negro. Sus hombros y brazos están decorados con grandes tatuajes. Su maquillaje recuerda a Prince y a Kiss; cejas, piernas y brazos rasurados; su cabello negro, lacio, hasta media espalda.

Dirige un breve discurso: "No sigan prisioneros de la cristiandad. No sigan prisioneros de lo que les dicen que es belleza, no sigan luchando por su pedacito de cielo porque lo único que lograrán será estar rodeados de p... tontos." Luego interpreta *Beautiful people*, una crítica a los estereotipos de belleza y juventud propuestos por los mass media.

Marilyn Manson se define como el anticristo; en honor a la familia Manson viaja en un camión negro; por el éxito que tiene entre los adolescentes y jóvenes es un fenómeno social; invoca al diablo; y ha amenazado con suicidarse o violar a alguno de los espectadores durante sus conciertos.

Esto es una transmisión en vivo, desde Nueva York a toda América Latina, por la cadena Musical Television (MTV), en la entrega de los premios MTV Video Music Awards.

Manson representa un discurso moderno con las características que lo definen; el pastiche y la esquizofrenia; la crítica al pasado sin propuesta de futuro y el fin de la utopía.[123]

Manson puede ser analizado como la actualización del mito de Fausto; ha realizado, y lo propaga, un pacto con el diablo; se hace llamar reverendo de una secta demoniaca; busca la verdad a partir de la negación de los valores propuestos por generaciones pasadas. ¿Cómo sacar de este terrible aburrimiento a los jóvenes? Manson propone cada vez más violencia, hasta su propia muerte; vestuarios más escandalosos; salir del aburrimiento con lo que sea más excitante, para que sus consumidores, y él mismo tal vez, puedan sentirse vivos.

El elocuente mito de Fausto satisfizo las más profundas necesidades psicológicas y espirituales de la Europa en transición (de la Edad Media al Renacimiento y a la Reforma). Fausto se convirtió en el relato mítico por excelencia de los pueblos del norte; se escribieron vanas versiones del mito. *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlowe, publicada en 1591; el *Fausto* de Goethe, concluido en 1832, y el *Doctor Fausto*, de Thomas

Mann, publicada en 1947.[124]

El mito se extendió en principio por la ópera y el teatro, y actualmente por el cine. "Es deprimente, dice René Dubos en su obra contemporánea *Un Dios interior*, que el único mito con el que la era moderna haya contribuido a la civilización sea el de Fausto". Pero la demostración contemporánea más significativa de la importancia del drama de Fausto, la proporcionó Oswald Spengler en su ya clásica obra *La decadencia de Occidente*, publicada en 1918, año en que finalizó la primera Guerra Mundial. Con su mente enciclopédica, Spengler compara culturas como la persa o la árabe con la occidental moderna empleando el contraste entre categorías apolíneas y fáusticas. Lo apolíneo (derivado del mito griego de Apolo) se aplica a culturas caracterizadas por la razón, la armonía, el equilibrio y la justicia. El símbolo de lo apolíneo es el círculo.

Por el contrario, el símbolo de lo faústico es la línea recta, siempre avanzando hacia el progreso que constituye nuestra creencia contemporánea básica. El concepto de progreso no puede aplicarse a los ámbitos espirituales y estéticos, tales como la religión, la filosofía, el arte y la literatura, que florecen en épocas apolíneas. Spengler afirmaba que Occidente (se refería sobre todo a Europa y América) era fáustico por su amor a la competitividad y el materialismo desatado.[125]

La obra de Spengler fue recibida con horror y rechazo. ¡Pero si hubiera visto el desenlace de la segunda Guerra Mundial y el lanzamiento de la bomba atómica que borró Nagasaki del mapa, hubiera insistido más aún en el carácter fáustico de Occidente!

Por su parte, Berman también toma al *Fausto* de Goethe como un mito representativo del desarrollo, afirma: "Una de las ideas más originales y fructíferas del *Fausto* de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del autodesarrollo y el movimiento social real hacia el desarrollo económico. Goethe cree que estas dos formas de desarrollo deben aproximarse y fundirse en una sola antes de que cualquiera de estas dos promesas arquetípicamente modernas puedan realizarse. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros, es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive. El personaje de

---

[123] (Jamenson; 1985:168).
[124] (May; 1992:201-202).
[125] *Ibid.* : 202

Goethe es heroico porque libera enormes energías humanas reprimidas, no sólo en sí mismo, sino en todos aquellos a los que toca, y finalmente en toda sociedad que lorodea."[126]

El *Fausto* de Goethe es un poema filosófico, pues se centra en lo que podría ser la vida, sus tentaciones, sus catástrofes y sus alegrías. Goethe se formuló las preguntas más profundas: ¿qué es la vida y qué la condena?, ¿qué es la salvación?, como gran humanista, intentó constantemente enfrentarse al significado del ser humano.

El *Fausto* de Goethe es una expresión viva y potente del mito de nuestra era, en la que la gente intenta desesperadamente creer que el dios del progreso (nuestras grandes máquinas, nuestra vasta tecnología, nuestras empresas multinacionales, nuestras armas nucleares) ejercerá un efecto benéfico sobre nosotros y comportará grandes bienes para la humanidad.[127]

El *Fausto* inicia con un preludio y un prólogo en el que Dios autoriza a Mefistófeles emprender un viaje con Fausto en búsqueda de sí mismo.

—En tanto que viva sobre la tierra, nada
te sea vedado. El hombre yerra
mientras tiene aspiraciones.
Fausto

1. *Desarrollo*. En primer término, el *Fausto* de Goethe plantea el problema del desarrollo. Goethe inició el libro en 1770 y lo concluyó en 1831, sesenta y uno años después de iniciado (parte I, 1808; parte II, 1833). Goethe inicia la obra a los veintiún años, bajo un sistema medieval, y la concluye en plena revolución industrial. Ese Fausto es movido por lo que Berman llama el deseo de desarrollo, lo importante no es que se transforme al héroe sino al mundo. El desarrollo es planteado como la gran meta. El futuro, basado en la ciencia y la tecnología, es la evolución deseada; para Goethe es el ideal del desarrollo humano.

Por su parte Berman también toma al *Fausto* de Goethe como un mito

[126] (Berman; 1995: 31).

[127] (May; 1992: 218).

representativo de la época del desarrollo y afirma: "Una de las ideas más originales y fructíferas del Fausto de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del autodesarrollo y el movimiento social real hacia el desarrollo económico. Goethe cree que estas dos formas de desarrollo deben aproximarse y fundirse en una sola antes de que cualquiera de estas dos promesas arquetípicamente modernas pueda realizarse. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros, es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive. El héroe de Goethe es heroico porque libera enormes energías humanas reprimidas, no sólo en sí mismo, sino en todos aquellos a los que toca, y finalmente en toda sociedad que lo rodea."[128]

El desarrollo y el autodesarrollo no pueden ir separados, no podemos cambiar el mundo si antes no se ha cambiado el mundo interior, de nada sirve ganar el mundo si uno se ha perdido a sí mismo. *Fausto* es una tragedia en tanto propone un futuro mejor, pero el futuro representa el regreso al origen.

Estudiante.- Quisiera llegar a ser muy sabio,
y me gustaría comprender todo cuanto hay
en la tierra y el cielo, la ciencia y la naturaleza.
Fausto

2. *Razón*. Comienza la tragedia que transcurre en el medievo. Fausto, anciano ya, se lamenta de no haber gozado de la vida en pos de su sed de conocimientos, que no le han procurado la felicidad, ni a él ni a ninguno de sus semejantes. Advierte, desolado, que apenas sabe más que cuando comenzó a estudiar. Recurre a la magia, invoca a los espíritus puros de la creación y queda deslumbrado por ellos sin que le den solución a su problema. Desesperado, contempla con desprecio sus libros, los papeles que llegan hasta el techo de su estudio y que han sido incapaces de darle la felicidad. No halla otro recurso que la muerte y decide envenenarse, pero en el momento de llevar la copa a los labios oye sonar

---

[128] (*Ibid.* : 31).

las campanas y los cánticos que anuncian el alba de la Pascua de Resurrección. Tras una dura lucha consigo mismo, conjura al diablo y pacta con él la posibilidad de disfrutar los goces del saber y de la vida que no ha logrado alcanzar en sus largos años de estudio. Condición básica de lo pactado es que cuando Fausto se sienta feliz, morirá y su alma quedará en poder del demonio.[129]

Goethe vende su alma por ampliar su conocimiento, está dispuesto a sacrificar lo humano, sus valores, para adquirir conocimientos. Cuando Goethe tenía veintisiete años, se firmó en América la *Declaración de Independencia*; resulta fascinante pensar que de ésta surge el lema norteamericano por antonomasia: "Que todos los hombres han sido creados iguales, dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables entre los que están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad."[130]

"¿Qué piensa Mefistófeles de las cosas de la Tierra?" El diablo responde que siente "compasión por la humanidad y su malevolencia", y que los humanos se han vuelto "más brutales que cualquier bestia", porque están dotados de "razón". El Señor está de acuerdo en que los seres humanos se abandonan con facilidad, por lo tanto han de ser vigilados, aunque es necesario destacar que "el hombre yerra en la medida en que lucha". Dios propone que los humanos deberían estar siempre activos, en proceso de creación constante.

Mefistófeles.- Tu eres, al fin y al cabo... lo
que eres... y a pesar de todo, seguirás siendo
siempre lo que eres.
Fausto

3. *Identidad.* En las tragedias de *Fausto*, *El rey Lear* y *Edipo* el cuestionamiento es de identidad; los tres héroes, los tres personajes se preguntan ¿quién soy?, ¿quién es mi padre?, ¿quién es mi madre?; los tres finalizan ciegos en mitad de la noche.

Al inicio de la obra, Fausto está aburrido y leyendo las profecías de Nostradamus; se pregunta ¿quién soy? ¿soy un Dios?,[131] su respuesta es negativa. Piensa en quitarse la

[129] (Goethe; 1992: XXVI).
[130] (May; 1992: 219).
[131] (Goethe; 1992:10).

vida, pues sólo es un hombre aburrido. Invoca al diablo, y aparece Mefistófeles. Desde la perspectiva de la identidad, Mefistófeles tendrá el papel de un psicoanalista; impulsará a Fausto a vivir, amar, ser libre, pero sobre todo a ser él mismo.

Mefistófeles a cambio de su colaboración, le pide su alma por medio de un pacto de sangre, la sangre como representación de la vida misma (veremos en otro momento cómo ese pacto será la base para la actualización de este mito en los diferentes tipos de vampiros).

Fausto vuelve a ser joven y centra su lucha en la búsqueda del otro, de Margarita, a quien abandona, y huye. Fausto, como veremos en el apartado de poder y sexualidad, no es capaz de ver su propia imagen en el otro, porque no ve al otro.

Al principio de la segunda parte, Goethe plantea la búsqueda interna; ésta coincide con lo planteado por Jung, en el sentido de que en la mitad de la vida el ser humano es capaz de emprender un camino con cierta experiencia y vida recorrida; Fausto quiere buscar a Helena, Mefistófeles le da la llave para entrar al submundo, al mundo de lo simbólico, al cual Mefistófeles no puede acompañarlo. Le da la llave y lo impulsa a abrir el suelo con su pie, Fausto se hunde e inicia un recorrido con personajes míticos hasta llegar a las madres y a Helena.

"Mefistófeles.- No hay camino alguno, allí donde nadie ha sentado el pie ni puede sentarlo; un camino hacia lo que no es solicitado se puede solicitar. ¿Estás dispuesto?... No hay allí cerraduras, ni hay cerrojos que descorrer; irás errante por las soledades. ¿Tienes tú idea del vacío, de la soledad?" ¿No es ésa quizá la pregunta que haría cualquier psicoanalista a su paciente? Cuando Freud planteaba la estructura psíquica también planteaba cómo entrar en el inconsciente y cómo el psicoanálisis trataría de abrir los estados conscientes sobre el inconsciente, pero ese camino, el descubrimiento del inconsciente, es solitario. Cada sujeto tendrá que enfrentar sus propios mitos y símbolos.

Finalmente, Fausto enfrenta a cuatro mujeres: Escasez, Duda, Miseria e Inquietud; de las tres primeras sale pronto pero la Inquietud queda; ésta dice a Fausto: "Soy el compañero eternamente angustioso, a quien se encuentra siempre sin buscarlo jamás, tan lisonjero como maldecido. ¿No conociste nunca la inquietud?;" Fausto responde que en su camino progresivo ha conocido todos los placeres, ha satisfecho todos sus deseos pero ni un

solo instante ha estado satisfecho.

La inquietud es el mismo concepto que Kierkegaard explica como angustia, el sentimiento de aprensión general, la elección de cada individuo frente a su compromiso personal. Para Freud, en cambio, es la ansiedad la que induce a la toma de compromisos.

La Inquietud, tras escucharlo lo maldice y soplándole en el rostro lo deja ciego, y afirma: "Los hombres son ciegos durante toda la vida. Al presente, ¡oh Fausto! Sé lo tú al fin." Esta es la razón por la cual Ortega afirma que Fausto jamás conoció su destino o el sentido de su vida. La ceguera es una representación de la inconsciencia de Fausto, sus motivos y sus obras. Basado en la actividad jamás se detuvo a pensar quién soy.

Coro Místico.- Todo lo perecedero no es más que figura.
Aquí lo inaccesible se convierte en hecho; aquí se
realiza lo inefable. Lo eterno femenino nos atrae a lo alto.

Fausto

4. *El poder y la sexualidad*. La primera aventura de Fausto es enamorarse de Margarita, una inocente 'niña en flor', y dejarla embarazada. La relación entre él, hombre de mundo, y esa niña de cuento de hadas, la controla Mefistófeles. Goethe expresa su propia ambivalencia en el sentido de que sus simpatías y su corazón se alinean con la pobre Margarita, la cual durante el embarazo pierde la cabeza debido a su dolor y a la condena de sus conciudadanos. Fausto, quien suma una crueldad tras otra, se bate con el hermano de Margarita, Valentín, un soldado que vuelve de la guerra para proteger a la chica. Durante el duelo, Mefistófeles inmoviliza el estoque de Valentín y Fausto lo mata a sangre fría. Al morir, el joven profiere imprecaciones contra Margarita.

La condena de Fausto se podría defender simplemente a partir de esta relación con Margarita, aunque él dice quererla. Fausto es la primer manifestación del problema radical de Goethe con las mujeres, que se hará más visible durante toda la obra; es en realidad un mito del poder patriarcal. Goethe presenta a Fausto como si experimentara un anticipo de su condenación eterna en esa niña hada a la que ha dejado encinta.[132]

Pero Margarita, en su enajenación mental, contempla la jornada como el día de su

[132] (May; 1992: 222).

boda y el de su ejecución. "Este día es mi final", dice. Mefistófeles se burla: "¡Melindres de mujer!"... "Murmullos vanos y paparruchas". Cuando Margarita ve a Mefistófeles se da cuenta de que es el diablo, piensa que ha venido para llevársela al infierno, pero Fausto exclama una frase que lo vincula una vez más con la terapia contemporánea: "¡Quedará intacta!"

Goethe siente profunda compasión por esta criatura y los problemas que él ha creado, pero debe, en honor de su propia integridad como escritor, llevarla a la condenación. Hace que Mefistófeles sentencie que 'está juzgada'.

Pero Goethe inserta la exclamación '¡está salvada!'. Las notas del texto indican que esta palabra no figuraba en la primera versión, sino que se incluyó en otras posteriores. En otras palabras, Goethe debió ceder a los dictados de su corazón para decidir que una voz gritase "Está salvada". Así Margarita se condena y se redime en el mismo momento.[133]

En la primera parte, *Fausto* es una novela romántica con todas las características de la época. Parece que el principal problema de Goethe era que no podía ver en Margarita a un sujeto responsable de su propia historia; como personaje, Margarita cumple los sueños de Fausto.

Observemos a este personaje. Margarita está aburrida, vive en un mundo familiar y religioso, con una madre sobreprotectora que no la deja vivir y un hermano militar que defiende con su vida lo que ella representa. Margarita tomará lo que sea, por contradictorio que parezca, para destruir el mundo que representa —la continuidad, el mundo familiar, las buenas costumbres— y lo que encuentra es la posibilidad de amar a un hombre; su amor por el otro, hasta el límite de la autodestrucción, hará que deje de ser niña y entre al mundo de los adultos como mujer. Margarita resulta un personaje trágico porque cuando logra su destino, que es ser mujer, amante y madre, Fausto, como representante del *statu quo* y por tanto del poder patriarcal, no encuentra en ella lo que amó. Fausto huye, dejándola sola; se siente culpable y regresa un día antes de su ejecución. Goethe no tiene más remedio que dejar que Margarita elija una opción: se puede escapar con Fausto, asumir su destino o morir; y, al igual que Platón, asume su destino; pues decidir que Margarita huya con Fausto sería afirmar que el mundo de la infancia se puede recuperar, y Goethe tiene la honestidad

---

[133] (*Ibid.*: 223).

suficiente para corroborar que Margarita no podrá recuperar ni su ingenuidad ni la vida; la muerte de su hijo, de su hermano y de su madre hacen que esto sea imposible, así que Margarita decide no escapar; Fausto no entiende el motivo de esta resolución y apela a la enajenación mental: ¿puede una mujer no reafirmar el poder patriarcal, tener la opción y no aceptarlo? Parece que Margarita no apela a su propia salvación sino a asumir la responsabilidad de sus actos.

Que Margarita sea salvada es una verdadero misterio, como lectores nos parece que no tiene sentido; ha ahogado a su hijo, es responsable de la muerte del hermano y de la madre, además de la destrucción de su mundo, ¿por qué sería salvada para la vida eterna? Resulta un sin sentido; la única explicación posible es que Goethe no haya dado a Margarita un nivel humano de sujeto moral, por ser mujer no tendría las mismas responsabilidades que un hombre.

La segunda parte de *Fausto* es un recorrido por diversos personajes mitológicos en el que Fausto encuentra diferentes respuestas; destacan particularmente dos en su relación con las mujeres: las Lamias son mujeres que atraen a los marineros y les chupan la sangre; Fausto sabe que si se le acercan chuparán su sangre, pero pasa de largo y sigue su camino intacto. Las Madres son mujeres que lo saben todo y sin su apoyo jamás podrá cumplir su tarea, en este caso es llegar a Helena. Éste es el único momento que sabemos que Fausto siente miedo, un miedo profundo. Podríamos decir que Goethe está planteando el complejo de Edipo; ningún ser humano podrá cumplir su destino si no ha enfrentado a su madre: ¿existe alguien que no sienta miedo frente a esta misión? Fausto tendrá que enfrentar a las Madres para llegar al ideal de mujer, Helena.

Helena es una diosa griega, hija de Zeus y de Heda,[134]es la personificación de la feminidad y la belleza. Todos los hombres se enamoran de ella y la desean, Fausto no podría ser indiferente. Helena representa lo que los hombres piensan que son las mujeres, una mujer idealizada, una diosa; por ello, cualquier mortal que haga el amor con ella debe morir. A Fausto le pasa aquí lo que a Margarita, en nombre de ese amor es capaz de llegar al límite de su propia destrucción; Después de esa experiencia Fausto está dispuesto a tener el poder, y en nombre del desarrollo sentir si no amor sí solidaridad por sus

contemporáneos, es entonces cuando logra transformar el mundo para que los demás vivan mejor.

Fausto.- ¿Quién eres tú?
Mefistófeles.- Una parte de aquel poder que siempre
quiere el mal y siempre obra el bien.
Fausto

5. *El mal.* Según la postura que asume Goethe, Satanás es el apóstol de la lucha, de la actividad intensa, incluso de la crueldad, pero sus crímenes terminan siendo buenos actos.[135]

Fausto cuestiona eternamente el significado del mal en un mundo regido por un Dios benefactor, ¿acaso el impulso creativo lleva implícita esa lucha que deriva inevitablemente en la destrucción? Esta cuestión fundamental de la existencia humana ha sido considerada prácticamente por toda persona sensible y ha sido planteada por C. G. Jung en *Respuesta a Job*. Sichére, en *Historias del mal* analiza la concepción del mal a lo largo de la historia(lo planteamos en el capítulo 1 en el apartado 1.2. "El Imaginario social y el mal").

6. *Lo demoniaco.* Revisemos la procedencia y las consecuencias de "lo demoniaco". "Lo demoniaco es toda aquella función natural que tiene el poder de arrebatar a la persona toda [...] Lo demoniaco puede ser creativo o destructivo y normalmente ambas cosas."[136] Se debe entender como una función arquetípica de experiencia humana, para May "es una realidad existencial en el hombre"

Lo demoniaco es el impulso que cada ser tiene para afirmarse; se hace negativo cuando "usurpa la totalidad del yo sin atender a la integración de ese yo ni a las formas y deseos de los demás, ni a sus necesidades de integración";[137]se hace positivo cuando se presenta como una afirmación de nosotros mismos para dar fuerza a nuestra creatividad. Negar lo demoniaco es caer en la apatía y en las consecuencias de esta represión.

El concepto griego de demonio (*daimon*) comprendía la creatividad del poeta y el

---

[134] (Garibay; 1977:116).
[135] (May; 1992: 218).
[136] (May; 1990: 103).
[137] *Idem.*

artista así como la del maestro ético y religioso, "lo demoniaco es la voz de los procesos generadores en el seno del individuo. Lo demoniaco es esa estructura única de sensibilidad y fuerzas que constituye al individuo como un yo, en relación con su mundo".[138] En *Fausto* el tema crucial es el desarrollo del hombre mediante la acción, la lucha y el esfuerzo. Mefistófeles representa la intervención activa; Fausto piensa en la frase bíblica "en el principio era la palabra", y concluye "en el principio era la acción", la acción a modo de lucha eterna.

En *Fausto* el mal es representado por la no acción. Nótese que la conciencia del mal y el bien no tiene que ver con la ética o la moral. Mefistófeles ayuda a Fausto a actuar pero parece que Fausto no tiene conciencia de su propia destrucción ni de la de los demás; esto es claro en la primera parte con respecto a Margarita; y en la segunda, con la destrucción de su casa y los asesinatos de Filemón y Baucis.

7. *La muerte.* Dos actos bastarían para la condenación de Fausto, la destrucción de Margarita y los asesinatos de Filemón y Baucis; en ambos casos, Fausto cosifica a las personas, pero es salvado y llevado por los ángeles a la gloria eterna.

En *Fausto*, tanto en la primera parte como en la segunda, la muerte es una transición a otra vida. La muerte no existe como un enfrentamiento a la nada; es una visión con la concepción judeocristiana de transición. La muerte es sólo un rito de transición hacia una forma mejor de vida; tal vez bajo esta concepción Fausto no resulta un hombre moderno. En la modernidad la muerte es un enfrentamiento a la nada, pero Fausto cree en su propia redención, para él no existe la angustia ni el miedo.

La conclusión de Goethe es que Fausto perseguirá por siempre el eterno femenino. "Según dice F. Haranan, lo Eterno Femenino es el amor, que es la verdadera vida y da vida a todas las formas."[139] Fausto es condenado a buscar por toda la eternidad un ideal que no puede alcanzar, un ideal de belleza, verdad y vida.

---

[138] *Idem.*
[139] (Goethe; 1963: 190).

3.3. Industria cultural

Horkheimer y Adorno, de la Escuela de Francfort, plantean el concepto de "industria cultural", lo definen como el proceso que ha dado como resultado la creciente mercantilización de las formas culturales producidas por el nacimiento de la industria del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y XX. Argumentan que el nacimiento de las industrias del espectáculo como empresa capitalista ha logrado la estandarización y la racionalización de las formas culturales, y ha atrofiado la capacidad del individuo para pensar de manera crítica y autónoma.[140]

Según Horkheimer y Adorno, el desarrollo de la industria cultural es una parte intrínseca del proceso de racionalización y cosificación en las sociedades modernas; el papel de estos autores es determinante, pues no dan alternativa al sujeto social individual frente a la industria cultural; lo que piensa y siente el consumidor de las mercancías de las industrias culturales es determinante en su conciencia. Ésta es la principal crítica, su concepción de que los bienes producidos por las industrias culturales son definitivos en la visión del mundo de sus consumidores. Este punto de vista es opuesto al planteado por Castoriadis con relación al imaginario social: si cada sujeto está buscando permanentemente nuevos significantes, la ideología no es inamovible ni automática; la imaginación creadora hará que cada sujeto esté siempre transformando su propia ideología y por tanto la historia.

Alvater por su parte afirma que el cine, y en general toda la industria cultural que producen los medios, exporta el *american way of life* y contribuye así a la imagen de desarrollo en los países del llamado tercer mundo.[141]

Horkheimer y Adorno se refieren a la tecnología, a su papel en la economía y a sus efectos en la sociedad y en la cultura.[142] Las características que atribuyen a la naturaleza misma de la tecnología son la capacidad de reproducción y sus consecuencias, con las ventajas y desventajas que esto conlleva. Explican la lógica del sistema económico y

---

[140] "Los bienes culturales producidos por estas industrias se diseñan y se manufacturan de acuerdo con los objetivos de la acumulación capitalista y de la ganancia de utilidades" (Thompson; 1994: 109).

[141] "De esto, por otro lado, se aprovecha la industria del cine desde los años 20, que es al mismo tiempo innovación tecnológica y práctica ideológica del fordismo para construir la imagen del 'american way of life' con todos sus ingredientes, llevando a cabo una propaganda global y contribuyendo a definir la imagen del desarrollo que tienden a seguir los países en vías de desarrollo" (Alvater; 1992: 32).

[142] (Tremblay; 1994: 39).

social que ordena y vive su desarrollo tecnológico para cubrir sus necesidades de producción en serie, de homogeneización de contenidos que imperan en este proceso, y la democratización del consumo para autosatisfacer el consumo.

El razonamiento de la Escuela de Francfort se basa en que la racionalidad técnica se confunde, en las sociedades contemporáneas, con la dominación. Se plantean cuatro criterios:

"El primer criterio a la industria cultural desde la perspectiva de la producción industrial.

El segundo analiza las industrias culturales a partir de las técnicas que utilizan.

El tercero analiza el mercado; estudia la oferta y la demanda de los bienes culturales.

El cuarto ordena los criterios que hacen referencia a los procesos de producción capitalista dentro del dominio de las actividades culturales."[143]

Los economistas miran a la industria cultural como un proceso dual al de otras industrias donde los agentes económicos se involucran en los bienes y servicios que se ofertan y demandan. La industria cultural es, entre otras, un intercambio económico al igual que otros bienes y servicios dentro de la libre oferta. La intervención estatal, la reglamentación especial es inútil y juega en detrimento de los intereses del consumidor. A estas medidas proteccionistas se debe, contrariamente, permitir una libre marcha con un efecto vivificante para la producción de las industrias nacionales, en esta perspectiva la industrialización de la cultura no es más que una consecuencia inevitable del desarrollo normal de una economía liberal.

E. Tremblay propone que para analizar la industria cultural hay que tomar en cuenta los cuatro criterios antes mencionados. La importancia de la industria cultural y su difusión constituye un primer nivel de aprehensión cuantitativa de un fenómeno; la utilización de tecnología industrial de reproducción en serie, identifica un segundo nivel de comprensión que hace énfasis en las características técnicas. La corriente teórica de la industria cultural en el neoliberalismo mira desde una perspectiva económica el desarrollo de esta industria.

[143] (Tremblay; 1994: 40).

Finalmente, Tremblay[144] introduce la importancia de la recuperación de la tecnología industrial y de un proceso de productos culturales inscritos en la organización del trabajo, que prevalece dentro de la distribución y circulación de estos productos.

América Latina es una de las zonas que compra más entretenimiento a Estados Unidos. En los últimos años las cifras 'mejoran' pues ya no sólo recibimos películas y programas de televisión, sino videos, juegos, etcétera. México, por ejemplo, ocupaba en 1990 el 16° lugar entre los importadores de películas norteamericanas, y en 1993 ascendió al 10° puesto a nivel mundial con una inversión de 36.9 millones de dólares.[145]

En los países latinos de Europa que defienden 'la excepción cultural' en el libre comercio, aun hay quien concibe al cine y la televisión como simples mercados, donde la libre competencia debería dejar que los espectadores decidan qué vale la pena exhibir y qué no.[146]

Ahora se ve que la redefinición de las identidades nacionales no la hacen sólo el cine, la televisión y el video, sino el conjunto de las 'autopistas de la comunicación'. La transmisión por satélite y las redes de cable óptico transforman la comunicación científica (correo electrónico, telemedicina), la ofimática en las oficinas, los servicios bancarios e interempresariales y, por supuesto, la distribución de espectáculos culturales. Desde Estados Unidos, la empresa Turner programa la circulación de películas, caricaturas y noticias en muchos países latinoamericanos y ahora comienza a hacerlo en algunos europeos, como Francia. En pocos años las películas estadounidenses llegarán por satélite a las salas de exhibición de centenares de ciudades en todos los continentes, sin las complicaciones aduanales de los filmes enlatados y los videos.[147]

Siguiendo a García Canclini podemos afirmar que el debate europeo actual replantea las políticas de comunicación masiva transnacionales, al menos en lo siguiente:

a) La relaciones entre lo nacional, lo continental y la globalización.

---

[144] (Tremblay; 1994: 41).

[145] (García Canclini; 1995: 119).

[146] "En suma, la crisis del cine no puede verse ya como cuestión interna de cada país ni aislada de la reorganización de los mercados simbólicos. Es parte del debate sobre las tensiones entre libertad de mercados, calidad cultural y modos de vida propios." (*Ibid.* : 121).

[147] (*Ibid.* : 125).

b) La articulación entre los servicios públicos y los intereses privados. Las nuevas tecnologías audiovisuales no deben depender predominantemente de los aparatos burocráticos de los Estados; precisamente, por ser tan vigorosa su influencia masiva, por requerir altas inversiones y tanta eficacia y por ser el espacio cultural donde se acentúan las desigualdades entre sociedades, no pueden quedar libradas sólo a la competencia internacional entre mercados.

Los medios de comunicación han sido una de las instituciones encargadas de reactualizar los mitos a lo largo de su historia. Hobsbawm,[148] en su análisis de la historia de la cultura del siglo XX, vincula el desarrollo de la cultura con cada uno de los medios en el momento de su aparición y sus consecuencias.[149]

Podemos clasificar a los medios de comunicación en:

a. los que son principalmente informativos y que producen ciertas mitologías de legitimación; por ejemplo la democracia, con su concepto de ciudadano, como un proceso que se construye día a día.

b. las historias con personajes estereotipados que nos narran situaciones, aventuras y relaciones humanas.

Cualquier medio de comunicación masiva contiene ambas, tanto la información como la construcción de relatos míticos.[150] En ambos, los medios de comunicación, incluimos Internet y autopistas informativas, repiten sus narraciones y se instituyen como formas totalizadoras que dicen al sujeto no sólo lo que debe hacer sino lo que es.[151]

---

[148] (Hobsbawm; 1998: 322-346).

[149] (Hobsbawm; 1998).

[150] "El relato mítico no es solamente la estructura totalizante del sentido colectivo, sino también un instrumento de regulación social, el código a la vez funcional y coercitivo que impone el mantenimiento del sistema de estratificación. Estas dos funciones no son incompatibles: por el contrario, es una especificidad del sistema mítico el asegurar simultáneamente la provisión del sentido globalizante —la explicación del mundo de los hombre y de las cosas— y la imposición del sistema de jerarquías y poderes" (Ansart; 1993: 99).

[151] " *a)* por la repetición insistente de sus narrativas. Esta repetición tiene como característica primordial que se gestiona a través de formas reticulares y difusas, produciendo discursos que, con pequeñas variaciones de enunciabilidad, según focos institucionales, sostienen al infinito una misma trama argumental. Repetición argumental y múltiples focos en la gestión de sus enunciados crean los caminos de su eficacia simbólica. *b)* Se instituyen como universos de significaciones de formas molares, totalizadoras, esencialistas que estipulan no sólo lo que debe ser una mujer o un hombre sino lo que es. En tal sentido esta voluntad totalizadora opera violencia simbólica, ya que no da lugar, se apropia, tritura, las diferencias de sentido, la diversidad de prácticas y posicionamientos subjetivos de los actores sociales; homogeneiza y por lo tanto violenta lo diverso". (Fernández; 1992: 78).

Los mitos propuestos por los diversos medios están en evolución constante, evolución en el sentido de una creación de nuevas formas. En este siglo han surgido movimientos como el de las mujeres, los jóvenes y, en particular, la familia, que modifican las estructuras patriarcales y el imaginario social en las instituciones.[152]

Los relatos míticos cuentan las hazañas de héroes o de dioses;[153] los medios reactualizan los mitos por las nuevas y constantes aventuras de sus héroes. El mito es un drama que empieza como acontecimiento histórico y adopta su especial carácter como orientación de sentido.

Los medios como instituciones (instituyentes / instituidas) del imaginario social nos muestran, de diversas maneras, historias humanas que tratan de dar sentido, siempre nuevo, a las cuatro preguntas del mito. Desde luego, los medios no son los únicos que actualizan los mitos, pero consideramos que las personas que viven rodeados de nuevas tecnologías, con franquicias de restaurantes y escuelas pasamos mucho tiempo inmersos en discursos informacionales y globalizados.

Los sujetos de la ciudad comemos en McDonalds, bebemos cocacola, escribimos en una acer, miramos una película hollywoodense, que rentamos en Blockbuster, en una videocasetera sony; mientras los jóvenes usan camisetas con la leyenda el "Rock no tiene Fronteras" y escuchan todo el día MTV (Musical Television). México es una país con 40 millones de personas que viven en extrema pobreza según datos del INEGI; podemos suponer que estas personas toman sus mitologías de discursos cercanos o tal vez tradiciones y no tienen que ver con el mundo moderno en el que vivimos las clases medias, en los centros urbanos, en la mayoría de los países.

Los medios de comunicación, la Internet, los juegos de video, la literatura, la radionovela, los diferentes programas de televisión, las películas, nos cuentan historias que rompen el tiempo y el espacio de la vida cotidiana.

---

[152] Para Hobsawm, en el capítulo "La revolución cultural" los cambios más importantes del siglo son los de los jóvenes y el de la familia (Hobswam; 1998: 322-345) y (Castells; 1999: 159-270).

[153] "No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito..."(Campbell; 1993: 11).

El cine desde sus inicios fue un medio popular que llegaba a toda la población. En 1896 el ilusionista francés Georges Méliès demostró que el cine no sólo servía para grabar la realidad, sino también para recrearla o falsearla. Méliès descubrió que deteniendo la cámara en mitad de una toma y recolocando entonces los objetos de la escena antes de continuar podía, por ejemplo, hacer desaparecer los objetos.

El estilo documentalista de los hermanos Lumière y las fantasías teatrales de Méliès se fundieron en las ficciones realistas del inventor estadounidense Edwin S. Porter, a quien se le atribuye la paternidad del cine de ficción. Trabajando en el estudio de Edison, Porter produjo la primera película estadounidense interesante, *Asalto y robo de un tren* en 1903. Esta película de 8 minutos influyó de forma decisiva en el desarrollo del cine porque incluía innovaciones como el montaje de escenas filmadas en diferentes momentos y lugares para componer una unidad narrativa, y culminaba con en una persecución que lograba dar una gran sensación de intriga.

Asalto y robo de un tren tuvo gran éxito y contribuyó de forma notable a que el cine se convirtiera en un espectáculo masivo.[154]

Entre 1909 y 1912 todos los aspectos de la naciente industria estuvieron bajo el control de un *trust* estadounidense, la MPPC (Motion Pictures Patents Company), formado por los principales productores. Este grupo limitó la duración de las películas a una o dos bobinas y rechazó la petición de los actores de aparecer en los títulos de crédito. El trust fue desmontado con éxito en 1912 por la ley antitrust del gobierno, que permitió a los productores independientes formar sus propias compañías de distribución y exhibición, por lo que pudieron llegar hasta el público estadounidense obras europeas de calidad, como *¿Quo vadis?* de Italia(Enrico Guazzoni, 1912) o *La reina Elisabeth* de Francia (1912), protagonizada por la actriz Sarah Bernhardt.

Casos como el de Italia, que en 1912 con 717 producciones era el cine más potente del mundo, llevaron a los productores estadounidenses a la acción, viéndose obligados a hacer películas más largas en las que los directores tuvieran mayor libertad artística, y los

[154] Las pequeñas salas de cine, conocidas como nickelodeones, se extendieron por Estados Unidos, y el cine comenzó a surgir como industria. La mayoría de las películas de la época, de una sola bobina, eran comedias breves, historias de aventuras o grabaciones de los actores teatrales más famosos del momento.

actores figuraran en los títulos de crédito, lo que hizo, indefectiblemente, que algunos se convirtieran en los favoritos del público.[155]

En la posguerra de la segunda Guerra Mundial, la llegada de la televisión supuso un desafío a la industria del cine, la audiencia cayó de unos 85 millones de espectadores anuales en Estados Unidos a casi 45 millones a finales de 1950. La industria respondió entonces con una oferta de más espectáculo, que se concretó en el mayor tamaño de las pantallas.

En 1953, la Twentieth Century-Fox estrenó su película bíblica *La túnica sagrada* (Henry Koster) en un novedoso sistema denominado CinemaScope, que inició la revolución de los formatos panorámicos. En una sucesión rápida, todos los estudios lanzaron sus sistemas panorámicos: Vistavisión, Todd-AO, Panavisión, Superscope y Technirama. Sólo el Todd-AO y el Panavisión sobrevivieron, su éxito cambió definitivamente la forma de las pantallas de cine; suponían el uso de una sola cámara, un solo proyector y película estándar de 35 mm, adaptándose más fácilmente a todos los sistemas. Anegaron las pantallas de cine musicales a todo color, en pantallas anchas y plagados de estrellas, como *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954) u *Oklahoma* (Fred Zinnemann, 1955); superproducciones históricas como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) y películas de aventuras como *Motín a bordo* (Lewis Milestone, 1962)o *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965).[156]

A finales de los años sesenta, de los estudios cinematográficos sólo quedaba el nombre, ya que su función original y su propiedad habían sido asumidas por inversionistas ajenos a la industria. Los nuevos propietarios y las grandes corporaciones audiovisuales pusieron el acento en la producción de películas como mera inversión de los excedentes de los negocios musicales. Así, los estudios aún funcionaron durante la década de los sesenta produciendo adaptaciones de musicales y comedias de Broadway. En 1968, el fin de la censura permitió a la industria de Hollywood especializarse en películas que mostraban una violencia excesiva y una visión más explícita de las relaciones sexuales.

ARCHIVO HISTORICO

[155] Como resultado hubo un periodo de expansión económica y artística en el cine de este país. Encarta 98: *Historia del cine*. Enciclopedia Microsoft® , sitio citado.
[156] *Idem.*

Al mismo tiempo, surgió una nueva generación de realizadores con influencia europea, y con el deseo de trabajar con diferentes distribuidores, tomaron cada película como unidad. Muchos de ellos realizaron películas de gran calidad, tanto fuera de la recién descentralizada industria como dentro de sus límites. Algunos de ellos, como Stanley Kubrick, Woody Allen, Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese u Oliver Stone, han tratado en numerosas ocasiones de trabajar con el respaldo de una compañía financiera, buscando la distribución de sus obras a través de un estudio distinto para cada proyecto, o manteniendo una relación relativamente estable con uno de ellos. Otros directores, como Robert Altman, John Cassavetes o John Sayles, han tratado de eludir los canales establecidos, pero eso les ha supuesto que sólo ocasionalmente hayan conseguido un éxito comercial para financiar sus siguientes proyectos.[157]

En los ochenta fuimos testigos de una revolución en las formas de acceder a los productos cinematográficos,[158] con la sustitución del espectáculo en las salas de cine por el video doméstico, en el que los títulos de estreno —especialmente los de las grandes superproducciones— están disponibles poco después de exhibirse en las salas. Este hecho, unido a la implantación progresiva de la televisión por cable amenaza seriamente ya no a la industria, sino al hecho mismo del cine. Como consecuencia, se está dando un clima parecido al de la década de los cincuenta, cuando las productoras, ante la llegada de la televisión, crearon nuevos formatos en pro de un mejor espectáculo, para conseguir atraer nuevamente a los espectadores a las salas de cine.

La era de la información da a los hombres y mujeres una experiencia específica sobre el vacío y la ansiedad; los ejemplos se multiplican tanto en la literatura como en el cine, pero los psicoanalistas son los que han tratado de definir quiénes son los sujetos de la era moderna. Fromm se pregunta:[159] "¿Es el hombre lobo o cordero?" por su parte Rollo May define en una serie de libros, en particular en *El hombre en busca de sí mismo,*[160] los síntomas del los hombres y mujeres que llegan a su consultorio; afirma que a principios del

---

[157] Idem.

[158] "...Los cines latinoamericanos cerraron masivamente sus puertas en la década del ochenta al descender la asistencia, en promedio, 50%. Los de México, que en 1984 tenían 410 millones de visitantes, recibieron en 1991 sólo 170 millones. En rigor, este derrumbe de las salas no implica que el cine desaparezca, sino que la televisión y el video están trasladando a la casa el lugar de acceso a las películas..." (García Canclini; 1995: 119).

[159] (Fromm; 1974).

síntomas del los hombres y mujeres que llegan a su consultorio; afirma que a principios del siglo eran conflictos entre las pulsiones y las represiones sociales; hoy llegan especialmente por problemas de depresión y falta de sentido.[161]

Para May el ser humano moderno tiene dos características; la primera es la soledad, el ser humano tiene un sentido de sí mismo por la imagen que los demás le dan, primero lo padres y más adelante los otros.[162] Por esto es comprensible que el hombre y mujer modernos no puedan o no quieran estar solos por el temor a perder este sentido de orientarse y la conciencia de sí mismo.

La segunda característica es la experiencia del vacío que "suele provenir de la impotencia que sienten las personas por hacer algo útil en relación con sus vidas o con el mundo en el que viven. La vacuidad interior es el resultado de la acumulación por parte de una persona, de convicciones propias acerca de sí mismo, es decir, la convicción de no poder actuar como una entidad en la dirección de la vida propia, cambiar la actitud que otras personas tienen para ella o influir en el mundo que la rodea. De este modo engendra el profundo sentimiento de desesperación que tienen muchas personas en la actualidad.[163]

---

[161] "en los inicios del siglo XX los pacientes llegaban al consultorio, y esto lo señaló brillantemente Freud, por las contradicciones entre los impulsos sociales y los tabúes impuestos por la sociedad, la histeria parecía ser la enfermedad de la época. En este fin de siglo es la vaciedad y como resultado la depresión y la melancolía" (May; 1976: 10).
"La ansiedad es la sensación de sentirse 'atrapado' 'abrumado', y en vez de agudizarse, nuestras percepciones se vuelven por lo general, confusas o vagas en realidad, la ansiedad puede asumir toda clase de formas e intensidades, ya que es la reacción básica de un ser humano ante un peligro que amenaza su existencia o algún valor que identifica con ella. El miedo es una amenaza a una parte del yo.. Pero cuando la amenaza es lo suficientemente grande como para involucrar a la totalidad del yo, entonces, se experimenta ansiedad. La ansiedad nos golpea en lo más íntimo de nosotros mismos, es lo que sentimos cuando nuestra existencia como individuos se ve amenazada" (May; 1976: 31-32).

[162] "... la razón primordial es que el ser humano obtiene su primera experiencia de ser un yo a partir de su relación con las otras personas, y cuando está solo, sin la compañía de otro, tiene miedo de perder esta experiencia, hay que señalar que parte del sentimiento de soledad responde a la necesidad que tiene el hombre de relacionarse con otro para orientarse a sí mismo" (May; 1976: 22).

[163] "...Y en seguida renuncia a querer y a sentir debido a que no puede establecer una real diferencia entre lo que quiere y lo que siente. La apatía y la ausencia de sentimiento son también defensas contra la ansiedad" (May; 1976: 19-20).
"Cuando empleo la palabra 'apatía', a pesar de sus limitadoras connotaciones, lo hago porque su significación literal es la que más se aproxima al fenómeno que procuro describir: 'Falta de sentimientos; falta de pasión, falta de emoción o excitación, indiferencia'. Apatía y mundo esquizoide son fenómenos que van juntos como causa y efecto el uno del otro... La apatía, que obra lo mismo que 'el instinto de muerte' de Freud, consiste en una gradual falta de participación hasta que llega uno a sentir que la vida misma pierde toda significación" (May; 1990: 28).

En una época de información y ansiedad, encontramos esquizofrenia, crisis de identidad y de valores. Una opción es mirar los mitos propuestos por los medios de comunicación como una forma de dar orden a este mundo, en este sentido es necesario analizar cuáles son los mitos y cómo se reactualizan en esta época. La primera característica en los mitos propuestos por los medios, es que los mitos no proceden de dogmas ya sean políticos o religiosos, sino de experiencias vividas por los sujetos; en esto coinciden tanto Campbell[164] como Castoriadis.

Podemos afirmar que el mito moderno es parte del imaginario social, que permite pensarnos como constructores de un imaginario social; en este sentido, parece que ya no hablamos de historias sobre los orígenes sino de héroes actuales, desacralizados y sin ninguna relación con los mitos institucionalizados y aprendidos en la escuela, la iglesia o la familia. El individuo con Nietzsche ha quedado sin dioses, ahora es el sujeto el que debe encontrar el sentido a los diferentes 'relatos' míticos que expliquen su relación con la sociedad y consigo mismo. Por ahora la literatura, el cine, la televisión y los videojuegos, parecen ser las fuentes principales para encontrar nuevos héroes.

Decíamos que en las sociedades modernas, los medios de comunicación han establecido una ruptura con el tiempo y el espacio; esta ruptura del tiempo es fundamental para la actualización de mitos.

En el inicio, la prensa incluía historias seriales contadas semanalmente; obras como *Don Quijote* o *Oliver Twist* fueron leídas por el público.

La radio y la televisión con sus radionovelas o telenovelas narran cuentos de hadas. *Chucho El Roto*, radionovela de los cincuenta, es el Robin Hood mexicano; las telenovelas mexicanas, exportadas a toda América Latina, cuentan la historia de una joven pobre que tras muchas pruebas consigue encontrar el amor.

Si miramos con atención los videojuegos, observamos que tienen la misma estructura; *Mario Bros* tiene que pasar varias pruebas, matar dragones y lagartijas para poder salvar a la princesa; el jugador se identifica con el héroe y cumple las metas.

---

[164] "La primera y absolutamente esencial característica de la nueva mitología secular que estaba emergiendo en la literatura de los siglos XII y XIII era que sus temas estructurantes no procedían del dogma, la instrucción, la política o concepto vigente alguno del bien social general, sino que eran expresiones de la experiencia individual: lo que he denominado Libido en oposición a credo" (Campbell; 1992: 91).

3.4. El cine y los mitos

El cine es uno de los medios privilegiados para analizar los mitos en la sociedad moderna. Tiene diversas formas de recepción (salas de cine, reproducción láser, videocasetes, televisión por cable o comercial, CD, DVD...). Varían los tamaños de pantalla y los lugares donde se encuentran, puede ser desde una sala cinematográfica hasta una recámara. Por otro lado, sigue produciéndose cine, pues resulta un gran negocio tanto para productores como para distribuidores, especialmente para Hollywood y en fechas recientes para Japón.

La primera forma de mirar al cine es como una industria cultural, pues produce discursos simbólicos que se venden como bienes de consumo: la película.

La cinta, en cualquier forma de consumo, nos ofrece un discurso simbólico en un tiempo promedio de 2 horas:

a. Nos ofrece una interpretación de la vida, por medio de un lenguaje simbólico; cada espectador tendrá que realizar su propia lectura dependiendo de sus condiciones psicológicas, económicas y sociales; mediante la imaginación creadora cada espectador interpreta el relato, y sólo esta significación puede dar vida al relato mítico.

b. Las películas, independientemente de su género, siempre presentan la estructura del mito, separación-prueba-retorno.

c. Cuentan las aventuras de un héroe. Presenta estereotipos, no en el sentido de caricatura de la realidad, sino en el sentido jungiano "Una y otra vez tropiezo con la noción errónea de que un arquetipo está determinado en cuanto a su contenido, en otras palabras, que es una especie de idea inconsciente (si tal expresión es admisible). Es necesario puntualizar que los arquetipos no están determinados respecto a su contenido, sino sólo a su forma y en un grado muy limitado. Una imagen primordial está determinada respecto a su contenido sólo cuando se ha hecho consciente y, por lo tanto, se ha llenado con el material de la experiencia consciente. Su forma podría

compararse al sistema axial de un cristal que, por así decirlo, preconfigura la estructura cristalina en el líquido básico, aunque no tiene existencia material propia".[165]

d. El cine nos ofrece un arquetipo general, por ejemplo, la sombra. Asimismo presenta arquetipos que dependen de la situación social histórica de los sujetos que producen la película.

e. La película nos ofrece una red de significaciones sociales que nos sacan del tiempo cotidiano, exige una ruptura con el tiempo real y nos ofrece una construcción del tiempo de la película; puede pasar una hora o una vida en tiempo cinematográfico. El cine resulta un ritual de iniciación puesto que además de la ruptura del tiempo nos devela un secreto.

f. Los mitos compuestos por significaciones simbólicas son siempre es una ficción, una realidad construida por alguien en permanente evolución creativa.

Joseph Campbell afirma que el sueño es el mito individualizado y que el mito es el sueño colectivizado; existen muchos elementos para poder tomar al film como un sueño. Roman Gubern[166] revisa los diferentes autores que han tratado el tema. La analogía entre el sueño y el film no es nueva y ha sido planteada por diferentes autores. Gubern resalta diez factores para esta analogía.[167]

---

[165] "El arquetipo en sí mismo está vacío y es puramente formal, no es nada más que una facultad preformandi, una posibilidad de representación dada a priori. Las representaciones mismas no son heredadas, sólo las formas, y en ese sentido se corresponden perfectamente con los instintos, que también están determinados sólo en la forma. Mientras no se manifiestan concretamente, es tan imposible probar la existencia de instintos como la de los arquetipos" (Jung; 1991: 9-49. citado por Campbell; 1992: 726).

[166] En 1925 Jean Giudal publica *Surréalism et cinema* donde muestra el carácter onírico de la expresión cinematográfica calificando al cine de 'alucinación consciente'. Por su parte Luis Buñuel como representante del cine surrealista comenta "El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aun, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño" (Gubern; 1979:18).

[167] (Véase Gubern; 1979: 18).

Por otra parte, el cine es actualizador de mitos mediante las significaciones sociales de éstos.[168] Suele decirse que el cine es una técnica de lo imaginario; técnica que corresponde, además, a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad (la civilización industrial).[169]

Metz mira al cine como industria cultural que propone un mercado simbólico, vendido y producido como mercancía; a esto lo llama la máquina exterior. También observa la llamada máquina interior (la psicología del espectador), pues la institución del cine está fuera y dentro de nosotros, de manera indistinta, colectiva e íntima.[170]

El significante del cine es perceptivo (visual y auditivo). Aunque siempre es ficción, es la representación de la realidad, un imaginario que se da en todas las artes, particularmente en el teatro, pero en el cine se da plenamente; por ser ficción nos habla, igual que los sueños, mediante símbolos.

Aludiendo al concepto de Melanie Klein, Metz plantea que la película es como el espejo, y que sólo hay una cosa que nunca refleja: el cuerpo del espectador.

Así, el cine se encuentra del lado de lo simbólico: el espectador sabe que existen objetos, que él mismo existe como sujeto y que se convierte en objeto para los demás; se conoce y conoce a sus semejantes, tal como sucedia en el espejo de su infancia (donde el niño mira su reflejo y el de su madre). Al igual que cualquier actividad ampliamente "secundaria", el ejercicio del cine supone la superación de la indiferenciación primitiva del Yo y del No-yo.

---

[168] Metz inicia su libro *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario* (1979) "Toda reflexión psicoanalítica sobre cine, reducida a su gestión más fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico, con la esperanza de que este último aumenta en una nueva provincia: empresa de desplazamiento, empresa territorial, avanzada simbolizante. .." (Metz; 1979: 11).
[169] (Castoriadis; 1993: 11).
[170] (Metz; 1979: 12).

Por otra parte, el espectador mira el mundo y lo escucha por medio de la cámara, en general, es un hombre el que está detrás de la cámara por la cual mira a la mujer como objeto de deseo; esto conforma una visión del mundo masculina, las mujeres también somos espectadores pero se nos impone un modo de ver masculino.[171]

[171] "Si bien es cierto que todo deseo descansa en la búsqueda infinita de su objeto ausente, el deseo voyeurista, con el sadismo en algunas de sus formas, es el único que, por su principio de distancia, procede a una evocación simbólica y espacial de ese desgarrón fundamental" (Metz; 1979: 60).

CAPÍTULO 4. EL MITO DEL VAMPIRO

4.1. Especificidad del mito del vampiro.

El cine es una institución instituida/instituyente del imaginario social; produce, mediante la imaginación creadora, universos simbólicos, que cada sujeto interpreta y reconstruye. El imaginario social no es algo fijo, está constantemente en transformación, es un proceso edificado por la creación de cada uno y todos los sujetos que conforman la institución social; el imaginario efectivo es lo instituido y todo imaginario radical siempre estará construido sobre las bases de ese imaginario efectivo.

El cine, como cualquier institución, está conformado por sujetos sociales que cuentan con espacios públicos para expresarse; tanto el cine como la literatura permite al emisor sintetizar su momento histórico y transformarlo mediante la creación de su discurso.

Nuestro objetivo es constatar cómo se actualiza el mito del mal en el discurso cinematográfico.

Los medios de comunicación constituyen un magma muy amplio, cada medio se transforma dependiendo del momento histórico, de los avances tecnológicos, condiciones sociales y de la fuerza creadora de los sujetos que conforman cada institución.

La Real Academia Española define al vampiro como "Espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos. Murciélago que es del tamaño de un ratón y tiene encima de la cabeza un apéndice membranoso en forma de lanza. Anda con facilidad, se alimenta de insectos y chupa la sangre de las personas o animales dormidos. Persona codiciosa que se enriquece por malos medios, y como chupando la sangre del pueblo".[172]

Hemos explicado, en el capítulo 2, las diferentes clases de mitos, el mito del vampiro es un mito de los clasificados como cosmogónicos en tanto describe la entrada de la muerte en el mundo. El fin del mundo, con el cambio del milenio, en esta transición entre el siglo XX y el XXI, los temores colectivos del fin del milenio. La negación de los extremos, el

---

[172] *Diccionario de la Lengua Española,* Porrúa, México, 1982, p.786.

eterno retorno, el vampiro anuncia la cosificación del otro, el otro como el enemigo, la amenaza de la destrucción total o la total esperanza.

El mito es una narración, veamos ahora, cómo es la estructura del vampiro. Siguiendo a Lévi-Strauss podemos afirmar que el mito del vampiro es un caso determinado de uso lingüístico; un tercer nivel más allá de la narración superficial y de la estructura lingüística.

El mito del vampiro es un mito, por lo que es al mismo tiempo lengua y habla, y tiene un tercer nivel de significación. Como veremos más adelante, desde los tiempos de la prehistoria, en la época de las cavernas se inicia el vampiro como una representación del Mal. El imaginario social construye figuras: Satanás, Tanatos, el diablo o el vampiro. Estas construcciones, en particular el mito del vampiro, cambia su sintaxis, cambia el modo de narración, pero siempre conserva el tercer nivel de significación. Parte de símbolos tomados de la lengua, y se traduce en hablas concretas según la sociedad y el momento histórico que le da vida, conserva sin embargo los mismos símbolos explícitos y conforma estereotipos que provienen del arquetipo de la sombra.

Sobre el mito del vampiro podemos afirmar:

1) El mito del vampiro no depende de los elementos aislados, ni de los símbolos explícitos ni de los rasgos que lo conforman como estereotipo sino de la forma que se encuentran combinados.

2) El mito del vampiro pertenece al orden del lenguaje y manifiesta propiedades específicas.

3) Estas propiedades sólo pueden ser buscadas por encima del nivel de expresión lingüística.

4) Las unidades significativas del mito del vampiro no son consecutivas sino "haces de relaciones" y es aquí donde adquieren una función significante y son al mismo tiempo lengua y habla.

Por otra parte, el mito del vampiro cumple con las dos propiedades que señala la corriente estructuralista *a.* La iteración y *b.* La repetición. La acumulación del acontecimiento, el chupasangre, el muerto que regresa a la vida y la repetición de la misma historia contada de diferentes maneras.

Veremos ahora que el mito es un drama que empieza como acontecimiento histórico. El vampiro más conocido en nuestros días es Drácula, inspirado en vida de Vlad Tepes o Tsepch, príncipe rumano que gobernó en Valaquia en el siglo XV; fue miembro de la aristocracia conocida como de la "Estirpe del Dragón". En 1491 luchó contra los turcos que pretendían invadir su territorio, y por su crueldad a la hora de combatir, este noble fue conocido como "El Empalador", porque, se decía, empalaba a los guerreros que caían en su poder. Su excesiva violencia y crueldad le valió que fuera conocido también con el nombre de "Drácula" (La Diabla). Debido a que la traducción textual es en femenino, hay versiones que lo identifican originalmente con una mujer, quien secuestraba jóvenes para beber su sangre y conservar su juventud.

Para Castoriadis (1994), los mitos sirven para transformar o legitimar las instituciones, orientan a los sujetos para pensar, sentir e integrarse a una sociedad.[173] En sus orígenes el mito del vampiro servía a los pueblos de Europa para explicaciones simbólicas sobre epidemias como la peste. Los nuevos aspectos y necesidades de cada cultura provocan la reinterpretación de los mitos, pues el mito, mediante la imaginación creativa de los interpretantes, sugiere nuevas interpretaciones, nuevos misterios y posibilidades en concordancia con su contexto histórico y social.

Creemos que el mito del vampiro en el cine cumple con las cuatros funciones[174] del relato mítico:

1. Los mitos confieren nuestro sentido de identidad personal al responder ¿quién soy?
2. Hacen posible nuestro sentido de comunidad, pues ejemplifican el vínculo existente entre el interés social, el patriotismo y otras actitudes enraizadas en la propiedad personal y nacional.
3. Los mitos afianzan nuestros valores morales, no los que la sociedad nos impone sino los que asumimos como propios.
4. La mitología constituye una forma de enfrentarnos al inescrutable misterio de la creación, nos explica cuál es nuestro lugar en el universo.

---

[173] "Los mitos de una sociedad instituyente son cristalizaciones de significación que operan como organizaciones de sentido en el accionar, pensar y sentir de los hombres y mujeres que conforman esa sociedad, sustentando a su vez la orientación y legitimidad de sus instituciones" (Castoriadis; 1994: 71).
[174] (Véase May; 1992: 31-32).

Cada sociedad y momento histórico reactualiza los mitos, el vampiro tiene una doble función; por un lado la proyección de la parte maldita y, por el otro, la cuestión de la muerte.

Hemos planteado que el mito de Fausto es el más representativo de la época; el vampiro es una reactualización de dos mitos: El demonio y Fausto.

Lo demoniaco, como explicamos anteriormente, debe entenderse como una función arquetípica de experiencia humana; como una realidad existencial en el hombre y como el impulso que cada ser tiene para afirmarse; es negativo cuando usurpa la totalidad del ser y positivo cuando habla del "genio", del impulso vital para la creación y la vida.[175] Negar lo demoniaco es caer en la apatía y en las consecuencias de esta represión.

El vampiro es una construcción más del diablo, es la materialización simbólica del mal y de la muerte. Como dice el veda, "la verdad es una, pero tiene infinitos nombres", así, el vampiro es un nombre más del mal.

La muerte y el mal son cuestiones esenciales en el ser humano. Como mecanismo de defensa frente a la propia muerte, el ser humano construye un doble que, por una parte, puede ser malvado y realizar actos o impulsos de destrucción o bien puede ser inmortal.

Con base en los esquemas de "el doble" de Otto Rank y "lo siniestro" de Freud, señalaremos a qué necesidades o fantasías humanas responde este mito.

a. *Animismo*: El vampiro es un muerto inanimado que por un extraño destino adquiere vida. El niño en sus primeros años no distingue entre las cosas y los objetos, además, uno de los elementos por excelencia de lo siniestro es la duda sobre que un objeto sin vida se vuelva animado.

b. *Complejo de castración*: El vampiro mediante la mordida es capaz de arrebatar a la víctima la vida misma. Quitarle la voluntad y hacerlo una cosa. Miedo a la castración, el padre que castra y que al mismo tiempo penetra, los colmillos, la estaca como símbolos fálicos, pero al mismo tiempo el padre sublimado, lo que puede producir la muerte del vampiro el símbolo, también del padre: la cruz.

---

[175] "Usurpa la totalidad del yo sin atender a la integración de ese yo, ni a las formas y deseos de los demás, ni a sus necesidades de integración" (May; 1990: 104).

c. *Narcisismo:* El vampiro es construido como un doble del hombre y mujer modernos. El narcisismo da por aceptado una etapa autoerótica de las pulsiones parciales, hacia la elección del objeto.

Consideramos el narcisismo como el amor a la propia imagen. En 1991 Freud estudió el caso Schreber define el narcisismo primario como un estado precoz en que el niño carga toda su libido sobre sí mismo. En el secundario es una vuelta sobre el yo (de la libido) retirada de sus objetos. Es por lo tanto una regresión. ¿Sería una figura ideal del yo narcisista? Podríamos afirmar entonces que el tomar el Yo como objeto de amor lleva a la omnipotencia del pensamiento un narcisismo primario sería incluso anterior a la construcción del Yo, arquetípicamente es un retorno a la vida intrauterina. En el mito del vampiro esto nos remite al ataúd y la noche.

d. *Temor a la muerte:* La actitud narcisista de la juventud eterna y el temor a la muerte se concretan en la construcción imaginaria del vampiro.

e. *La angustia:* Todo efecto de un impulso emocional se transforma en angustia, considerando que lo angustioso es algo reprimido que retorna. La angustia que produce la muerte y el envejecimiento es reprimida, la resolvemos con la proyección de un doble. La observación de que el vampiro, al enfrentar la muerte, desaparece la represión y angustia, nos provoca inquietud y fascinación.[176]

ARCHIVO HISTORICO

4.2. El mito del vampiro en la leyenda

En la literatura, desde tiempos muy remotos, se tienen antecedentes del mito del vampiro; el primero lo encontramos *La Odisea,* obra clásica de la mitología griega en la que el héroe (Ulises) va a la Isla de los Muertos para que éstos le revelen un secreto. Para que

[176] "Muchas personas consideran siniestro en grado sumo cuanto está relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros... Pero difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos. en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de nuestras relaciones con la muerte. Dos factores explican esta detención del desarrollo: la fuerza de nuestras reacciones afectivas primarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento científico... El axioma de que todos los hombres son mortales aparece, es verdad, en los textos de lógica, como ejemplo por excelencia de un aserto general, pero no convence a nadie, y nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad..." (Freud; 1974: 2498).

Ulises obtenga la información, debe ofrecer sangre de cabra a los muertos, pues ésta posee cualidades que los hacen resurgir de su letargo y hablar.

En la introducción de *Vamps: Las chupadoras de sangre,* Waugh cita a Bruce Wallace,[177] sugiere que el temor a los vampiros pudo originarse entre los moradores de las cavernas. Existe una hipótesis que nos remite a los orígenes de la humanidad, cuando se vivía en cavernas y la rabia era una terrible enfermedad asociada con la "mordida" del vampiro. Durante las primeras etapas de la enfermedad, quienes habían sido mordidos por murciélagos rabiosos se internarían, poco a poco, en la oscuridad para escapar de la luz, ya en las últimas etapas emergerían convertidos en locos agresivos que intentarían morder a los demás; las nuevas víctimas de sus mordeduras formarían un ciclo.[178]

Va'mpire en alemán; *vampyr* en inglés; *vukoldlak* en serbio; y, *murony* en los Balcanes, es, de acuerdo con la creencia popular de los pueblos slavos, rumanos, griegos, de la región del Danubio Bajo y de la península de Tesalia, un fantasma que chupasangre. En la mitología griega existen las Lamia Empusa, un bello fantasma femenino que seducía a los jóvenes para tomar su sangre pura. Entre los cristianos griegos existe la creencia de que los cuerpos de aquellos que han muerto en excomunión son mantenidos por el diablo en una especie de vida, y que por la noches salen de sus tumbas para destruir a otros seres humanos que les sirven de alimento, y así mantenerse en buenas condiciones. Son llamados *Burkolakkä*, y la única manera de eliminarlos es enterrando sus cuerpos sucios y quemándolos después de la excomunión. El vampiro propiamente es el hijo ilegítimo o un espíritu en problemas que fue atacado por un vampiro. Durante el día yace como un cadáver, pero regresa a su tumba con una apariencia saludable y la sangre tibia, su cabello y uñas aún crece. En la noche, especialmente con luna llena, vaga en forma de perro, rana, sapo, gato, víbora y otros animales y chupa la sangre de los vivos con mordeduras en la espalda o en el cuello. Si una persona está bajo sospecha de ser vampiro se abre su tumba, si está descompuesto sólo se le rocía con agua bendita; pero si está completo y su sangre es

---

[177] (Waugh; 1991: 10).

[178] "Saber reconocer a esas criaturas y evitarlas tendría un valor de supervivencia, por lo que es posible que, como resultado de la selección a lo largo de muchos siglos, esas características llegaran a formar parte de la herencia genética humana" (Greenberg y Waugh; 1991: 10).

roja entonces hay que sacar el diablo de su cuerpo, se le entierra una estaca en el pecho o se le quema. Los *Vukodlaks*, prefieren la sangre de las mujeres jóvenes mientras que las Wjeschititza, fantasmas femeninos con alas de fuego, bajan por las noches a succionar del pecho de los soldados dormidos, los oprimen en sus brazos y luego les transmiten su furia. La creencia popular supone que todos los que son muertos por un vampiro son convertidos en vampiros, esto se ve por la mordida característica de los vampiros, pero ésta no siempre es visible, por ello cuando alguien muere en los Balcanes es revisado cuidadosamente por una partera a fin de precaver que los cuerpos se transformen en vampiros. Para verificar que no tenga ninguna marca en la piel, se pasa, por ejemplo, una uña de un insecto sobre el cráneo, es untada en diferentes partes del cuerpo con la grasa de un cerdo matado el día de San Ignacio y con un palo hecho del tallo de una rosa silvestre colocado al lado del cadáver. En Tesalia, Epirus, los Balcanes y Pindus conocen otro método para matar a los vampiros (hombres que han muerto y en la noche dejan sus tumbas para morder y destrozar todo lo que encuentran hombre o bestias). Los Priccoilis y Pricoll de la zona Moldavo de los Balcanes vagan con más frecuencia que los Murony, quien es un hombre vivo y de noche toma forma de perro, acosa los pastos y la villas, especialmente mata al ganado y chupa su sangre para obtener salud y fuerza. Este hombre se reconoce por su coxis prolongado de la misma forma que presentan los perros en la cola.

En la mitología alemana, los Vukdlak y los Murony son análogos a las pesadillas que presenta esta mitología y por los Pricolits de Werwolf. Por otra parte los ghuls, entre los árabes y los persas, son similares a los vampiros. En 1725 y 1732 hubo rumores de la llegada de vampiros a Hungría y Servia, esto derivó en un enorme número de investigaciones y discusiones sobre el tema.[179]

Estos personajes en Asiria y Babilonia son llamados ekimmu; en Malasia, las Pennagalan y Langasur eran mujeres hermosas que con sus largas uñas herían a sus víctimas para succionarles la sangre; en la India, el Baital era un cadáver reanimado que podía

[179] En Alemania se publicó *Tratado de la verdadera naturaleza de los vampiros húngaros* de Ranft en 1734 (Haining; 1976: 12).

convertirse en murciélago; en Japón se habla de un demonio que adquiría la forma de un enorme gato que atacaba a las doncellas mientras dormían para alimentarse con su sangre.[180]

En las antiguas Roma y Grecia, se les conocía como Lamia a las vampiros de naturaleza divina; por su parte, las Glaistig eran vampiros que atraían a los hombres para atraparlos y alimentarse con su sangre, sin embargo la leyenda asegura que son buenas con los niños y ancianos.[181]

Mullo es el vampiro de tradición gitana; en Escocia se llama Boabhan Sith y tiene la apariencia de una bella mujer que baila con los hombres que se encuentra hasta dejarlos exhaustos para alimentarse de ellos; en Irlanda se cree en el Dearg-Due; y en Creta en el Kathakano.[182]

Por su parte, los chinos "creían que el ser humano poseía dos espíritus: el inteligente (el *hun*) que salía flotando al morir su anfitrión; y el material o terrenal (el *po*), que se quedaba por un tiempo en tierra cerca de la tumba, para desvanecerse lentamente y luego desaparecer también. Pero si el muerto había sido víctima de asesinato o si había muerto antes de tiempo, por suicidio u otra circunstancia, o no había recibido los ritos fúnebres requeridos por los cánones, el *po* podía merodear en busca de venganza prestitución entre los responsables, o bien fastidiar a quienes encontrara en su camino. El *po* también podía cambiar de forma y desplazarse como quisiera".[183]

Existen infinidad de vampiros en el mundo occidental. En Bulgaria se llaman Krovopijac; en Escocia, Baobhan Sith; en Rumania, Striguiul; en Serbia, Vlokoslak; en Polonia, Kupirczi; en Rusia, Viesczy; en India, Vetala. En México se le

---

[180] (Gubern; 1982: 197).

[181] (Véase Carbonel; 1991).

[182] http// *www.cfn.cs.da.kl/ag582/figtrend.html* ; 1988.

[183] John Page: "¿Vampiros en China?" en *El Acordeón*, UPN, núm. 22, enero-abril, México, 1998.

conoce como La Llorona o Matlaziua, quien busca a recién nacidos para chuparles la sangre. En la cultura maya, están Xtabay (figura masculina) y Jtabay (figura masculina), éstos llaman a los caminantes en la noche; tras darles placer sexual, los dejan exhaustos y les chupan la sangre.

En casi todas las culturas existe la leyenda del vampiro, conocido con distintos nombres pero con las mismas características esenciales.

El nombre de vampiro ha sido tomado de los murciélagos. Es un error pensar en la existencia de los vampiros en el sureste de Asia o en el Archipiélago del Malaya. Los murciélagos que chupan sangre de animales son de América del Sur, pertenecen a la familia *Phyllostoma*. "Conocidos como murciélagos, son mamíferos nocturnos de alas membranosas y parecidos al ratón. Una especie son los vampiros, género de mamíferos quirópteros de la América tropical que se alimentan con frutas, insectos y chupan la sangre del hombre y de los animales dormidos."[184]

4.3. El mito del vampiro en la literatura

El cine de terror toma muchas de sus historias de la literatura, en particular el vampiro tiene sus antecedentes inmediatos en la novela gótica *Morte d'Arthur* de Malory, que origina la escuela gótica de la narración fantástica y de horror.

Lovecraft[185] divide a ésta en tres etapas; la primera tiene como exponentes principales a Keats como poeta; la segunda a Horace Walpole, a quien considera iniciador del relato de horror como género permanente; y, en la tercera, destacan autores británicos.

Este nuevo material dramático consistía al principio en un pavoroso castillo gótico y

---

[184] (*Diccionario Larousse*; 1992. 708 y 1049).
[185] (Lovecraft; 1995).

antiguo, humedos corredores, ocultas y malsanas catacumbas y un sinnúmero de leyendas y fantasmas estremecedores; núcleo del suspenso y del espanto demoniaco.[186]

La narración fantástica alemana respondió inmediatamente a la influencia de Walpole, y en seguida se convirtió en sinónimo de lo espectral y horrible. Aparecieron una serie de seguidores, los más connotados en Inglaterra.[187] En este periodo encontramos a Ann Radcliff, y su obra *Udolpho*, considerada como prototipo de la novela gótica del primer periodo.

La segunda etapa inicia en el siglo XIX, uno de los más 'malignos' es Matthew Gregory Lewis con *El Monje*; obra en donde "el miedo es sacado del reino de lo convencional y elevado a la nube espantosa que se cierne sobre el destino mismo de la humanidad".[188] La última etapa contiene la *Historia del Califa Vathek*, de William Becfort. Los cuentos orientales, introducidos en la literatura europea durante el siglo XVIII por medio de la traducción francesa de *Las mil y una noches*, hecha por Galland, estaban de moda. Aparece entonces Mary Shelley con su famoso *Frankenstein*, uno de los clásicos del horror. Asimismo Dickens escribe *The Signalman*.

Hasta bastante entrado el siglo XIX, la tradición romántica, semigótica y cuasimoral estuvo representada por Joseph Lefanu, Wilkie Collin, Sir H. Rider Haggard, Sir A. Conan Doyle, H.G. Wells, Robert Louis Stevenson (autor de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*).

El nacimiento de una nueva escuela lo marca la famosa *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, novela de terror que trata el mal desde una nueva perspectiva. En esta escuela encontramos a Oscar Wilde con *El Retrato de Dorian Gray* y a Rudyard Kipling con *The Phantom Rickshaw* y *The Finest Beast*.

---

[186] "Incluía, además, a un noble malvado y tirano que desempeñaba el papel de villano; a la santa, largamente perseguida —e insipida por lo general— heroína que sufría los mayores terrores y servía de punto de vista y centro de las simpatías del lector; al héroe valeroso e inmaculado, de alta cuna personaje vestido a menudo con humilde disfraz; y también el convencionalismo de rimbombantes nombres extranjeros —italianos en su mayoría— para los personajes, y una serie interminable de elementos escenográficos, tales como luces extrañas, trampas húmedas, lámparas apagadas, manuscritos ocultos y mohosos, goznes chirriantes, tapices que se estremecen y demás..." (Lovecraft; 1995: 21-22).

[187] "La novela gótica se había constituido ahora en género literario, multiplicándose el número de obras de manera desconcertante a medida que el siglo XVIII avanzaba hacia su fin" (*Idem*).

[188] *Idem*.

En la literatura de horror el vampirismo ha sido tratado por diferentes autores; el primero es *Varney The Vampyre* atribuido a James Malcolm Rymer (1730); *The Bride of Corinth* de Goethe (1797), basado en los inicios de Grecia con dos personajes no-muertos; *Rokeby* de Sir Walter Scott; y Lord Byron colaboró en *The vampyre* (1816) escrita por el Dr. Polodori.[189]

El tema de las vampiras es común y popular en los relatos de terror; se cree que el primer relato en que apareció una vampira fue *La novia del sepulcro*, atribuido a J.L. Tieck. En 1823, tras ser antologizado, hubo más de dieciséis ejemplos adicionales producidos por otros escritores del siglo XIX como Alejandro Dumas (*La dama pálida*, 1848) y Sir Arthur Conan Doyle (*El parásito*, 1892).Destacan también *La muerta enamorada* de Théophile Gautier; *Carmille* (1872) de Sheridan LeFanu, llevada varias veces al cine; y, *El misterio de Ken*, un cuento de la víspera de Todos los Santos escrito por Julia Hawthorne (¿1888?).[190]

Bram Stoker, es influenciado por la literatura existente, sobre todo por *Carmille;* él mismo reconoció que tuvo gran influencia en su novela. Stoker[191] publicó a finales del siglo XIX *Drácula;* esta novela recupera la vida de Vlad Tepes, "El Empalador", un príncipe rumano que gobernó Valaquia en el siglo XV, ya en el siglo XVI existían leyendas que le convirtieron en héroe de la mitología local rusa y alemana. Stoker mezcló rasgos históricos de Tepes con elementos de antiguas leyendas, y, creó el mito del vampiro moderno.

La sinopsis de la novela es la siguiente: Jonathan Harker, recientemente nombrado vendedor de bienes raíces, viaja a Transilvania para visitar a un posible comprador: el Conde Drácula, quien quiere comprar una propiedad en Inglaterra. Harker queda perplejo cuando se percata de que todo su personal doméstico trata de disuadirlo de su propósito; cuando su intención falla, le obsequian un crucifijo, un ajo, una rosa silvestre y cenizas de montaña.

Harker llega al castillo de Drácula, al recibirlo nota que las manos del conde son frías como hielo, son más las manos de un muerto que de un vivo; también nota sus dientes

---

[189] (Haining: 1976: 25).

[190] (Greengerg y Waugh; 1991: 9).

[191] "Creador de numerosas situaciones espantosas en una serie de novelas cuya pobreza técnica merma, lamentablemente, la pureza de su efecto...Sus obras son La Guarida del Gusano Blanco, La joya de las siete estrellas, pero la más conocida y la mejor es Drácula.. publicado en 1897 que se ha convertido casi en modelo de explotación moderna del mito del vampiro" (Lovecraft; 1995: 77).

afilados. el cabello que crece en las manos del conde, sus uñas afiladas y la respiración profunda. Más tarde Harker observa que el Conde no come, que sólo lo recibe después de media noche, que desaparece cuando canta el cuervo y que no hay espejos en el castillo de Drácula. Cuando Harker se rasura queda atónito al darse cuenta de que Drácula se acerca, empero él no puede ver su reflejo en el espejo; Harker se corta, Drácula al ver la sangre brotar se transforma y le toma por el cuello, pero es repelido por el crucifijo que Harker súbitamente le enseña.

Cada noche el conde visita a Haker, le habla de sus ancestros bravos y gloriosos, así como de su futura casa en Inglaterra. Le advierte que por su propia seguridad no explore el castillo, sin embargo las sospechas de Harker crecen porque han visto a Drácula bajar por las paredes del castillo con su capa extendida como alas. Harker desobedece y explora el castillo, encuentra a tres hermosas mujeres (vampiresas) y se rinde ante sus encantos, un instante antes Drácula lo salva. Harker se vuelve prisionero del castillo y se da cuenta que morirá en él; logra escapar y encuentra en una capilla 50 ataúdes, uno de éstos es del Conde Drácula; es de día y Drácula no muestra signos de vida en este momento. Harker trata de matar a Drácula con una espada, pero falla. Decide escapar en lugar de ser atrapado por las tres vampiresas.

Mientras, sin saber de su aventura en Transilvania, Mina, la novia de Harker, va a Yorshire a visitar a su amiga Lucy, quien ha recibido tres ofertas de matrimonio: una de John, un médico joven; otra de Quincey, un hombre de Texas a quien odia; y, Arturo a quien acepta. Lucy y Mina descansan y se preparan a pasar unos días agradables, esto cambia cuando Lucy empieza a caminar sonámbula. Una noche hay una violenta tormenta que provoca el naufragio del barco ruso Demeter. Un enorme perro se arrastra hasta la orilla de la playa... Drácula ha llegado a Inglaterra. Al inspeccionar el barco encuentran a un marinero amarrado al timón del barco, con él han llegado 50 ataúdes que son asignados legalmente a un vendedor local. El capitán ha desaparecido, así como cada uno de los hombres del barco debido a la presencia de un ser maligno.

Inmediatamente, Lucy camina dormida por el campo hacia la iglesia; Mina la descubre cuando yace tendida sobre la tumba de un suicida, con un extraño sobre su cuerpo;

mientras Mina la escolta hacia su casa descubre dos marcas en su cuello y un insistente murciélago que golpea la ventana. Al día siguiente Mina tiene noticias de Jonathan, quien se recupera de las duras pruebas en un hospital de Budapest, por ello deja a Lucy para estar cerca de él. Ellos se casan, y Jonathan le da su diario para ser leído sólo en caso de emergencia.

En Inglaterra, el Dr. Seward se intriga en el caso de uno de sus pacientes, Renfield, un loco zoofago (que come animales). Renfield tenía el hábito de comer arañas y moscas, alguna vez se comió súbitamente un gato muerto; él pierde el interés en esta obsesión, su explicación es que: "El Amo está cerca;" se escapa a la nueva propiedad de Drácula y entra a la capilla donde se encuentran los 50 ataúdes.

El estado de salud de Lucy se deteriora; se encuentra sin sangre, aletargada y con la mente plagada de pesadillas. Seward, preocupado por la salud de Lucy, acude con su amigo el profesor Van Helsin, experto en enfermedades extrañas. Después de auscultarla, diagnostica que es un caso de vida o muerte, por ello le hacen transfusiones sanguíneas de sus pretendientes y del profesor Van Helsin. Los dientes de Lucy se van afilados y largos, ni los dientes de ajo pueden protegerla, finalmente muere, e inesperadamente luce más sana que cuando estaba viva. Mina y Jonathan regresan a Inglaterra para empezar su vida de casados; en Londres Jonathan ve a Drácula, se ve más joven. Mina lee el diario, e insegura de creer en la experiencia de Jonathan, consulta a Van Helsin, quien le asegura que es cierto y que tiene que atender el caso de una mujer que chupa sangre a niños pequeños en la ciudad Hamstead, y aunque los niños se encontraron vivos muestran marcas en sus gargantas. Van Helsin teme lo peor, por ello, él y Seward visitan la tumba de Lucy y la encuentran vacía. Cuando el cuervo canta, ven a Lucy como una sombra que regresa con un niño en los brazos, más tarde ella reposa en su ataúd, luce un saludable como si tuviera vida. Van Helsin convence a Seward, Morris y Hollword de que Lucy no ha muerto y deciden poner su alma a descansar, clavan una estaca en su corazón, le cortan la cabeza y le rellenan la boca con ajo; así, resuelven salvar al mundo de la influencia de Drácula. Estos cuatro hombres descubren que 29 de los 50 ataúdes han desaparecido y deciden encontrarlos para destruirlos, de tal forma que Drácula no pueda refugiarse en ellos. El rastro de los ataúdes

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

los lleva al este y al sur de Londres, a Bermosls, al este de Picadilly y a Purfleet, esto significa que Drácula se ha colocado en los cuatro puntos cardinales.

Renfild se encuentra cada día más alterado y medio muerto; antes de morir revela que Drácula lo ha comprado con la promesa de que la consumación de su vida lo ayudará a vivir como él quiere; Renfild está confrontado con la realidad de que el conde ha vampirizado a Mina, y lucha contra él recibiendo heridas fatales; encuentran a Mina cuando es forzada a beber la sangre de Drácula, ella está ahora bajo su influencia, una marca yace en su frente lo cual es un constante recordatorio de su esclavitud frente a Drácula.

Posteriormente un consejo de guerra encabezado por Van Helsin previene a los demás del terrible poder del enemigo. Las oportunidades de éxito son escasas pero Van Helsin asegura que el grupo unido puede destruir a Drácula y que de alguna forma la mente de Drácula es la mente de un niño. De acuerdo con el plan, cada uno de los lugares donde están los ataúdes es visitado para destruirlos pero falta una ataúd, lo que significa que Drácula ha escapado de sus cazadores; con desesperación Mina acepta ser hipnotizada; a través de la telepatía se entera de que Drácula está en un bote con destino a Transilvania. Después de un largo trabajo detectivesco Drácula es descubierto en el Barco *Catarine* que viaja hacia Europa del Este.

La cacería del vampiro se inicia, los cazadores se dividen en parejas, Mina y Van Helsin viajan juntos. Mientras más cerca están del castillo de Drácula, Mina parece más alejada. Una vez que localizan el castillo, las tres mujeres-vampiro aparecen y tratan de convencer a Mina de unirse a ellas, pero ella no lo hace pues está protegida por un círculo sagrado que Van Helsin dibujó y del cual no puede salir. Van Helsin aún no está libre del encanto de los vampiros y casi sucumbe; en forma valiente, después de una fiera batalla con los gitanos que llevan el ataúd de Drácula, pone sus almas a descansar. Morris resulta fatalmente herido. Drácula es destruido por los otros y su cuerpo cae en la tierra, pero no antes de mostrar una inmensa mirada de paz; con su muerte Mina es liberada de la maldición de ser vampira y el signo de Drácula desaparece de su frente.[192]

[192] (Véase Haworth-Maden; 1992: 10-11).

En la actualidad, una de las novelas mejor conocidas es *Salem's Lot* de Stephen King: un vampiro se muda a un pequeño pueblo de Estados Unidos y empieza a atacar a la población, pese a los esfuerzos de un grupo de personas, el vampirismo avanza hasta que casi todo el pueblo es de no muertos. Los protagonistas están perfectamente delineados, y la interacción entre ellos y con los sucesos hacen que sea un libro difícil de dejar.

Una trama similar aparece en *They Thirst*, de Robert McCammons, publicada en 1981, en donde un grupo de vampiros se muda a Los Ángeles y gradualmente van tomando la ciudad.

En la década de los setenta se escriben novelas donde los vampiros se vuelven más humanos y compasivos. El primer autor que realmente rompe con el viejo molde fue Anne Rice con *Entrevista con el Vampiro* (1976), *Lestet el Vampiro y La Reina de los Condenados*. Chelsea Quinn Yarbro escribe *Hotel de Transylvania* en 1978, donde los personajes están definidos en condiciones socio-históricas muy bien delimitadas.

En las décadas de los ochenta y noventa destacan: George R.R. Martin con *Fevre Dream* (1982) donde los humanos y vampiros son tratados en forma de igualdad. *Bloodshit*, de Garfiel Reeves-Stevens, donde se enfrentan dos grupos de vampiros. *Blood Hunt* (1987), de Lee Kilough. *Carrion Comfort*, de Dan Simmons, donde un vampiro físico, es un guardia exnazi de un campo de concentración que asesina a los empleados corruptos del FBI. *Sunglasses After Dark* (1990), de Nancy Collis, narra las aventuras de una joven vampiro drogadicta que sobrevive a una sobredosis y escapa del hospital de enfermos mentales con la determinación de encontrar quién la capturó.

Lois Tilton escribió *Vampire Winter*, una historia que tiene lugar en Estados Unidos durante la posguerra nuclear, y la noche dura 24 horas, el vampiro logra un trato con los humanos; consigue alimento durante el día y en la noche se alimenta de la sangre de los humanos. *Anno-Drácula* escrita por Kim Newman, es una versión alternativa en la que Van Helsin y sus pupilos fallan al matar a Drácula. En su lugar, Drácula es el príncipe consorte oficial de la Reina Victoria, y los vampiros maquillan una considerable parte de la población de Londres. El libro está lleno de ficciones históricas.

4.3.1. Características del vampiro de Stoker como estereotipo

1) Es la encarnación del mal y, como Fausto, sólo podrá morir cuando pida que el tiempo se detenga (pueda amar).

2) Es inmutable; no puede transformar el alimento en sangre; esto tiene dos consecuencias:

i) Depende de la sangre de los demás, esto hace del vampiro un Don Juan y no un Casanova; no desea al otro, necesita destruirlo y objetivarlo para subsistir. "Y en cuanto al vampiro, el reposo que busca sólo podrá conseguirlo vampirizando a todos, acabando con las reservas de sangre existente, porque la sangre que fluye en otras venas lo mantiene dolorosamente despierto y jadeante."[193]

ii) No puede envejecer ni crecer, todo es para siempre.

3) Es inmortal. El muerto vivo no logra resucitar ni morir, son los extremos que no se tocan, jaloneado por fuerzas contrarias. Clavarle una estaca en el corazón, que es el procedimiento tradicional para matarlo, es la manera de reunir su ser disperso, como quien a través de una lupa dirige los rayos del sol hacia un punto concreto.

4) No seduce, hipnotiza: los dos monstruos, incapaces de golpes certeros, optan por "aspirar" a sus enemigos, o sea, por hipnotizarlos. En cuanto a Drácula, su fuerza hipnótica es quizá su arma más poderosa.[194]

En la literatura, *Drácula* no es el único vampiro, tal vez el más conocido, pero anteriormente con *Carmille* se establece que la representación del mal, la posibilidad de destruir al otro como poder perverso, es tanto masculino como femenino. Es curioso como la palabra "vampiresa" se ha convertido en sinónimo de mujer que destruye al hombre, en tanto en los hombres no se usa el término vampiro como símbolo de poder de destrucción sino "Don Juan". Podemos decir que es un uso sexista del lenguaje y que en ambos casos, femenino o masculino, lo que se propone con el hipnotismo es la destrucción del 'otro'.

---

[193] " 'Todos ustedes serán míos', clama el Drácula de Stoker, refiriéndose a la humanidad en general, culpable con sus latidos de vida para mantener despiertos a todos los muertos" (Morabito; 1995: 126).

[194] "Sus ojos, divorciados entre sí, conservan todo el hechizo del instrumento intacto, no mermado por el uso. Son ojos brillantes, encendidos, que en virtud de estar exentos de una verdadera tarea, se ofrecen a la vista en la misma proporción en que la ejercen" (Morabito; 1995: 119).

5) Se mueve en la obscuridad y es representado por un murciélago.[195]

6) Falta de identidad del vampiro; como Edipo no sabe quién es. Uno de los indicios de la carencia de esta visión es su incapacidad de reflejarse en los espejos. Enamorado de la sangre que fluye, en el fondo no puede menos que alarmarse ante algo intangible y engañoso como son los reflejos. La ausencia de espejos en el castillo de Drácula pretenden suprimir cualquier fuente de redundancia y de confusión, conservando una opacidad que garantice que cada ser y cada cosa sean únicamente lo que son; donde todo se ordene según una estricta serialidad, exactamente como los pelos, y sobre todo, como la sangre, opaca, densa, ramificada.[196]

4.3.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Stoker

1) El espejo: el espejo refleja una realidad, uno de los aspectos importantes es que en el castillo de Drácula no pueden haber espejos; si el vampiro mira su propia imagen será destruido, no puede ver algo que lo una; no puede mirar el reflejo de algo, especialmente de sí mismo.

2) La mirada: el vampiro no mira, hipnotiza; en realidad lo que da miedo del vampiro es la mirada en tanto confiera el poder de poseer al otro, de destruirlo y objetivizarlo.

3) Los dientes: los colmillos, los dientes más grandes que tenemos, se convierten en una arma cortante capaz de destruir y matar.

---

[195] "Volar y viajar por abajo de la tierra es como 'saberlo todo', y el vuelo del vampiro, oscuro y riguroso, parece transcurrir más en las profundidades que en las alturas. El vampiro es como la versión nocturna de cupido. Los dos infecciosos. La mordedura del primero corresponde al flechazo del segundo. Los efectos físicos que padecen las víctimas son idénticos: consumación, temblor, palidez, desmayo. El enamorado pierde su vigor , muestra un aspecto desorientado y anémico, como si el Amor, que lo flechó, le hubiera chupado la sangre" (Morabito; 1995: 123).

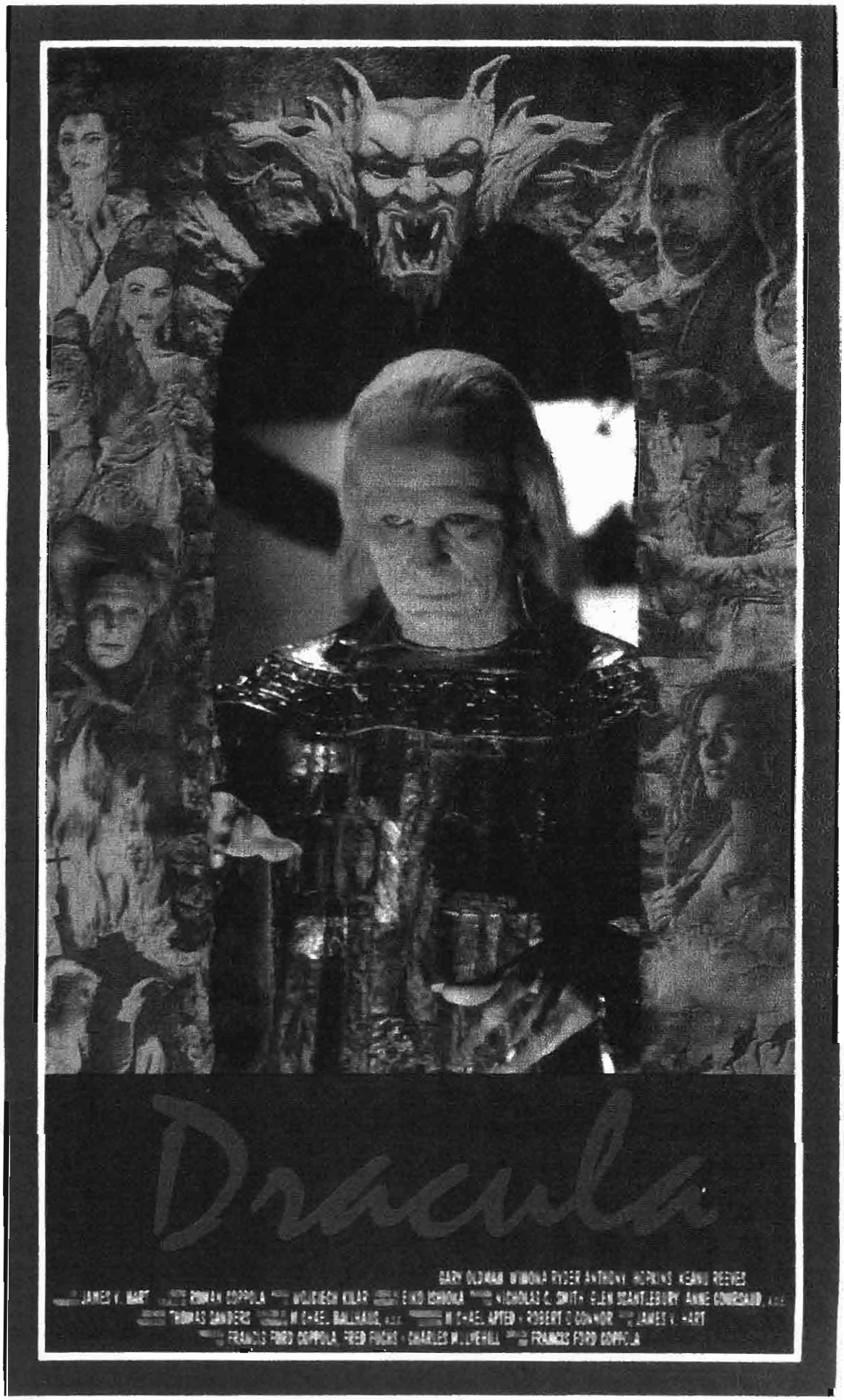
[196] "... vampirismo e incesto son aspectos complementarios del mismo impulso. Representan la búsqueda de sí mismo al margen de toda opinión ajena, una búsqueda centrada en la vía exclusiva de la carne y del contacto directo, del contacto en profundidad, que no suprime al ser del prójimo pero lo convierten, por su extremismo, en algo abstracto... Así, no es gratuito que Drácula y Edipo sean jefes. Sólo el jefe puede llegar tan al fondo de las cosas, y no a causa de su poder sino de su paranoia. Penetrará hasta los basamentos últimos, ya que su posición cimera sólo puede tener un espejo adecuado en las profundidades inaccesibles al común de los hombres. Encumbrado sobre el vulgo, no puede reflejarse en la opinión de éste, así que indagará hasta el último indicio, como hace Edipo, o chupará hasta la última gota de sangre de sus víctimas, como hace Drácula, para hallarse a sí mismo. El descenso hacia el núcleo es un descenso solitario y una forma de regeneración cuando han caído los lazos con los otros, quienes son en circunstancias normales la fuente natural del autoconocimiento... " (Morabito; 1995: 131-132).

4) La capa: es un símbolo para cubrir al otro y apoderarse de él, introducirlo en la obscuridad de su capa, ejercer lo "demoniaco" quitando al otro lo que es del "otro".

5) La sangre: tal vez sea lo que simboliza la esencia misma de la vida, es la transformación interior del alimento de cada individuo en vida. El vampiro no puede transformarse, no puede amar, crecer o envejecer; se alimenta de la sangre de "otro", de la vida misma, él no tiene este vital líquido, necesita robarla a otro.

6) La obscuridad: el mundo de las tinieblas del subsuelo; el vampiro lleva ventaja porque el otro no puede ver, en cambio él está en su hábitat natural; dicen que los murciélagos son ciegos, ésta es otra similitud con este animal.

7) El ataúd: regresar al seno de la tierra es regresar al seno materno; el incesto del vampiro se manifiesta en el símbolo de la obscuridad unida a dormir en un ataúd sin estar muerto.


Dracula

CAPÍTULO 5 . EVOLUCIÓN DEL MITO DEL VAMPIRO EN EL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO

El mundo es un vampiro, enviado a drenar destructores secretos, suspenderte en las llamas El mundo ¿Y qué consigo a cambio de mi dolor?

Smashing Pumpkins. 1998

ARCHIVO HISTORICO

5.1. El mito del vampiro en el cine de terror

El mito hace palpable, y traduce en lenguaje imaginario -simbólico- el misterio de la vida, que incluye implícitamente su propio fin, sin embargo, el terror surge cuando su sublimación se hace imposible, o prohibida, es entonces cuando la imaginación angustiada crea y multiplica imágenes monstruosas de perversidad; vencer al monstruo forma parte de todo mito, pues implica, en un esfuerzo también vital, una victoria sobre la angustia fundamental.[197]

Para Lovecraft,[198] el miedo es la emoción más antigua e intensa de la humanidad; el miedo a lo desconocido es el más antiguo e intenso de los miedos.

Como hemos explicado, para Freud lo "siniestro" no puede identificarse con "lo espeluznante", pero sí resulta algo muy cercano a "lo desconocido". El término en alemán U*nheimlich*- utilizado por el autor se refiere a todo aquello que se opone a lo íntimo, secreto, familiar, hogareño o doméstico y que, por lo tanto, incide en el terreno de lo desasosegado, lo oculto que sale a la superficie en un momento dado, aunque en el fondo proceda de una cosa conocida. Vuelve aparecer una doble realidad, por un lado, "lo

[197] Paul Diel observa que la visión mítica ha expresado el terror sagrado y que "la investigación psicológica debe llegar a comprender que esta trascendencia es una imagen basada en el sentimiento inmanente del terror ante la profundidad misteriosa de la existencia y de su legalidad" (Duvignaud: 1987: 26).
[198] (Lovecraft; 1989: 7).

familiar"; por otro, "lo oculto", "lo siniestro". La experiencia y la revelación de la doble realidad pueden asimilarse a la manifestación artística.[199] El cine es un medio que se presta para la representación de lo horrible y lo terrorífico.[200]

En este sentido, el mito del vampiro lo podemos clasificar dentro del cine de terror fantástico, fantástico por que cumple con los tres parámetros planteados por Ferreras: [201]

1) Elemento sobrenatural inédito: toda narración fantástica debe presentar uno o varios elementos que no siguen las leyes naturales; por ejemplo, que el único alimento del vampiro sea la sangre.

2) Universo identificable o hiperrelidad: el universo en el cual se desarrolla la narración fantástica tiende a ser réplica del nuestro.

3) Ruptura radical entre el protagonista y el universo: la narración fantástica tiende a oponer de manera constante al protagonista, víctima del elemento fantástico, con sus estructuras representadas por su familia, vecinos o conciudadanos. Esta oposición se puede analizar también en función de razón contra irracionalidad, realidad contra lo sobrenatural o individuo contra colectividad.

Es cierto, como advierte Losilla, que la división en géneros es arbitraria, sin embargo, hablar de cine de terror nos indica ciertas bases que nos posibilitan entender .cuál es el desarrollo de una serie de filmes que siguen un patrón. El vampirismo sigue las reglas del cine de terror, aunque esta gramática va cambiando con el tiempo y con las diversas

---

[199] El arte, en este sentido —o digamos que cierto tipo de arte, incluido aquel en el que se enmarca la representación de lo horrendo— actúa siempre como espejo de la realidad, y por tanto como espejo del lector o espectador, por lo que todo lo que muestra ante sus ojos acaba diciéndole algo acerca de él o de sus deseos prohibidos" (Losilla; 1993: 18).

[200] "En otras palabras, para el encuentro del espectador con el reflejo de su propio inconsciente... Gracias a esta condición onírica que tan hábilmente conjuga oscuridad, formas fantasmales y fantasías, el cine ha estado asociado con las sensaciones que provoca el terror prácticamente desde sus inicios" (Losilla; 1993: 25). "El cine de terror es, por tanto, un género rígidamente codificado por la industria y que consta en rigor de familias de subgéneros. Quiere decir esto que dentro del cine terrorífico existe un nutrido subgénero dedicado al vampirismo, con sus reglas propias" (Gubern; 1979: 31).

[201] (Ferreras; 1995: 20-21).

producciones que transforman el imaginario social que incluye nuevos significantes en cada uno de los símbolos utilizados en este subgénero.[202]

En el mito del vampiro se materializa la lucha entre el bien y el mal, la vida y la muerte, el amor y el desamor. El vampiro es, en primer término, un muerto viviente que lo que toca, en particular a los seres humanos, lo convierte en algo; el "otro" es aniquilado. El vampiro es entonces el doble que permite al espectador proyectar sus miedos y fantasías.

Por la universalidad del mito, podemos suponer que responde al arquetipo de "la sombra" planteado por Jung.[203] Cuando este mito es representado en el discurso cinematográfico, con las características particulares de la sociedad que lo produce, se convierte en estereotipo.

Para Alemania los años veinte es una época de transición; devastada por la primera Guerra Mundial, la depresión e inseguridad del pueblo alemán se manifiestan sobre todo en su arte, el expresionismo parece reflejar y ser la síntesis del alma alemana de la época.

El teatro fue el puente de transición entre la novela y el cine. La primera representación de Drácula se llevó a cabo pocos días después de la publicación del libro de Stoker; inicialmente fue un fracaso, ni siquiera Henry Irving, gran amigo de Stoker, pudo controlar los problemas de adaptar un ambiente fantasmal al escenario. Más tarde, Hamilton Dean, dueño de una compañía de teatro, llevó al escenario del gran teatro de Derloy (1924) al *Conde Drácula*.

---

[202] "Porque, en efecto, la identidad del cine de terror como tal posee dos únicos puntos de referencia para su colocación teórica y práctica en el espectro de los géneros: por un lado, su propia condición de entelequia emisora, productora de sentido a través de ciertos mecanismos: por otro, su relación con un receptor, con un destinatario dotado de una configuración inconsciente y a la vez de un saber adquirido —su saber acerca del funcionamiento de la ficción popular— que en definitiva tiene la última palabra en lo que se refiere a la clasificación de los filmes. En cuanto a lo primero, basta, sí, con acudir a conceptos ya establecidos aquí, como 'reglas compositivas', 'puesta en escena' y 'estructura arquetípica'. Pero lo segundo necesita algo más detallado de las relaciones del espectador con los mecanismos de sentido que desarrolla el género que traspase el punto de vista meramente subjetivo de los espectadores entendidos como receptores para alcanzar un status colectivo" (Losilla; 1993: 46).

[203] Por medio de los sueños podemos entrar en el conocimiento de los aspectos de nuestra personalidad, que por diversas razones hemos preferido no contemplar muy de cerca; eso es lo que Jung llamó 'percepción de la sombra': "Empleo la palabra sombra para esa parte inconsciente de la personalidad porque, en realidad, con frecuencia aparece en los sueños en forma personificada" (Jung; 1984: 170).

Hamilton tomó en cuenta las características del personaje de Stoker: bigote negro, barba puntiaguda y vestimenta negra, que permitieron estereotipar a Drácula como el diablo, lo cual le valió un éxito inmediato.

5.2. Primera Época. La proyección del mal

Filmografía de 1897 a 1930[204]

1897
Le Manior du Diable (Francia, 1897, director: Georges Melies. También conocida como *The Devil's Elencole,The Devil's Manor,The Manor of the Devil,Le Chateau Haunte, The Haunted Chateau,The House of the Devil)*

1903
Le Puits Fantastique (Francia, 1903, director: Georges Melies. También conocida como *The Enchanted Well*)

1908
Legend of a Ghost (1908; sinopsis: reporte sobre el viaje al infierno de unos jóvenes y sus batallas con los vampiros y dragones)

1909
The Vampire of the Cocomot (EE UU, 1909: las vampiras son mujeres fatales en vez de no muertos)

1910
The Vampire's Trail (EE UU, 1910)

1911
The Vampire (1911, compañía fílmica: Messter)
The Vampire (1911, compañía fílmica: Selig)
Vampyrdanserinden (Dinamarca, 1911, productor: August Blom)

1912
Danse Vampiresque (Dinamarca, 1912, compañía fílmica: Nordisk. También llamada *Vampire Dance, The Vampire Dancer*)
The Secrets of House no. 5 (Rusia, 1912, compañía fílmica: Pathe; sinopsis: reporte de un detective que enfrenta a los vampiros)
Vampe di Gelosia (Italia, 1912. También llamada *The Vamp's Jealousy)*
The Vampire (1912)

---

[204](*vampyre@guvm.bitnet,teleline@es/personal/prometeo/dracul.htm* y *abraxcomo@ globalnet. es*)

Vampyrn (Suiza, 1912, director: Mauritz Stiller; con: Victor Sjostrom)

1913

In the Grip of the Vampire (Francia, 1913, compañía filmica: Guam; guionista: Leonce Perret)
De Dodes 0 (Dinamarca,1913, director: Wilhelm Gluckstadt; guionista: Palle Rosenkrantz. También llamada *Island of the Dead, Isle of the Dead*)
La Vampira Indiana (Italia, 1913. También llamada *The Indian Vampire*)
The Vampire (EE UU, 1913, compañía filmica: Searchlight)
The Vampire of the Desert (EE UU, 1913, compañía filmica: Vit; con Helen Gardner, Flora Finch, Tefft Johnson)

1914

The Forest Vampires (1914)
Saved From the Vampire (1914)
Tracked by a Vampire (1914)
Universal Ike, Jr. and the Vampire (1914)
The Vampire (Francia, 1914, compañía filmica: Eclair)
La Torre de Vampiri (Italia, 1914, compañía filmica: Ambrosia. También llamada *The Vampire's Tower*)
Vampires of the Night (1914)
The Vampire's Trail (EE UU, 1914, compañía filmica: Kalem; con Alice Joyce)
Vasco, The Vampire (1914, compañía filmica: IMP)

1915

Kiss of the Vampire (1915)
The Vampire (1915)
Les Vampires (Francia, 1915, director y guionista: Louis Feuillade, compañia filmica: Guam; con Vep, Paul Poiret, Juliet Musidoro, Edmund Mathe)
The Vampire's Clutch (1915, compañía filmica: Knight)
Was She a Vampire? (EE UU, 1915, compañía filmica: Powers)

1916

Ceneri E Vampe (Italia 1916)
An Innocent Vampire (1916)
The Latest in Vampires (1916, compañía filmica: Victor)
Mister Vampire (EE UU, 1916)
The Mysteries of Myra (EE UU, 1916, director: Theodore and Leo Wharton; guionista: Charles W. Goddard; compañía filmica: International Film Service; con Howard Estabrook, Jean Southern, Mike Rale, Allen Murname, Bessie Wharton)
Nacht des Grauens (Alemania, 1916, director: Arthur Robison; con Emil Jannings, Werner Kraus. También llamada *A Night of Horror*)
She Was Some Vampire (1916, compañía filmica: Joker)
A Vampire Out of Work (1916, compañía filmica: Vitagraph)
A Village Vampire (EE UU, 1916, compañía filmica: Keystone Company-Triangle; con: Anna Luther, Fred Mace)

1917
Beloved Vampire (EE UU, 1917)
Jerry and the Vampire (EE UU, 1917, productor: Charles Bartlett, guionista: Jason Dayton; con George Ovey, Clare Alexander,Roy Watson)
To Oblige a Vampire (1917, compañía filmica: Nestor)

1918
Mutt and Jeff Visit the Vampire (EE UU, 1918, compañía filmica: William Fox Studio; guionista: Bud Fisher; con: Theda Bara)

1919
Lilith and Ly (Austria, 1919)

1920
Dracula (Rusia, 1920)
The Vampire (1920, compañía filmica: Metro)

1921
Drakula (Hungría, 1921, director: Karoly Lajthay)

1922
Die Zwolfte Stunde (Alemania, 1922, director: Waldemar Ronger, documental sobre Nosferatu con el sonido sobrepuesto)
Nosferatu (Alemania, 1922, director: F. W. Murnau; subtítulo: a symphony of horror; con Max Schreck como Nosferatu; versión de cine mudo)
The Blonde Vampire (1922)

1923
Le Vampire (Francia, 1923, semi-documental sobre los no muertos)

1925
Wampiry Warszawy (Polonia, 1925. También llamada: *Vampires of Poland*)

1927
London After Midnight (EE UU, 1927, director: Tod Browning; con Lon Chaney)

1928
The Vampire (EE UU, 1928)
Vampire a du Mode (Francia, 1928, compañía filmica: Fox. También llamada *Vampire of the World*

1930
Vampiresas (España, 1930, director: Jesús Franco)

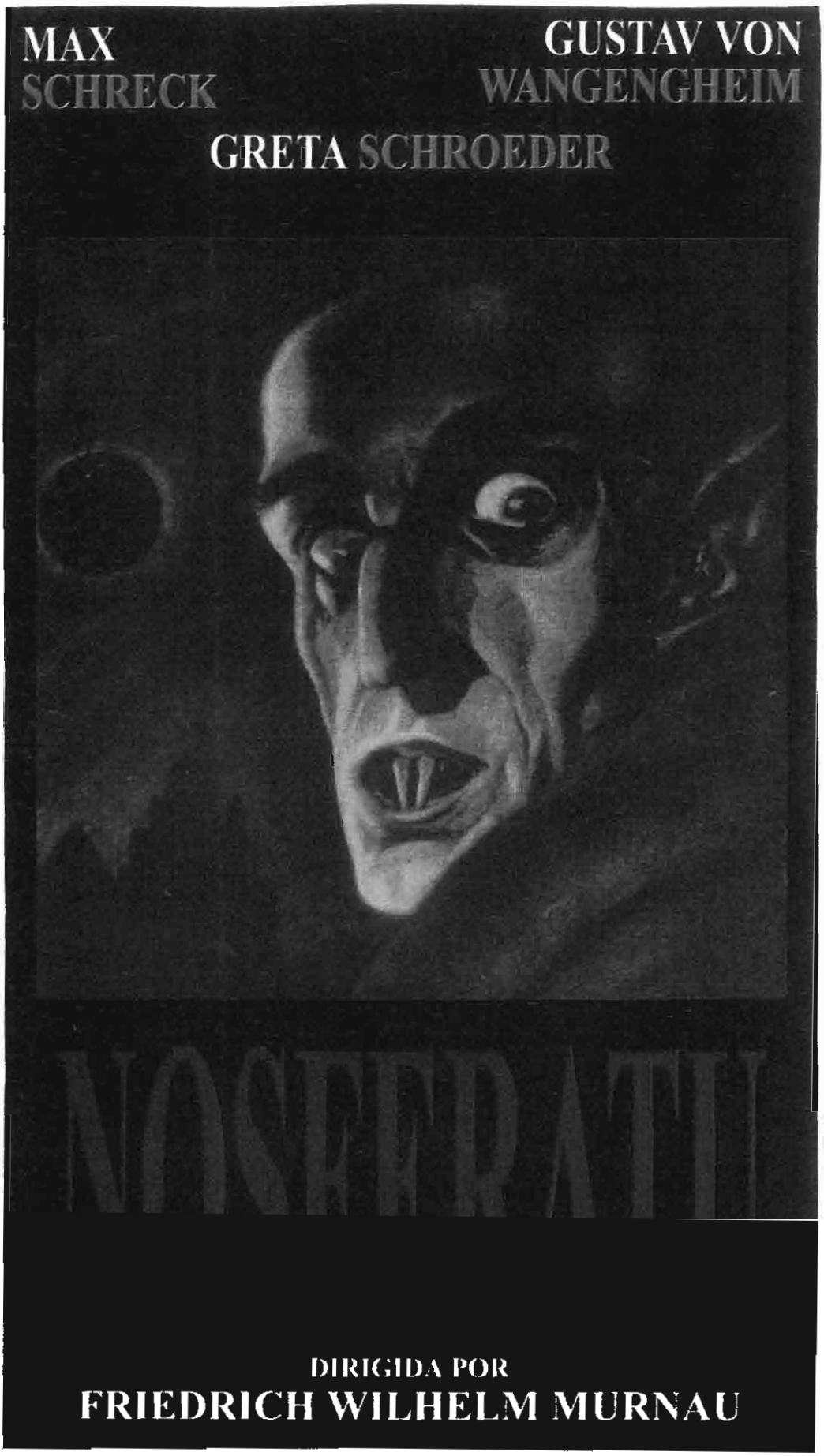
Según *The Guinnes Books of Movie Facts and Feats*,[205] el Conde Drácula es el segundo personaje de ficción más filmado de la historia del cine luego del Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle (Véase anexo con más de 600 películas sobre vampiros y más de 150 donde aparece Drácula).

La primera noticia que tenemos del cine de vampiros es hacia finales de 1896; el pionero Georges Méliès (1861-1938) filmó el cortometraje *Le Manoir du Diable*: el demonio Mefistófeles —personificado por Méliès— asumía la forma de un murciélago al llegar al castillo donde se desarrolla la acción; siguiendo la tradición, el mal podía ser rechazado con un crucifijo. *Le Manoir du Diable* (1889) tiene gran importancia histórica, ya que desde este film vemos el uso de los que hemos llamado los símbolos explícitos del mito del vampiro:

- La cruz: es opuesta al mal y es el único objeto capaz de terminar con el vampiro; el bien en el crucifijo y el mal en el vampiro son absolutos y puros, no representa ninguna contradicción.
- El murciélago: como lo dice la leyenda, los muertos vivientes pueden transformarse en varios animales (perro, lobo, serpiente o murciélago); desde el inicio del cine el vampiro será asociado con el murciélago.

En 1919, Fritz Lang escribió el film *Lilith und Ly* (Drich Kober) que mezcla el mito del Golem con los vampiros: un científico aprende a crear vida y anima una estatua, pero la mujer resulta ser vampiro y debe destruirla. La relación entre el mito del vampiro y otros mitos fue desarrollada por los estudios cinematográficos Universal, en particular Drácula y Frankeinsten.

[205] (Curubeto; 1996: 122).


MAX
SCHRECK
GUSTAV VON
WANGENGHEIM
GRETA SCHROEDER
NOSFERATU
DIRIGIDA POR
FRIEDRICH WILHELM MURNAU

Tal vez la primera película importante de vampiros es, y sigue siendo, *Nosferatu;* en nuestra opinión, la mejor que se ha realizado sobre vampiros. Es una adaptación del *Drácula* de Bran Stoker hecha por el director alemán Friedrich Wilhelm Murnau, por problemas de derechos de autor la tituló *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, una sinfonía de Terror,* 1922). De todas maneras los herederos de Stoker lo enjuiciaron por plagio, lo que derivó en la destrucción de todas las reproducciones en Inglaterra y en remontaje en Alemania, dándoles mucho trabajo a los restauradores de las generaciones futuras.

Nosferatu es una película que hay que entender como una obra maestra del expresionismo alemán. Es importante mencionar que la máxima exponente del expresionismo alemán es *Das Kabinett des Doctor Caligari*, con guión de Karl Mayer y Hans Janowitz y dirigida por Robert Wiene.[206] Hay que recordar que el principio fundamental del expresionismo es una visión subjetiva del mundo.

El expresionismo es un movimiento artístico de principios del siglo XX, basado en la expresión de sentimientos subjetivos más que en una descripción objetiva de la realidad. Los postulados del expresionismo en el terreno de la literatura, principalmente en la novela y el teatro, son similares a los del arte y música expresionista;[207] el artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador, para lograrlo los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

"Los films deben de ser dibujos vivificados", proclamaba entonces Herman Warm, ésta es la clave para entender el expresionismo alemán. Todo fue allí subordinado a una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas y la arquitectura.

La historia de *Nosferatu* es la siguiente: Ellen(Mina) que se encuentra en Bremen, a millas de distancia del conde Graf Orlok (Drácula), se despide de su prometido Hutter (Jonathan Harker), quien se dirige hacia el castillo del conde, en los Cárpatos, para venderle unos terrenos en Bremen, frente a la casa de Mina y Hutter. Durante el trayecto

---

[206] (Sadoul; 1967: 126).

los aldeanos le advierten que el conde no es una persona normal, sin embargo, continúa su camino. Ya en el castillo, Hutter se corta un dedo, Orlok se pone muy nervioso y trata de chupar su sangre.

Hutter se salva gracias a la comunicación telepática de Ellen; en un segundo intento del vampiro por chupar la sangre de su huésped, entra en contacto -mirando una fotografía- con Ellen, quien se convierte en su víctima potencial.

Hutter mira, por la ventana del castillo, cómo envían varios ataúdes con tierra y en el último va Orlok. Hutter desesperado se arroja por la ventana al río y Orlok se embarca hacia Bremen. En el barco ataca a cada uno de los marineros y van muriendo uno a uno; el capitán se ata al timón y muere por la mordida del conde. Cuando el barco llega a su destino, a la deriva, sólo está tripulado por el capitán muerto que va atado al timón.

A raíz de su llegada, se desata la peste en todo el pueblo causando la muerte de varias personas. Orlok se instala frente de la casa de Ellen, mientras Hutter, una vez recuperado, regresa al lado de su prometida. Ellen descubre en un libro que para liberar al pueblo del mal que lo atacaba, una doncella de corazón puro debía ofrendar libremente su sangre al vampiro y retenerlo hasta el primer canto del gallo.

Ellen, consciente de la peste que ataca a toda la ciudad, recibe a Orlok y deja que succione su sangre durante toda la noche; cuando canta el gallo un rayo de sol cae sobre el vampiro, su cuerpo se desintegra y Ellen muere sobre su lecho.[208]

Si alguna crítica podemos hacer a *Nosferatu* es el exceso de perfeccionamiento en la composición de sus imágenes. La película es una secuencia de cuadros expresionistas, cada imagen refleja un estado de ánimo, no trata de representar la realidad sino el modo de ver el mundo de un sujeto, que suponemos resulta un narrador deprimido y desesperanzado.

Los fotogramas resaltan la lucha entre la luz y la sombra, siempre que aparece Orlok resalta su palidez frente a la obscuridad de un castillo gótico a mitad de la noche. Las calles tienen un punto de fuga que atrapa al espectador: los edificios inclinados son verdaderos rectángulos con ventanas. El manejo de las sombras hecho por Murnau es

---

[207] (Véase Curubato; 1996: 126).

inédito e inigualable; Orlok sube una escalera y sólo vemos su sombra, sus dedos, sus brazos. Cuando Orlok va a morder a Ellen, ya en el desenlace, sólo vemos su sombra. Ellen y Hutter siempre aparecen en *close up* y *big close up*, exagerando sus emociones; es casi un teatro de pantomima donde no dudamos de sus sentimientos.

Los antecedentes del Romanticismo apuntan hacia una apoteosis de la subjetividad que el expresionismo retomará corregida y aumentada.[209]

En *Nosferatu*, Murnau proyecta el mal en el monstruo, pero no sólo por la maldad que el mismo conlleva, sino por el mal que impone a la sociedad a la que ingresa: la peste.

Edipo, y ahora Orlok son los portadores de la peste, en los dos mitos la peste es la expresión más concreta del mal. La peste, en particular la peste negra que devastó Europa en la Edad Media, se transmite por las pulgas de la rata negra, las pulgas chupan la sangre de la rata y luego la de los humanos.

En *Nosferatu*, las ratas aparecen como el aliado más importante de Orlok, y la similitud de chupar la sangre de los parásitos de la rata con el vampiro, hace que ambos sean portadores de la muerte y, finalmente, parásitos.

Los ataúdes del castillos de los Cárpatos van camino a Bremen, un marinero está enfermo con fiebres extrañas y muere. Después los marineros van enfermando uno a uno, el capitán escribe en su bitácora: "¿Quién tiene miedo? ¿Quién será el siguiente?". El capitán y uno de los hombre de la tripulación tiran al mar un cadáver. El único sobreviviente, desesperado, toma un hacha y rompe un ataúd, vemos en la pantalla cómo las ratas salen de la caja, Orlok se levanta y persigue al marinero que se tira al mar. El capitán se amarra al timón, cuando llega Orlok vemos su miedo. Aquí termina la escena. Resulta interesante ver la similitud de esta escena con una aventura de Dionisio.[210]

---

[209] "Un subjetivismo llevado al máximo, la afirmación de un yo totalitario y absoluto que crea el mundo y que está próximo a un dogma que comporta la abstracción completa del individuo" (Eisner; 195: 32-41).

[210] "Después de dominar Beocia emprendió (Dionisio) su gira por las islas del Mar Egeo. Por todas partes fue dando motivo de espanto. Llegó a Icará y como su barco estaba averiado, se metió al de unos navegantes que pretendían ir a Nexos. Eran en realidad piratas y pensaron venderlo como esclavo. Dionisio hizo brotar de la misma nave un gran viñedo que subió a cubrir el mástil y nacieron hiedras que enredaron la nave. Los remos se convirtieron en serpientes. El mismo se volvió león y llenó de fieras el navío. Todos se echaron al mar y se convirtieron en delfines" (Garibay; 196: 24).

No resulta difícil pensar que Stoker conociera bien los mitos griegos y que esta aventura resultara relevante para justificar la migración del mal de un país a otro.

Si Orlok es la representación del mal, Ellen es la representación del Bien. Murnau no sólo plantea la representación del bien y del amor sino que la opción de ser el bien debe ser una decisión tomada: cuando Ellen lee en el libro sobre vampiros que "sólo una mujer puede romper este espantoso hechizo, una mujer pura de corazón que ofrezca su sangre libremente y lo mantenga a su lado hasta que cante el gallo", mira por la ventana y, en una imagen absolutamente expresionista con calles angostas y edificios inclinados, ve una procesión de féretros, proyectando, así, el estado de ánimo de la heroína. Ellen debe optar por su felicidad individual, por su vida cómoda y tal vez feliz con Hutter o salvar a Bremen de la peste... manda a Hutter por el doctor y ella avisa a Orlok su decisión. Ellen sobrepasa sus intereses particulares y ofrece por la sociedad su propia vida. Orlok no tiene opción, su destino es sobrevivir destruyendo a los otros; la mujer sí la tiene, pero el director insiste en el uso de su libre albedrío.

El concepto del bien y el mal es total. En *Nosferatu,* Murnau asocia la bondad con el amor, con la juventud y con la pureza; mientras que la maldad toma rasgos de la podredumbre y la fealdad, de modo que su visión del expresionismo, de las luces y las sombras, sobrepasa la simple sugerencia estética para asumir una resonancia simbólica de alcance universal.[211]

Nosferatu presenta un personaje del monstruo que refleja la depravación en estado puro, sin ningún tipo de atenuantes psicológicos o sociales.

Parece que la fascinación por el vampiro ha estado en la imaginación del ser humano desde los inicios de la humanidad. Como aquí vemos, es la oposición entre el bien (Ellen) y el mal (Orlok); entre la vida (Bremen) y la muerte (la peste).

Si *Drácula* de Stoker representaba a la nobleza como una clase decadente que chupaba la vida y el trabajo a los campesinos y debía desaparecer para dar paso a la

---

[211] Para Losilla, Murnau plantea una visión moral del mundo basada en la dialéctica y el enfrentamiento (Losilla; 1993: 65). "No hay la más mínima comprensión para lo que representa el vampiro, ni tampoco justificaciones de origen romántico que acaben mitificando su condición, lo que convierte paradójicamente al filme de Murnau en uno de los más atrevidos, diáfanos y valientes de toda la historia del cine de terror" (Losilla; 1993: 66).

burguesía, en *Nosferatu* encontramos dos representaciones fundamentales; por una parte la nobleza que continuaba siendo propietaria de las tierras y, por otro, la peste que proviene del exterior es la expresión del miedo alemán a los terribles males que vendrían del extranjero y a la degradación de las estructuras del poder internas del Estado alemán.
El poder que tiene Orlok frente a Hutter y Ellen es la posibilidad de la aniquilación del mundo estable y feliz que la pareja representa, un mundo que Alemania había perdido en la primera Guerra Mundial.

Alemania vivía, en esos años, la República de Weimar (desde 1919 hasta 1933), cuando el dirigente del Partido Nacional Socialista (nazi) Adolfo Hitler derogó la constitución y asumió el poder. La República fue proclamada el 9 de noviembre de 1918, después de que los trabajadores y las tropas del Imperio alemán se sublevaran contra el gobierno, a comienzos de ese año, por entablar conversaciones que pusieran fin a la primera Guerra Mundial.

La primera Guerra Mundial había originado numerosos problemas económicos, sociales y políticos a Alemania, que además de hacer frente a una elevada inflación y una gran deuda nacional, estaba resentida por las duras condiciones que se le impusieron en el Tratado de Versalles, firmado en junio de 1919, y que puso fin oficialmente a la guerra. Este acuerdo exigía el desarme del país y la entrega de cuantiosas indemnizaciones por concepto de reparaciones de guerra a los aliados.[212]

Orlok es, por una parte, representante de la nobleza, tiene que dejar su castillo en Cárpatos donde es el señor feudal temido y mudarse a la ciudad Bremen que, con el estilo expresionista, nos ofrece imágenes de edificios con ventanas donde, suponemos, la gente vive en departamentos; el hacinamiento de las clases medias en espacios reducidos con ventanas que marcan las sombras de barrotes, donde el ser humano, apresado en un paisaje urbano, no es más que una mancha entre edificios, calles y ventanas; los sentimientos de opresión del mundo moderno que refleja Murnau a través de sus

[212] La moneda alemana se devaluó hasta límites insospechados (a finales de 1923 un dólar equivalía a 4 billones de marcos de papel); el gobierno se mostró incapaz de cumplir los pagos y la población sufrió las consecuencias de la crisis económica que se produjo. En enero de 1923, fuerzas francesas y belgas ocuparon la principal región industrial alemana, el Ruhr, alegando que Alemania no había satisfecho la reparaciones previstas (Encarta; 1996: República de Weimar).

imágenes, resultan una crítica hacia la burguesía y su propuesta de vida, un amor de pareja que no podrá sobrevivir puesto que se sacrifica en nombre del bien de la sociedad.

El poder del vampiro no es imaginado, él puede dirigir la vida de los demás; cuando Hutter, en el castillo de Orlok, está indefenso en su cama y Orlok mira la fotografía de Ellen, éste le perdona la vida. Murnau no ofrece la imagen que no deja dudas, dueño de la vida y la muerte, representa a los dueños de los castillos y a los poseedores de las tierras. Hutter llega al castillo, aparece Orlok, majestuoso, detrás de él un arco con líneas duras en matices de negros cierra sus puntas justo en su cabeza, Orlok es parte del castillo.

La segunda forma de poder que analiza *Nosferatu* es la peste, una epidemia que provoca la muerte y que es extraña a Bremen. En ese momento los alemanes se encontraban, después del Tratado de Versalles, sin la posibilidad de tener ejército y desarmados, el mal provenía del exterior. La población sufría una situación económica insostenible y la llegada de extranjeros, a los que privilegiaban para emplear, aumentaba el resentimiento y la impotencia.

Tal vez *Nosferatu* no manifiesta el poder del pueblo alemán sino la impotencia que vivía en 1922; la incertidumbre de un pueblo que miraba asombrado la pérdida del mundo del pasado y aún no vislumbraba el futuro, que como fue el nazismo de la segunda Guerra Mundial. Es necesario decir que el expresionismo alemán fue prohibido por Hitler por considerarlo un arte "degenerado". La lucha del bien y del mal, siempre mirada desde el subjetivismo, era una forma de expresión que el nazismo no podía tolerar.

Nosferatu en alemán quiere decir el no muerto, Orlok es el que no ha muerto, pero tampoco está vivo. Estar muerto implica no hacer, no amar y no sentir, así Orlok es la ausencia de la vida, incapaz de transformar nada. Para Orlok todo es para siempre; desde mi perspectiva, éste es el peor infierno: la inmovilidad para siempre.

Su incapacidad para la transformación se manifiesta en su alimentación, no es capaz de transformar el alimento en sangre, por lo cual se convierte en un parásito de los demás. Como la pulga que chupa la sangre de la rata y luego transmite la peste, Orlok chupa la sangre de hombres y mujeres para sobrevivir; esto define su identidad, es un parásito portador de la muerte.

En la película jamás sabemos por qué Orlok sufre la adicción de chupar la sangre, quitándole la vida a otro, eliminándolo, secándolo por dentro, asesinando a otro ser humano. Nunca sabemos qué siente el vampiro, parece que no hay culpa, es como su naturaleza, pues no sabemos si tiene alguna preferencia; aparentemente su adicción es a la sangre humana y de ello depende su supervivencia. No hay opción de escapar de su destino; su destino es destruir al otro, eliminarlo. Es el portador de la peste, no sólo mata para conseguir sangre, sino que lleva con él la muerte alos que no conoce, las ratas, sus aliados, expanden la peste por toda la sociedad.

A diferencia de otros vampiros, Orlok sí se refleja en el espejo, no hay cruces, ni ajos ni fuego. La sencillez de la historia resulta conmovedora, es la lucha entre la luz y la sombra. Orlok es la noche, la sombra. Ellen es la luz.

En resumen podemos decir que Orlok a diferencia de Edipo no se pregunta ¿quién soy?, pues en el caso de Edipo, la tierra es invadida por la peste cuando Edipo sabe que mató a su padre y que vive con su madre con la que ha procreado un hijo. Por su parte, Orlok parece que lleva la peste sin darse cuenta, sólo cumple sus impulsos y hace lo necesario para sobrevivir. La diferencia es fundamental, Orlok es la inconsciencia absoluta, por lo tanto también el mal absoluto, no hay dudas ni búsqueda.

En la escena final, Ellen está en camisón sobre la cama, su cuello está inerte en los brazos de Orlok. Cuando canta el gallo, Orlok levanta la cabeza del cuello de Ellen, él está perfectamente vestido y cuando camina para salir del cuarto un rayo de luz lo desvanece. No es la bondad de Ellen lo que finalmente le da la muerte, sino la luz que entra por la ventana. El heroísmo de Ellen es incuestionable, ha dado su sangre, su vida por salvar al pueblo de la peste, pero Orlok ha pasado toda la noche con ella.

Orlok es un adicto a la sangre y como adicto necesita la sustancia. Cada vez es necesaria una mayor cantidad para sentir lo mismo (tolerancia). Para Orlok la sexualidad es una emoción de los mortales que él ni siquiera imagina. Para los adictos el sexo se convierte en una idea abstracta, agradable pero lejana, la urgencia y la imperiosa necesidad de la droga no les permite el deseo, por ello Orlok no seduce a nadie, ni a Hutter ni a Ellen; es esencialmente desagradable porque amenaza el amor de la pareja y su estabilidad.

Como hemos dicho, lo que da identidad a Orlok es su falta de pasión por todo excepto por la sangre; no podríamos hablar de necrofilia, esto nos hace pensar en un ser asexuado que no se conmueve ni con la belleza ni con la juventud, sólo con el vigor del preciado líquido para poder sobrevivir.

Werner Herzog, filmó un interesante *remake* en 1979 con Klaus Kinski en el rol del vampiro e Isabelle Adjani como la sacrificada Nina.

La narración es: Harker va de viaje a vender una casa al Conde Drácula. Los campesinos le advierten que Drácula es un vampiro. Drácula firma los papeles de la venta y vampiriza a Jonathan Harker; al día siguiente Nosferatu, con varios ataúdes llenos de ratas, sale en un barco para Alemania. Harker salta por una ventana y es asistido por una monja, escapa y va en busca de Lucy; vemos el barco lleno de ratas y ,como los marineros van muriendo, el capitán se ata al timón. Harker sigue su camino a caballo y en carruaje; el barco es recibido en el puerto, sólo está el capitán, encuentran la bitácora y la comunidad entiende que ha llegado la peste. En la noche Drácula baja sus ataúdes y los guarda en una iglesia.

Llevan a Harker a la casa de Lucy, y éste no la reconoce; Lucy lee un libro de vampiros, en el que lee que sólo una mujer pura de corazón que ofrezca su sangre libremente por toda la noche puede terminar con el vampiro.

Lucy cuenta al Dr.Van Helsin lo que sucede; el doctor argumenta que la existencia del vampiro no tiene comprobación científica, por lo cual no la puede ayudar "la ciencia siempre va contra la superstición".

Lucy recorre las calles en una danza macabra, mira ataúdes, caballos muertos y ratas por todas partes. Esa noche pone un círculo alrededor de Jonathan y espera a Nosferatu, quien llega y chupa su sangre. Al amanecer el vampiro cae muerto a los pies de la cama, Lucy despierta y luego muere. El doctor se da cuenta de que es verdad lo que Lucy sabía sobre el vampiro y busca una estaca, cuando baja el alguacil lo arresta pero ya no hay nadie que lo pueda arrestar.

Jonathan pide a la doncella que limpie el suelo, así puede salir del círculo. Jonathan se ha convertido en Nosferatu, toma el caballo y sale a conquistar el mundo.

Herzog retoma el ambiente del expresionismo alemán, en su discurso cinematográfico vemos la construcción de la realidad de sus personajes. Jonathan mira el castillo de Drácula como algo sombrío y obscuro.

Lucy camina por las calles mirando la devastación de la peste. Un grupo de parroquianos baila, uno de ellos baila con Lucy, una anciana sentada en su silla suntuosa a mitad de la calle. Por fin Lucy llega donde está Nosferatu, un ejército de ratas invaden las escaleras de entrada. Todo desde el punto de vista de Lucy.

En 1922, el mismo año de *Nosferatu*, en Hungría, se hizo otra adaptación de la novela de Stoker. El *Drakula* de Károly Lajhthay, que resulta un verdadero misterio ya que se trata de una película de la cual no existen referencias.[213]

Con el advenimiento del sonido en el cine, en 1932 se hace una adaptación libre de relatos de Sheridan Le Fanu: *Vampyr*. *Vampyr* se interna en un mundo onírico, carente de cualquier lógica normal, desplegando las imágenes alucinatorias que aún hoy siguen superando todo lo conocido. Por ejemplo, la extraña y paranoica visión subjetiva del sueño de David encerrado en un ataúd. La fotografía de Rudolph Maté sin duda fue una aportación a esta obra maestra del cine fantástico.

Vampyr de Carl Dreyer es una experiencia única, una producción alemana planteada como un filme experimental de terror, igual que la mayor parte del cine expresionista. Dirigida por un danés y filmada, gracias al financiamiento de un joven holandés, en paisajes franceses por técnicos también teutones.[214]

Vampyr es una producción franco alemana, producida en 1932, monocroma, sonora y con una duración de 73 minutos.

La película comienza cuando un hombre joven, David Gray (Julian West), llega en la noche a una misteriosa villa europea y toma un cuarto para pasar la noche. Durante la noche es visitado por un hombre anciano, el señor feudal (Maurice Schutz), quien le da un paquete y le dice que no debe ser abierto hasta que el anciano muera, entonces el viejo desaparece dejando a David confundido sin tener la certeza de que todo fue un sueño.

---

[213] Del mismo modo que Murnau. Lajhthay no adquirió los derechos de autor a los descendientes del escritor, sólo que además no se molestó en camuflar su maniobra cambiándole el título (Curubeto; 1996: 126).

Incapaz de dormir, David inspecciona la casa y persigue la sombra de un hombre que no tiene piernas, la sombra lo conduce a otra casa donde hay más sombras que bailan una extraña música. Una extravagante anciana entra a la habitación, Marguerite Chopin (Henriette Gerard), y suspende la danza y la música. El doctor del pueblo (Jan Hieronimko) se encuentra con la vieja mujer y le da una botella. Mientras tanto, la sombra del hombre sin piernas se reúne con su cuerpo, es el cuidador de la casa que construye féretros. Una vez más la sombra se separa del cuerpo y David lo sigue hasta la mansión, allí encuentra, otra vez, al señor feudal quien comprueba ser el dueño de la casa. De pronto se escucha un disparo y el señor feudal muere en los brazos de su hija Gisele (Rena Mandel).

David se entera de que la hermana de Gisele, Leone (Sybille Schmitz), sufre una extraña enfermedad. Abre el paquete que le dio el anciano y encuentra un libro: *Extraños relatos de vampiros.* Más tarde, Leone es encontrada en los jardines de la mansión, supuestamente, sonámbula. La anciana, Marguerite, está hurgando sobre los cuerpos postrados de otras jóvenes. La anciana inmediatamente desaparece. Leone a perdido mucha sangre y se encuentra en peligro de morir. David ofrece su sangre para, mediante una transfusión, darla a la joven; durante la transfusión sueña que es quemado vivo. A través de una ventana, en el féretro mira a Marguerite llevar su féretro al cementerio, se da cuenta que Marguerite es la vampiro y el doctor del pueblo su asistente.

David despierta de su alucinación para encontrarse en el cementerio, allí está el sirviente del señor feudal(Albert Bras), y juntos encuentran la tumba de Marguerite; el sirviente le entierra en el corazón una estaca, un palo de polo de David; su carne se marchita y se seca rápidamente convirtiéndose en polvo. En la mansión, Leone está libre del hechizo.

La vampira está muerta, los espíritus de sus víctimas se levantan de las tumbas para vengarse tanto del vigilante de la casa como del doctor. El vigilante muere al caer de una escalera, mientras el doctor es atrapado en el molino y quemado vivo sobre el suelo. El mal ha sido eliminado, David y Gisele miran el amanecer.

---

[214] (Losilla; 1993: 67).

Vampyr es un film donde Marguerite Chopin es el mal puro, ha hechizado todo a su alrededor. La cinta inicia con el enfrentamiento del mal y termina con un viaje al inconsciente de David. El mal es exterior, al vencerlo vendrá la liberación.[215] El vampiro es una representación del mal exterior que nada tiene que ver con la vida cotidiana; proyectamos en el monstruo la sombra, pero no tiene que ver con la vida común del espectador; es una proyección, una creación que se puede destruir.

5.2.1. Características del vampiro de Murnau como estereotipo

1. En esta época el mal es exterior; el vampiro es el mal absoluto, es el monstruo exterior al que el humano debe destruir, para terminar con todo "lo exterior" que lo lleva a la muerte. Nosferatu es el portador de la peste, todo lo que viene de fuera es la representación de una amenaza que intenta destruir el mundo conocido y familiar.

2. En *Nosferatu y Vampyr*, como en *Drácula*, los personajes no tienen "deseo". Nosferatu depende de chupar la sangre de otro para sobrevivir; Marguerite, por el hecho de chupar la sangre de las jóvenes, no morirá y permanecerá joven. En ambos casos, en el momento de su muerte, son ancianos, y así permanecerán eternamente.

3. Lo que provoca la muerte de Nosferatu es la luz; la de Marguerite, la estaca. Parecen dos finales diferentes. Nosferatu es la sombra, Marguerite también, pero si tocan su centro será destruida finalmente.

4. En *Nosferatu* prevalece el bien común sobre el bien individual. El sacrificio de Ellen no es por amor o deseo hacia Orlok, es la prueba que cumple para salvar a Bremen. La motivación de Marguerite es simplemente mantenerse viva y joven, en realidad no tiene que ver con la belleza o la personalidad de las jóvenes, quienes son tomadas por la anciana como un medio de sobrevivencia; para ello sus ayudantes, el

---

[215] "De la misma manera, el discurso presenta una evolución conceptual que va desde el enfrentamiento con un personaje que parece la encarnación pura del mal —la vampira Marguerite Chopin, que ejerce sobre su entorno un dominio diabólico— hasta la conversión de ese conflicto en una fantasía inconsciente, en un sentido absolutamente moderno: a través de la puesta en escena, de una planificación que subvierte cualquier idea preconcebida que pueda tener el espectador para sumergirlo continuamente en la duda con respecto a lo que ve u oye, ya sea mediante la angustiosa identificación con el protagonista —la famosa escena del entierro— o a través de un tratamiento fragmentado del espacio que ya nada tiene que ver con la vocación del expresionismo clásico" (Losilla; 1993: 68).

cuidador de la casa y el doctor, las secuestran para mantener viva a Marguerite. En esta época no es necesario la hipnosis, los "otros" son los colaboradores de los vampiros. La destrucción de sus víctimas es total. El vampiro en esta etapa presenta una relación alienada; no ven al ser humano, sino la sangre de su cuerpo.

5. La animalidad de Nosferatu se refleja como ratas y como murciélago, sobre todo por ratas portadoras de la peste.
6. En esta época la identidad del vampiro es muy clara: es el mal absoluto y provoca la destrucción de los otros sin culpa y sin conciencia, pues es su naturaleza.

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

5.2.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Murnau

1) El espejo: En esta época, la ausencia de identidad del vampiro no se manifiesta por la ausencia de proyección de la imagen en el espejo, sino por ser una sombra, con la ausencia de un cuerpo visible; un juego de luz y sombra donde el vampiro sólo es la sombra.

2) La mirada: En estos vampiros no es importante la seducción ni la mirada. No miran, destruyen al otro con otros mecanismos. Muestra de lo anterior es la muerte de los aldeanos del pueblo de Bremen por la peste o el engaño que sufren las jóvenes para perder su sangre.

3) Los dientes: Nosferatu los utiliza como el arma principal. Los dientes y la succión para acabar con el otro. Parecería que objetivizar al otro, es un asunto de voluntad del vampiro, tal es el caso de Orlok, quien al ver la fotografía de Ellen le perdona la vida a Hutter.

4) La capa: El abrigo de Orlok o el chal de Marguerite, no permiten distinguir a los personajes de la obscuridad.

5) La sangre: En ambos casos es la esencia de la vida. En el caso de Margarite, es la forma que ha encontrado el doctor (la ciencia) para mantenerla viva. Con Orlok la sangre es esencial para vivir.

6) La obscuridad: En esta época es el ambiente natural de los vampiros; la luz, el enemigo mortal.

7) El ataúd: En Nosferatu, el ataúd representa el nacimiento; sirve para dormir, conducir a las ratas a Bremen y llevar la tierra. Siempre es un símbolo de los orígenes.

5.3. Segunda Época. El vampiro llega a América

Filmografía de 1931 a 1964[216]

1931

Dracula (EE UU, 1931, director: Tod Browning; con Bela Lugosi como Dracula, Dwight Frye como Renfield)

Dracula (EE UU, 1931, director: George Melford; existe también versión en español; con: Carlos Villarios, Alvarez Rubio, Barry Norton, Carmen Guerro, Lupita Tovar. Film Co. MCA/Universal)

The Wife and the Vampire (India, 1931) Wendy does Transylvania Werewolf vs. the Vampire Woman

1932

Vampyr (Francia y Alemania, 1932, director: Carl Dreyer; basada en la obra *Carmilla* de LeFanu. También llamada *Castle of Doom.* Video Thunderbird Films of L.A.)

1933

Mickey's Gala Premier (EE UU, 1933, duración: 7 minutos; Mickey Mouse conoce a Drácula)

Vampire Bat (EE UU, 1933, director: Frank Strayer; con: Lionel Atwill, Melvyn Douglas, Fay Wray)

Vampire Beat

1935

Condemned to live (EE UU, 1935, director: Frank Strayer)

Mark of the Vampire (EE UU, 1935, director: Tod Browning; con: Lionel Barrymore, Bela Lugosi, Lionel Atwill)

1936

Dakki, the vampire (Japón, 1936)

Dracula's Daughter (EE UU, 1936, director: Lambert Hillyer; con: Gloria Holden, Otto Kruger, Edward Van Sloan, Nan Grey. Film Co.MCA/Universal)

El Baúl Macabro (México, 1936, director: Miguel Zacarias)

Preview Murder Mystery (EE UU, 1936, director: Robert Florey)

1939

The Return of Dr. X (EE UU, 1939, director: Vincent Sherman; con: Humphrey Bogart como el vampiro)

1940

Bat People (EE UU, 1940, director: Jerry Jameson. También llamada *It Lives by Night)*

The Devil Bat (EE UU, 1940, director: Jean Yarborough)

---

[216] (***vampyres@guvm.bitnet***, ***teleline@es/ personal /prometeo /dracul.htm*** y ***abraxcomo@globalnet.es***)

1941
The Corpse Vanishes (EE UU, 1941, director: Wallace Fox; con: Bela Lugosi)
Spooks Run Wild (EE UU, 1941, director: Philip Rosen; con: Bela Lugosi, Leo Gorcey Huntz Hall, Angelo Rossito. También llamada *Ghosts on the Loose)*
1942
Dead Men Walk (EE UU, 1942, director: Sigmund Neufeld; con: George Zucco, Dwight Frye. También llamada *Creatures of the Devil)*
1943
La Señal del Vampiro (1943, versión en español de *Mark of the Vampire*)
The Return of the Vampire (EE UU, 1943, director: Lew Landers; con: Bela Lugosi,

Son of Dracula (EE UU, 1943, director: Robert Siodmak) Frieda Inescort, Nina Foch)
1944
House of Frankenstein (EE UU, 1944, director: Erle C. Kenton; con: Boris Karloff, Lon Chaney Jr., John Carradine, Elena Verdugo. Film Co.MCA/Universal)
Gandy Goose in the Ghost Town (EE UU, 1944, director: Mannie Davis; animación en color)
1945
The Crime Doctor's Courage (EE UU, 1945, director: George Sherman)
House of Dracula (EE UU, 1945, director: Erle C. Kenton; secuela de *House of Frankenstein)*
Isle of the Dead (EE UU, 1945, director: Mark Robson; con: Boris Karloff)
Memorias de una Vampiresa (México, 1945)
Mighty Mouse meets Bad Bill Bunion (EE UU, 1945, dibujo animado donde aparece Drácula)
1946
The Devil Bat's Daughter (EE UU, 1946, director: Frank Wisbar)
Face of Marble (EE UU, 1946, director: William Beaudine; con: John Carradine)
The Jail Break (EE UU, 1946; dibujo animado donde aparece el ratón Miguelito y Drácula huye de la cárcel)
The Spider Woman Strikes Back (EE UU, 1946, director: Howard Welsch; con: Gale Sondergaard, Brenda Joyce, Kirby Grant, Rondo Hatton)
Valley of the Zombies (EE UU, 1946, director: Phillip Ford)
1948
Abbott and Costello meet Frankenstein (EE UU, 1948, director: Charles Barton)
1950
Vampire (EE UU, 1950, compañía filmica: Pyramid Productions)

1951
The Thing from Another World (EE UU, 1951, director: Christian Nyby)
1952
Batula (EE UU, 1952, guionista: Al Capp; film con marionetas. También conocida como *Fearless Fosdick meets Dracula)*
Drakula Istanbulda (Turquía, 1952, director: Mehmet Muhtar; con: Atif Kaptan como Drácula. También llamada *Dracula in Istanbul)*
Old Mother Riley meets the Vampire (Inglaterra, 1952, productor: John Gilling)

1953
El Vampiro Negro (Argentina, 1953, director: Ramón Baretto. También llamada *The Black Vampire)*
1955
El Fantasma de la Operetta (Argentina, 1955, director: Enrique Carreras)
1956
The Devil's Commandment (Italia, 1956, director: Riccardo Freda; con: Gianna Maria Canale, Antoine Balpetre, Paul Muller)
I Vampiri (Italia, 1956, director: Riccardo Freda)
Kyuketsu Ga (Japón, 1956. Film Co.Toho. También llamada *The Vampire Moth)*
Pity for the Vamps (1956)
Plan Nine from Outer Space (EE UU, 1956, director: Edward D. Wood Jr.; con: Bela Lugosi, quien murió durante el rodaje. También llamada *The Vampire's Tomb)*
1957

The Blood of Dracula (EE UU, 1957, director: Herbert L. Strock)

The Curse of Dracula (EE UU, 1957, director: Tony Brzezinski)
Daughter of Dr. Jekyll (EE UU, 1957, director: Edgar G. Ulmer)
Dendam Pontianak (Malaya, 1957; comedia futurista sobre vampiros)
Dracula (EE UU, 1957; con: John Carradine. Film Co.NBC Television.)
El Castillo de los Monstruos (México, 1957, director: Julien Soler)
El Vampiro (México, 1957, director: Fernando Méndez)
Frankenstein meets Dracula (EE UU, 1957, productor: Donald Glut; film amateur en 16 mm)
Pontianak (Singapur, 1957, director: B.N. Rao)
The Return of Dracula (EE UU, 1957, director: Paul Landres)
Space Ship Sappy (EE UU, 1957, director: Jules White; con: The Three Stooges)
The Vampire (México, 1957, director: Fernando Méndez; con: Germán Robles, Abel Salazar; la primera película mexicana de monstruos)
The Vampire (EE UU, 1957, director: Paul Landres. También llamada *The Mark of the Vampire)*
Vampire Love (Hong Kong y Tailandia, 1957)
1958
Anak Pontianak (Malaya, 1958. Film Co.Shaw Brothers)
Blood of the Vampire (Inglaterra, 1958, director: Henry Cass; con: Donald Wolfit)
The Blood of Pontianak (1958)
Dracula (Inglaterra, 1958, director: Terrence Fisher)
First Man into Space (Inglaterra, 1958, director: Robert Day)
Horror of Dracula (Inglaterra, 1958, director: Terrence Fisher; con: Christopher Lee como Dracula y Peter Cushing como Van Helsin)
Isabell, a dream (Italia, 1958, director: Luigi Cozzi)
It!, the terror from beyond space (EE UU, 1958, director: Edward L. Cahn)
The Revenge of Dracula (EE UU, 1958, director: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
Sumpah Pontianak (Malaya, 1958; con: Maria Menado. Film Co.Keris)

Super-Giant 2 (Japón, 1956, director: Teru Ishii. También llamada *Spacemen Against the Vampire from Space)*
Terror of Pontianak (Malaya, 1958. Film Co.Shaw Brothers. También conocida como *Terror in the Crypt*
1959
Curse of the Undead (EE UU, 1959, director: Edward Dein; con: Eric Fleming, Michael Pate, Kathleen Crowley. Film Co.Universal)
El Ataúd del Vampiro (México, 1959, director: Fernando Méndez)
I Was A Teenage Vampire (EE UU, 1959, director y productor: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
Onna Kyu Ketsuki (Japón, 1959, director: Nobuo Ntakawa. También llamada *Male Vampire)*
Slave of the Vampire (EE UU, 1959, director: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
Tempi Duri per i Vampiri (Italia, 1959, director: Pio Angeletti; con: Christopher Lee. También llamada *Hard Times for Vampires*)
1960
Atom Age Vampire (Italia, 1960, director: Anton Giulio Masano; con: Alberto Lupo, SEE UU,nne Loret)
Brides of Dracula (Inglaterra, 1960, director: Terence Fisher; con: Peter Cushing. También llamada *Brides of the Vampire*)
El Mundo de los Vampiros (México, 1960, director: Alfonso Corona Blake; con: Mauricio Garces. También llamada *World of the Vampires)*
La Maldicion de Nostradamus (México, 1960, director: Frederick Curriel)
La Maschera del Demonio (Italia, 1960, director: Mario Bava; con: Barbara Steele. También llamada *Black Sunday)*
Le Sangre de Nostradamus (México, 1960, director: Frederick Curriel)
The Leech Woman (EE UU, 1960, director: Edward Dein; con: Coleen Gray)
The Little Shop of Horrors (EE UU, 1960, director: Roger Corman)
L'Ultima Preda del Vampiro (Italia, 1960, director: Pierre Regnoli)
Nostradamus y el Genio de la Tinieblas (México, 1960, director: Frederick Curriel; con: Germán Robles)
Seddock, L'Erede di Satana (Italia, 1960, directores: Anton Guilio Majuno y Richard MaNamara; con: Alberto Lupo)
World of the Vampires (México, 1960; véase El Mundo de los Vampiros)
1961
Ahkea Kkots (Corea del Sur, 1961; remake de *Horror of Dracula*. También llamada *The Bad Flower*. Film Co.Sunglin Films)
Black Sunday (Italia, 1961, director: Mario Bava; con: Barbara Steele)
Blood and Roses (Italia, 1961, director: Roger Vadim; adaptación de la obra *Carmilla* de Sheridan LeFanu. También llamada *Et Mourir de Plaisir*)
El Vampiro Sangriento (México, 1961, director: Miguel Morayta)
Ercole al Centro della Terra (Italia, 1961, director: Mario Bava; con: Reg Parks)
Frankenstein, El Vampiro y Cia (México, 1961, director: Guillermo Calderon Stell)
Maciste Contro Il Vampiro (Italia, 1961, directores: Giacomo Gentilmo y Sergio Corbucci; con: Gordon Scott)

Monster Rumble (EE UU, 1961, director: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
Mutanto, the horrible (Alemania, 1961, producción: Klaus Unbehaun)
Orlak, el infierno de Frankenstein (México, 1961, director: Rafael Baledón)
Pawns of Satan (EE UU, 1961, director: Bob Greenburg; film amateur, duración: 7 minutos)
Saint George and the Seven Curses (EE UU, 1961, director: Bert Gordon; con: Basil Rathbone)
Vampira (Filipinas, 1961)

1962

Dragstrip Dracula (EE UU, 1962, director: Don Glut; film amateur)
El Vampiro acecha (México, 1962, guionista: William Irish)
House on Bare Mountain (EE UU, 1962, director: R.L. Frost)
Il Vampiro Dell'Opera (Italia, 1962, director: Renato Polselli)
La Huella Macabra (México, 1962, director: Alfredo B. Crevenna; trata sobre niños vampiros)
La Invasión de los Vampiros (México, 1962, director: Miguel Morayta)
La Stragi del Vampiri (Italia, 1962, director: Robert Mauri)
L'Amante del Vampiro (Italia, 1962, director: Renato Polselli; con: Helene Remy, Tina Gloriani, Walter Brandi, Maria Luiso Rolando. También llamada *The Vampire and the Ballerina*. Co.Consorzio Italiano Film)
L'Urlo del Vampiro (Italia, 1962, director: T. Fec)
Morning Star (URSS, 1962, director R. Tikhomirov. Film Co.Frunze Film Studios)

1963

Black Sabbath (Italia, 1963, director: Mario Bava; con: Boris Karloff, Mark Damon, Jacqueline Soussard, Michele Mercier. También llamada *I Tre Volta della Paura*)
Casa de los Espantos (México, 1963, director: Alfredo Crevenna)
Elencole of Blood (Italia, 1963, director: Anthony Dawson; con: Barbara Steele . También llamada *La Danza Macabra*)
The Death of P'Town (EE UU, 1963, producción: Ken Jacobs; con: Jack Smith; film en 16 mm; cinta futurista con un vampiro homosexual)
Escala en HI-FI (España, 1963, director: Isidoro Martinez Ferry; comedia musical)
Fantasmagorie (Francia, 1963, director: Patrice Molinard)
Kiss Me Quick (EE UU, 1963, director: Russ Meyer; con: Jackie DeWitt)
Kiss of the Vampire (Inglaterra, 1963, director: Don Sharp)
La Danza Macabra (Italia, 1963, director: Anthony Dawson)
From Outer Space (EE UU, 1963, director: Ted Rotter)
Parque de Juegos (España, 1963, director: Pedro Olea; guión basado en una historia de Ray Bradbury. También llamada *Park of Games)*
Pontianak Kembali (Malaya, 1963, director: Ramón Estellia; con: María Menado, Malik Selamat. También llamada *The Vampire Returns)*
Transylvania 6-5000 (EE UU, 1963. Film Co.Warner Brothers; sinopsis: el conejo Bugs Bunny en Transilvania)
Vampires D'Alfama (Francia, 1963, director: Pierre Kast)

1964

Batman (EE UU, 1964, producción: Andy Warhol; con: Jack Smith, Baby Jane Holzer)

1964
Batman (EE UU, 1964, producción: Andy Warhol; con: Jack Smith, Baby Jane Holzer)
Blood and Black Lace (¿?, 1964, director: Mario Bava; con: Cameron Mitchell, Eva Bartok)
The Elencole of the Living Dead (Italia y Francia, 1964, director: Luciano Ricci. También llamada Il Castello dei Morti Vivi y Le Chateau des Morts Vivants)
Dr. Terror's House of Horrors (Inglaterra, 1964, director: Freddie Francis)
Échenme al Vampiro (México, 1964, director: Alfredo Crevenna)
Goliath and the Vampires (Italia, 1964, director: Giacomo Gentilomo; con: Gordon Scott, Jacques Sernas, Gianna Maria Canale)
The Horror of It All (Inglaterra, 1964, director: Terrence Fisher; con: Pat Boone)
Le Vampire de Dusseldorf (Francia, Italia y España, 1964, director: Robert Hossein; remake de una película de Fritz Lang llamada *M* , que trata sobre un asesino en serie)
The Last Man on Earth (EE UU e Italia, 1964, director: Sidney Salkow; con: Vincent Price)
Ng Manugang ni Drakila (Filipinas, 1964. También llamada The Secrets of Dracula)
Pontianak Gua Meung (Malaya, 1964, director: B.N. Rao; con: Suraya Haron. También llamada *The Vampire of the Civet-cat Cave)*
Sexy Probitissimo (Italia, 1964, director: Marcello Martinelli)
Shikari (India, 1964; con: K.N. Singh, Ajit,Ragini)

En 1932, en Estados Unidos, se realiza *Drácula* de Tod Browning con fotografía de Karl Freund y la actuación del húngaro Bela Lugosi. Drácula se convierte en un Don Juan que personifica al demonio, se muestra simultáneamente como un seductor y como un representante del mal. John Haker proyecta todos sus deseos en Drácula, así el conde es la sombra de Haker.[217]

El primer *Drácula* de Browning no se basó en el libro de Bran Stoker sino en la versión teatral de Hamilton Deane y John L. Balderston (1927). Fue realizada en 1931, en blanco y negro y con una duración de 75 minutos.

Sinopsis: Un joven inglés, Renfield (Dwight Frye), llega a Transilvania para vender una casa en Londres al conde Drácula (Bela Lugosi). En el viaje pasa por un pequeño pueblo donde el chofer del carruaje le advierte lo peligroso del conde. El paisaje es siniestro, aparecen murciélagos y lobos en un bosque sombrío. Cuando finalmente Renfield llega al castillo, se da cuenta que el carruaje no tiene conductor; el conde lo invita a tomar una copa de vino, pero el conde afirma "yo no bebo vino". Drácula vampiriza a Renfield. Viajan a Londres donde conocen a dos jóvenes, Mina (Helen Chandler) y Lucy (Frances Dade).

[217] (Losilla; 1993: 75).

Drácula vampiriza a Lucy mientras Mina se da cuenta que Drácula es un muerto viviente: visita a las jóvenes en diversas formas, como lobo y murciélago. Entran en acción el padre de Mina, el doctor Seward (Herbert Bunston), y su prometido, John (David Manners).

Se une al grupo el científico alemán dedicado a cazar vampiros, el doctor Van Helsin (Edward Van Sloan) quien muestra un espejo a Drácula y éste no proyecta su imagen. El conde se estrella en el suelo y afirma "para ser un hombre que sólo tiene una vida es usted un desperdicio". Van Helsin le muestra una cruz; más tarde lo encuentra en su ataúd y le clava una estaca en el corazón, el vampiro se convierte en esqueleto y polvo. John y Mina están libres del hechizo del vampiro y se abrazan.

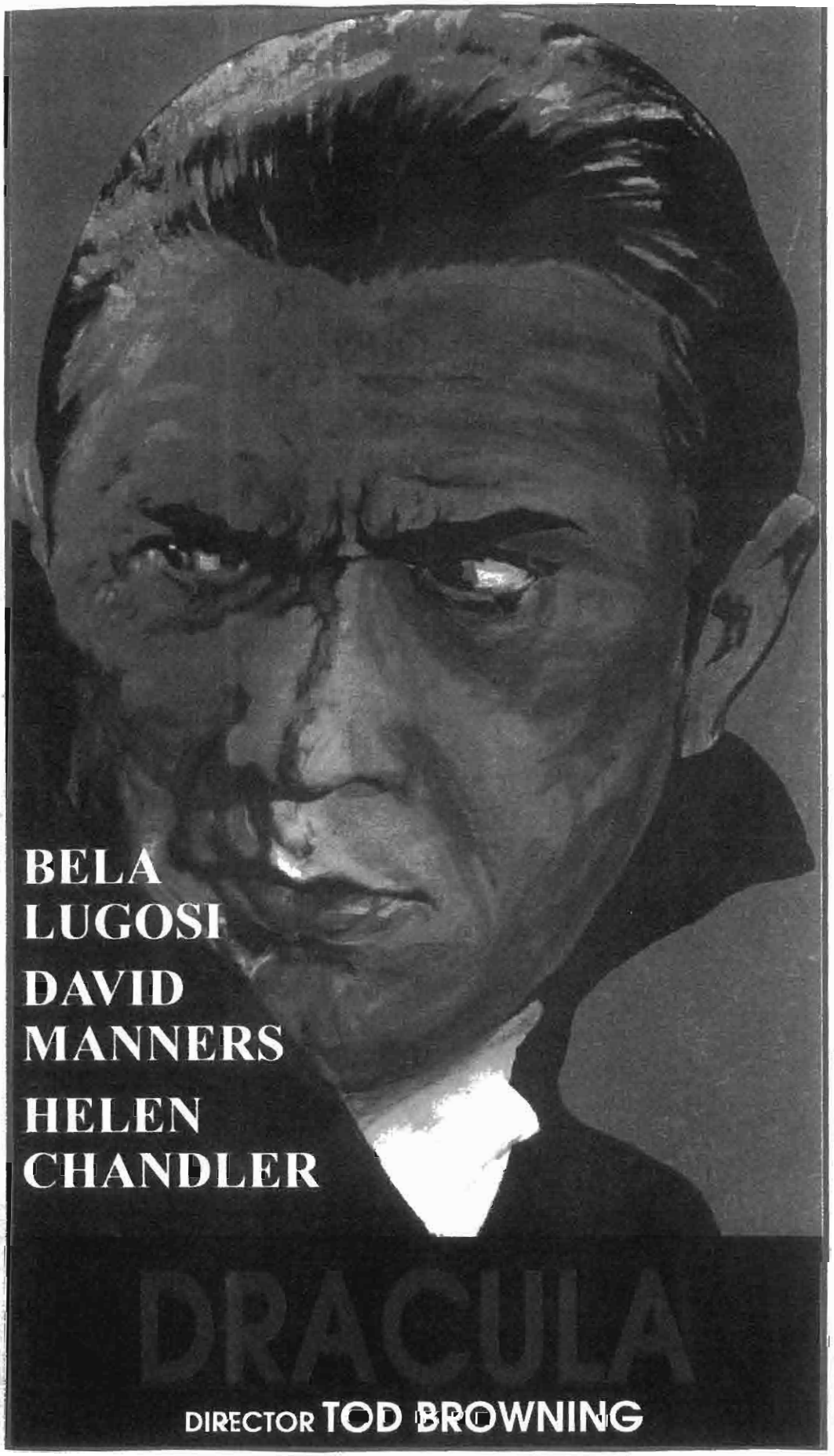
En su momento, los Estudios Universal dieron más apoyo a la versión hispana que fue dirigida por George Melford en los mismos sets del Drácula de Browing: El vampiro fue interpretado por el mexicano Carlos Villarías y Jonathan Harker por el actor argentino Barry Norton.[218]

La personalidad de Bela Lugosi, su acento húngaro y la adaptación de la obra de teatro al cine, con la representación del vampiro como el diablo, hicieron que esta película tuviera gran éxito en taquilla, a la vez que subrayó los símbolos explícitos asociados con el vampiro.

5.3.1. Características del vampiro de Browning como estereotipo

1. El vampiro es la encarnación del mal que se presenta como un Don Juan. El antagonista del mal no es Mina, como lo era en *Nosferatu*, sino el científico Van Helsin, cuyo poder es la información, la tecnología y la ciencia. Es el enfrentamiento entre la razón y la magia, el gran mito de que la ciencia es la forma más racional de resolver los problemas de la humanidad está planteado con claridad. La tecnología del doctor Van Helsin es la única capaz de vencer la ignorancia y la muerte.
2. Depende de la sangre de los demás para sobrevivir.
3. No cambia; no envejece ni crece.
4. Es inmortal; es un muerto viviente, en realidad no está muerto n vivo.

[218] (Curubeto; 1996: 126).


BELA
LUGOSI
DAVID
MANNERS
HELEN
CHANDLER
DRACULA
DIRECTOR TOD BROWNING

5. Es representado por dos animales, indiferentemente, por un lobo o murciélago. La rata, como portadora de la peste, ha desaparecido.
6. Drácula no tiene conciencia de sí mismo, tampoco del bien o el mal. Es la representación del mal sin sentir culpa por ello.

5.3.2. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Browning

1) El espejo: La imagen del vampiro no se refleja.

2) La mirada: Es para hipnotizar y no para seducir; la voluntad de la víctima no interviene.

3) Los colmillos: Son usados como arma para cortar la piel de sus víctimas.

4) La capa: La metáfora de la imagen del murciélago con el actor.

5) La sangre: Único alimento de este vampiro.

6) La oscuridad: Este Conde Drácula se presenta como el príncipe de las tinieblas, sólo puede vivir en la noche, en el día permanece muerto.

7) La tierra y el ataúd: El vampiro no puede vivir lejos de su tierra nativa; no puede separarse de su infancia.

8) Destructor del vampiro: El crucifijo, la estaca y la luz.

Este planteamiento estereotipado del vampiro va a ser explotado por los Estudios Universal; se realizaron películas con pequeños cambios pero reforzaron los símbolos planteados en *Drácula*.

Una de estas películas fue *Dracula's Daughter (La hija de Drácula*, 1936) de Lambert Hyliier, con la extraña Gloria Holden en el rol principal y Edward Van Sloan repitiendo su Van Helsin de la película de Browning. Este film incluía insinuaciones de lesbianismo.

Siguiendo el ejemplo de *Carmille*, el personaje de Gloria Holden desearía no ser vampiro, pero no puede hacer otra cosa que dejarse llevar por sus bajos instintos. En esta película, también crece la figura del asistente diabólico del vampiro en la figura del malvado y carismático Sandor, interpretado por Irving Pichel.

Durante la década de los cuarenta *Son of Dracula* (*El hijo de Drácula*, 1943) de Robert Siodimak, fue uno de los mejores filmes de terror de los Universal. En esta rara incursión, Lon Chaney Jr. como el conde, aparecía en un principio camuflado como Alucard (Drácula al revés). A pesar de un curioso bigotito de villano, el Drácula de Chaney era poco aristocrático y seductor.[219] Una vuelta de tuerca, lindante con el cine negro de mujeres fatales, convertía al vampiro protagónico en una víctima de Louise Albritton, que deseaba ser mordida por Chaney Jr. para ser inmortal y traicionarlo por su verdadero amor, Robert Paige.

El sureño John Carradine interpretó en *House of Dracula (La Mansión de Drácula*, Keaton, 1945) a un vampiro que quiere que le quiten el vampirismo, aunque cambia de idea cuando encuentra una bella muchacha para vampirizar.

Más adelante, el trabajo de Fisher como director provoca el género del vampirismo transformaciones evidentes. El mal continúa siendo exterior al ser humano, pero la preocupación de Fisher es ¿cómo nos defendemos de este mal?

En 1958, en Reino Unido, se produce *Horror of Dracula*. El papel de Drácula es protagonizado por Christopher Lee, y Peter Cushing aparece como su eterno adversario: el doctor Van Helsin; el Drácula de Lee es un verdadero Don Juan. La innovación de este film es que muestra las experiencias eróticas del vampiro, lo cual no se había visto hasta entonces. El mismo Sangster dirige, en 1960, *Las novias de Drácula* donde repite este
es que muestra las experiencias eróticas del vampiro, lo cual no se había visto hasta entonces. El mismo Sangster dirige, en 1960, *Las novias de Drácula* donde repite este
factor erótico, muestra a un vampiro seductor y libertino que en la novela de Stoker sólo es insinuado.[220]

De igual manera, *La máscara del Demonio (La Maschera del Demonio*) de Mario Bava, una película que cimentó la carrera de Barbara Steel como símbolo femenino en el

---

[219] (Curubeto; 1996: 127).

[220] "La escena de la muerte del vampiro es una de las más logradas del género. La dirección de Fisher es perfecta en casi todas las escenas, y el único detalle que no está a la altura del resto son algunos toques humorísticos demasiado elementales" (Curubeto; 1996: 128).

¡UNA PESADILLA
DE HORROR
DIFICIL
DE OLVIDAR!
BRIDES OF DRACULA
PETER CUSHING · YVONNE MONLAUR · FREDA JACKSON · MARTITA HUNT · DAVID PEEL
Guión de JIMMY SANGSTER · PETER BRYAN y EDWARD PERCY
Producida por ANTHONY HINDS · Productor Ejecutivo: MICHAEL CARRERAS
Dirigida por TERENCE FISHER

cine de terror; y *Et mour de plaisir* (1960) de Roger Vadim, basado en *Carmille* de Joseph Sheridan Le Fanu.[221]

Un film de Terence Fisher que consideramos importante es *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, 1965) Christopher Lee y la vampira Barbara Shelley, son combatidos por monjes ante la ausencia del Van Helsin de Cushing. En un final bastante original, Drácula muere congelado.

Con Fisher notamos cómo el mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúa en el exterior, ya no se materializa en monstruos casi abstractos y representativos de las imágenes inconscientes de los protagonistas, sino que inicia un movimiento de contraataque que se desarrolla impecablemente alrededor del cuerpo social, provocando una actitud claramente defensiva.[222]

Es importante mencionar, como antecedente, *Count Dracula*, el primero de esos filmes que presenta claramente a los contendientes. Por un lado, el vampiro, el elegante y estilizado conde Drácula (Christopher Lee), no un "doble" de la sociedad burguesa ni el representante de su maldad consciente, sino un elemento claramente subversivo, el mal liberado que ha adquirido una encarnación propia y se enfrenta abiertamente a sus creadores. Por otro lado, Van Helsin, el caballero puritano, el guardián de la moral, el representante de un cuerpo social en descomposición, una burguesía atrincherada en un hueco formalismo y a la vez tentada por la transgresión -sobre todo sexual, pero también social- que le ofrece el vampiro.

El combate que se desarrolló a partir de estas premisas es el siguiente: Drácula invade la tranquilidad de una familia típicamente burguesa y acaba enfrentándose a Van Helsin; propone al descubierto las frustraciones de todo un grupo social -pero no en el sentido en que lo hacía Lugosi en el film de Browning- sino desde una perspectiva mucho

---

[221] Plantea elementos eróticos y el insinuado lesbianismo de la historia eran lo que realmente interesaba a Vadim, por ello su obra resulta fallida (Curubeto; 1996: 129).

[222] "Defensa de las propias estructuras y del individuo con respecto al enemigo, ya ha dejado de residir en el exterior, pero también defensa exacerbada —como consecuencia del repliegue— de los valores sociales reaccionarios y tradicionalista frente al progreso y, sobre todo, la expresión de la sexualidad, dos elementos que suelen asociarse inconscientemente con el propio mal" (Losilla; 1993: 111).

más literal, pues más que un desdoblamiento se trata de un verdadero enfrentamiento con la clase burguesa.[223]

En México, en 1957, el director Fernando Méndez realiza *El Vampiro* y *El Ataúd del Vampiro*, con la actuación de Germán Robles; en 1964, *El vampiro Sangriento;* y, en 1962 *La Invasión de los Vampiros*. El director Alfonso Corona Blake, con una visión que podríamos calificar de surrealista, realizó, en 1961, *El mundo de los vampiros, y* en 1962, *El Santo Contra las Mujeres Vampiros*. El móvil del vampirismo no parece ser únicamente sexual sino también una cuestión de poder, una lucha entre el pasado y el presente, con el vampirismo como fuerza progresista.[224]

Regresemos con Fisher que alcanza su esplendor con *Las novias de Dracula (The brides of Dracula*, 1960), una de sus mejores películas y, sin lugar a dudas, la más compleja y agresiva. En *The brides of Dracula* el discurso sobre el sexo es más explícito; para la sociedad burguesa, el barón Meinster (David Peel) es un monstruo porque su capacidad sexual parece infinita, además no se detiene ante nada. En efecto, no sólo 'vampiriza' a todas las muchachas que encuentra en el camino, sino que se atreve incluso a practicar un sangriento incesto en *off* con su propia madre, con ello se da la más sugerente identificación entre vampirismo y perversión sexual que haya ofrecido el cine.[225]

The Brides of Dracula. Duración 85 minutos. Producción de Gran Bretaña (véase anexo ficha filmográfica).

Sinopsis: Mariane-Danielle es una profesora francesa que se dirige a la localidad de Badtein para ocupar una vacante en una academia de muchachas. La imposibilidad de llegar a su destino antes de la noche, la hace aceptar la invitación que le hace la Baronesa Meinster para pernoctar en su castillo. Allí, mientras descansa en su dormitorio, conoce al hijo de la baronesa. En principio, al verle subido en lo alto de un balcón, cree que va a suicidarse y corre a impedirlo, pero luego descubre que vive encadenado a una columna en su habitación.

---

[223] "Defendiéndose y parapetándose tras su propio orden cuadriculado, tras sus símbolos religiosos —el crucifijo—, y a la vez intentando impedir cualquier tipo de 'fuga' por los resquicios de su decadencia" (Losilla; 1993: 115).

[224] "Los vampiros del film quieren vender el caserón familiar, es decir, el núcleo de la decadencia burguesa y la 'normalidad' anclada neuróticamente en el pasado, en una casa llena de polvo y telarañas a la que se aferran desesperadamente" (Losilla; 1993: 116).

[225] (Losilla; 1993: 122).

Seducida por la belleza del barón, quien le hace creer que su madre es una mujer perversa y cruel que le tiene encerrado, la muchacha le facilita la llave que abre sus grilletes. Una vez en libertad, Mainster vampiriza a su madre, busca sus presas entre las jóvenes de la academia y consigue de Marianne-Danielle una promesa matrimonial; el profesor Van Helsin se interpondrá en su camino, liberando a la anciana baronesa y destruyendo luego a las víctimas del barón convertidas en mujeres vampiro y a su servidora, la criada Greta.

En este film, la figura de Van Helsin adquiere toda su ambigüedad moral y sexual, por ello presenta dos vertientes: por un lado, su relación con Mainster culmina cuando el vampiro le muerde el cuello, en una sublimación simbólica de la atracción homosexual que se insinúa durante todo el film; y por otro, el sentimiento de deseo que experimenta hacia Marianne. Ambas situaciones hacen que su enfrentamiento final con el propio Mainster adquiera connotaciones de oposición frontal por motivos sexuales.

Se trata así de una materialización del mal que provoca una actitud de autodefensa por parte de la moral dominante, al sacar todos los anhelos, desde la sexualidad hasta el sadismo, pasando por la violencia represora.[226] De este modo, la actitud defensiva del *establishment* es a la vez una defensa contra sí mismo, contra sus propios demonios y fantasmas independizados en un ente agresor doblemente monstruoso. A la condición humana el mal se le escapa de las manos.

5.3.3. Características del vampiro de Fisher como estereotipo

Fisher plantea en sus películas cambios fundamentales en el género del vampiro:

1. El vampiro es un transgresor del mundo burgués al que representa y el cual le dio origen; lucha en contra de valores como la monogamia o los deseos sexuales. En tanto, Val Helsin es representante de los valores en los que se basa la burguesía, no puede aceptar las pulsiones de los sujetos y representa la defensa de lo burgués

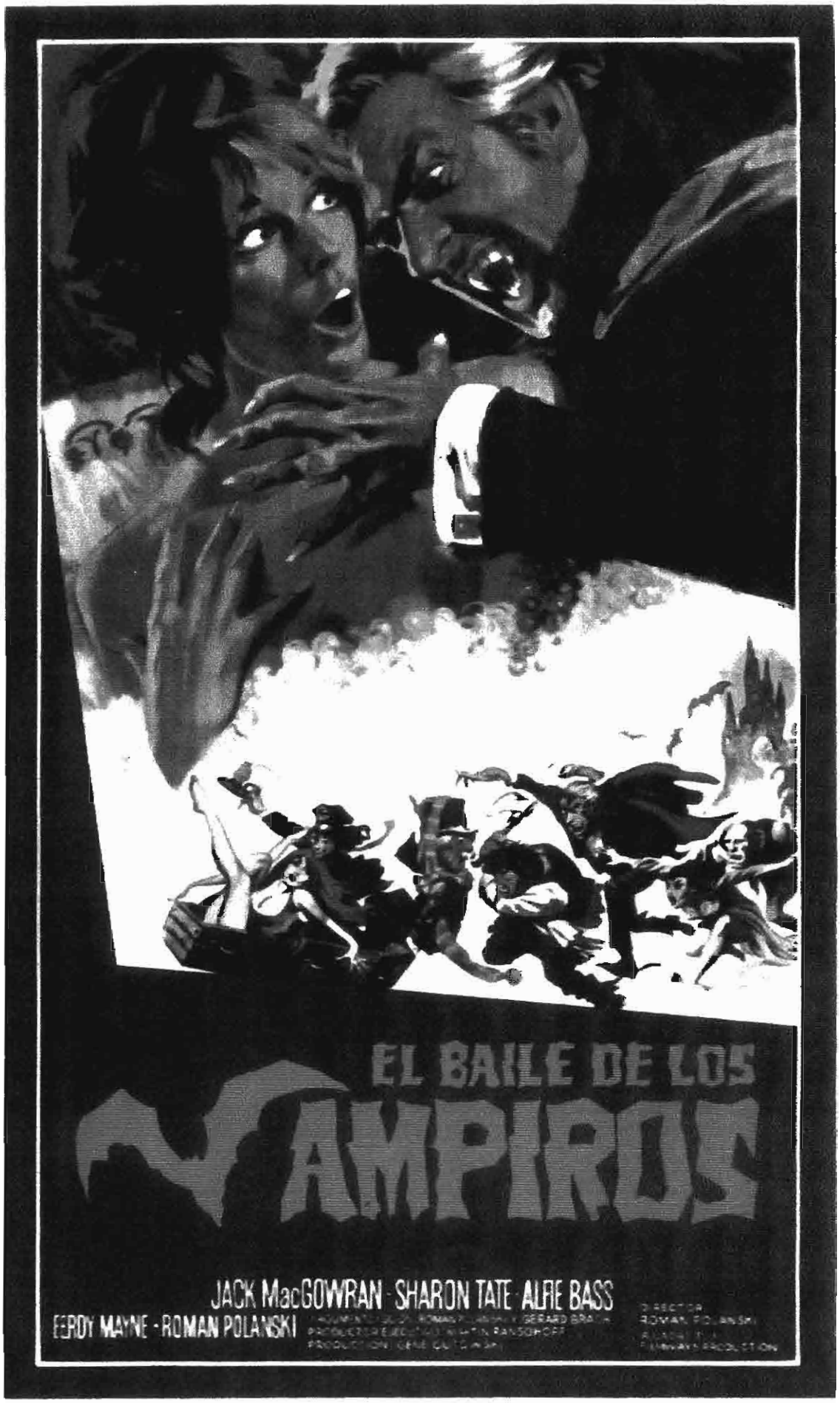
[226] "... con lo que ese mal al que representa acaba caracterizándose en un sentido casi dialéctico: no es hasta su toma de contacto con su aparente opuesto —el Bien de la doctrina burguesa: el amor conyugal, el amor divino, etc.— que revela su verdadera faz, su condición de reflejo deformado de las inhibiciones sociales" (*Idem*).

2. El vampiro tiene deseos y logra que sus víctimas descubran el lado oscuro de su naturaleza: es un Casanova, seduce a sus víctimas, necesita de su consentimiento y las transforma en cómplices:
    a. Su necesidad de sangre se convierte en deseo sexual, deseo reprimido por la moral establecida; tal es el caso del incesto o lesbianismo en sus películas.
    b. El vampiro actúa por la aceptación de sus deseos, pero no puede transformarse ni transformar las leyes morales de su sociedad.
3. Es inmortal, pero actúa y comete errores; sus acciones no son como en los vampiros exteriores, producto del destino, aquí hay consciencia y deseo de cumplir su destino.
4. Seduce y necesita la aceptación, y posiblemente hasta el deseo de su víctima.
5. El vampiro de Fisher se mueve en la oscuridad y en la noche porque el día es para la gente común, los trabajadores, los niños y las familias. El mundo de la bohemia transgrede al mundo del día.
6. No sabe quién es, pero vive con el único fin de romper las reglas sociales y satisfacer sus impulsos.

5.3.4. Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Fisher

Los símbolos que utiliza Fisher son bastante convencionales y respetan el discurso establecido en la película de Browning.

1) El espejo: Drácula no se refleja en el espejo.
2) La mirada: Este vampiro logra seducir y engañar.
3) Los dientes: Se mantienen como el arma fundamental. Este Drácula tiene implicaciones sexuales más generales y más explícitas.
4) La capa: Sirve para cubrir a sus víctimas y para protegerse.
5) La sangre: Sigue siendo líquido vital que el vampiro no puede elaborar, esencia de la vida misma.
6) La oscuridad: Drácula de Fisher sólo puede moverse en la sombra.
7) El ataúd: La única forma de descanso es dentro del ataúd que lo regresa a su tierra original.
8) Destructor del vampiro: La cruz y la estaca.


EL BAILE DE LOS
VAMPIROS
JACK MacGOWRAN · SHARON TATE · ALFIE BASS
ROMAN POLANSKI

5.4. Tercera Época. La parodia

Filmografía de 1965 a 1978[227]

1965

The Best of Dark Shadows (EE UU, 1965-71, directores: Lela Swift, Henry Kapland y, John Sedwick)
Blood Thirst (EE UU y Filipinas, 1965, director: Newt Arnold; con: Robert Winston, Yvonne Nielson)
The Bloodless Vampire (Filipinas, 1965, director: Michael Du Pont)
Cinque Tombe Per un Medium (EE UU e Italia, 1965, director: Massimo Pupillo; con: Barbara Steele)
Der Fluch der Grunen Augen (Alemania Occidental y Yugoslavia, 1965, director: Akos Van Ratony; con: Karin Field)
Devils of Darkness (Inglaterra, 1965, director: Lane Comfort)
Dracula, Prince of Darkness (Inglaterra, 1965, director: Terence Fisher; con: Christopher Lee como Drácula)
Insomnia (Francia, 1965, director: Pierre Etaix)
La Sorella Di Satana (Italia y Yugoslavia, 1965, directores: Michael Reeves y Charles Griffiths; con: Barbara Steele)
Las Luchadoras contra la Momia (México, 1965, director: Rene Cardona)
L'Amanti D'Oltretomba (Italia, 1965, director: Mario Caiano; con: Barbara Steele)
Planet of the Vampires (Italia y España, 1965, director: Mario Bava; con: Barry Sullivan)
Santo contra el Baron Brakula (México, 1965, director: José Díaz Morales)
The Vampire of Dusseldorf (Francia, 1965, director: Robert Hossein; sinopsis: recreación de los asesinatos en los Estados Unidos en la década de los treinta, pero esta vez por un vampiro. También conocida como *Vampire on Bikini Beach)*

1966

Beast of Morocco (Inglaterra, 1966, director: Frederick Goode. También llamada *Hand of Death)*
Billy, the kid vs. Dracula (EE UU, 1966, director: William Beaudine)
Blood Bath (EE UU y Yugoslavia, 1966, directores: Stephanie Rothman y Jack Hill. También llamada *Track of the Vampire;* realizada en cine para televisión)
The Blood Drinkers (EE UU y Filipinas, 1966, director: Gerardo de Lion)
Blood Fiend (Inglaterra, 1966, director: Samuel Galler; con: Christopher Lee, Leila Goldoni, Julian Glover, Jenny Till. También llamada *Theather of Death)*
Carry on Screaming (Inglaterra, 1966, director: Gerald Thomas. También llamada *Screaming)*
Chappaqua (EE UU, 1966, director: Conrad Rooks)
The Devil's Mistress (EE UU, 1966, director: Orville Wanzer)
El Charro de las Calaveras (México, 1966, director: Alfredo Salazar)

---

[227] *(vampyre@guvm.bitnet,teleline@/es/personal/prometeo/dracul.htm y abraxcomo @ globalnet .es)*

The Eye of Count Flickenstein (EE UU, 1966, producción: Tony Conrad; parodia sobre Drácula)
Horror of Dracula (EE UU, 1966, producción: Glenn Sherrad; film amateur)
La sombra del Murcielago (México, 1966, director: Frederico Curiel; con: Blue Demon)
Munster, Go Home! (EE UU, 1966, director: Earl Bellamy; con: Fred Gwynne)
Orgy of the Dead (EE UU, 1966, director: A.C. Stevens; con: Criswell)
Queen of Blood (EE UU, 1966, director: Curtis Harrington; con: John Saxon)
Un Vampiro para dos (España,1966, director: Pedro Lazaga. También llamada *A Vampire for Two)*
The Vampire People (Filipinas, 1966; con: Amalia Fuentes, Ronald Remy. También llamada *The Blood Drinkers)*

1967

Batman Fights Dracula (Filipinas, 1967)
The Blood Demon (Alemania Oriental, 1967, director: Harald Reinl; con: Christopher Lee, Lex Barker. También llamada *Die Schlangegrube und Das Pendel*
Dir Schlangengrube und Das Pendel (véase *The Blood Demon*)
Dr. Terror's Gallery of Horrors (EE UU, 1967, director: David Hewitt. También llamada *Gallery of Horrors, The Witch's Clock, The Blood Suckers, The Blood Drinkers* y *Return from the Past)*
Dracula's Wedding Day (EE UU, 1967, producción: Mike Jacobson. Film Co.Film Maker's Coop)
The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, but your teeth are in my neck (Inglaterra, 1967, director: Roman Polansky)
El Imperio de Drácula (México, 1967, director: Frederick Curiel)
La Sorciere Vampire (Alemania Oriental, 1967. También llamada *The Vampire Witch)*
Les Femmes Vampires (Francia, 1967, director: Jean Rollin. Film Co.ABC-Selsky)
Lust of the Vampire (EE UU, 1967. Film Co.Miracle)
Mad Monster Party (Inglaterra, 1967, director: Jules Bass)
Malikmata (Filipinas, 1967, director: Richard Abelardo; con: Sylvia Rosales)
Sangre de Virgenes (Argentina, 1967, director: Emilio Vieyro)
A Taste of Blood (EE UU, 1967, director: Herschell Gordon Lewis)
Vampire (EE UU, 1967, producción: Tony Roberts; con: Harrison Marks, Wendy Luton)
The Vampire-Becomot Craves Blood (Inglaterra, 1967, director: Vernon Sewell)
Vampirisme (Francia, 1967, director: Patrice Duvic&Bernard Chaouat)
VII (Unión Soviética, 1967, director: Constanin Erchov&Guerorgui Kropatchov. Film Co.Mosfilm. También llamada: *Vjj,Vampires*, basada en una historia de Nicolai Gogol)

1968

Bloodlust (EE UU, 1968. Film Co.Independent)
Carmilla (Suiza y Japón, 1968)
Elencole of Dracula (Inglaterra, 1968; film realizado en 8 mm; duración: 16 minutos sobre vampiros. Film Co.Delta S.F. Film Group)
Chamber of Fear (México, y EE UU, 1968, directores: Juan Ibañez y Jack Hill; con: Boris Karloff , su último papel en el cine)
Dark Shadows (EE UU, 1968, director: Dan Curtis; con: Johnathan Frid)
Dracula Has Risen From the Grave (Inglaterra, 1968, director: Freddie Francis)
Dracula Meets the Outer Space Chicks (EE UU, 1968. Film Co.Independent)
Dungeon Master (EE UU, 1968. Film Co.Independent)

El Vampiro y el sexo (México, 1968, director: Rene Cardona; con: El Santo)
Il Risviglio di Dracula (Italia, 1968, director: U. Paoless; con: Gabby Paul, Gill Chadwick. También llamada *The Revival of Dracula*)
Kuroneko (Japón, 1968, director: Kaneto Shindo. Film Co.Toho)
Kyuketsu Gokemidoro (Japón, 1968, director: Haijime Sato.Film Co.Shochiku)
La Bestia Desnuda (México, 1968, director: Emilio Vieyra. También llamada *The Nude Beast)*
La Fee Sanguinaire (Bélgica, 1968; con: To Katinaki; film futurista con vampiros)
La Marca del Hombre Lobo (México, 1968, director: Enrique Equilez)
Las Vampiras (México, 1968, director: Federico Curiel; con: John Carradine, Mil Máscaras. También llamada *The Vampires, The Vampire Girls, The Lemon Grove Kids Meet the Green Grasshopper and the Vampire Lady)*
Mondo Balordo (Italia, 1968, director: Roberto Bianchi Montero; narración en inglés de Karloff. También llamada *Mondo Keyhole)*
Night of the Living Dead (EE UU, 1968, director: George Romero. También llamada *Night of Anubis)*
Santo en la Venganza de las Mujeres Vampiro (México, 1968, director: Frederick Curie; con: El Santo. Film Co.Cinemat Flama)
Santo y Blue Demon contra los Monstruos (México, 1968, director: Gilbert Martínez Solares; con: Santo, Blue Demon, Heidi Blue)
Sexyrella (Francia, 1968; film futurista sobre vampiros)
The Sweetness of Sin (Francia, 1968, director: Leo Joannon; basada en un trabajo de Alexandre Dumas)
The Ugly Vampire (Japón, 1968. Film Co.Shochiku)
Upior (Polonia, 1968, director: Stanislaw Lenartowicz. También llamada *Vampire)*
A Vampire's Nostalgia (Yugoslavia, 1968)

1969

The Blood of Dracula's Elencole (EE UU, 1969, director: Al Adamson y Jean Hewitt)
Blood-Spattered Bride (España, 1969, director: Vincinte Aranda; basada en *Carmilla)*
Contes Immoraux (Francia, 1969, director: Walerian Borowczyk. También llamada *Immoral Tales)*
Dracula (Inglaterra, 1969, director: Patrick Dromgoole; con Denholm Elliot como Drácula)
Dracula Returns (Francia, 1969; este film tal vez no fue realizado)
Dracula Sucks (EE UU, 1969; con: Georgio Dracula; pornografía)
Dracula, the Dirty Old Man) (EE UU, 1969, director: William Edwards. Film Co.Whit Boyd, ; con: Vince Kelly, Ann Hollis, 'Bunny' Boyd, 'Adarinne'; pornografía)
Drakulita (Filipinas, 1969, director: Consuelo Osorio; con: Lito Legaspi)
Guess What Happened To Count Dracula (EE UU, 1969, director: Laurence Merrick)
Immoral Tales (Francia, 1969, director: Walerian Browoczyk; producción: Anatole Duman; con: Lise Danvvers, Fabrice Luchini, Charlotte Alexandra, Paloma Picasso, Pascale Christophe, Florence Bellamy, Jacopo Berinizi Lorenzo Berinizi. También llamada: *Contes Immoraux(ibid.);* color; duración: 105 min; antología de cuatro historias pornográficas; escritor: Walerian Browoczyk. Film Co.Argos Films)
La Nipote Del Vampiro (España e Italia, 1969, director: Amando de Ossorio)
La Vampire Nue (Francia, 1969, director: Jean Rollin; con: Caroline Carter, Ursule Pauly. Film Co.ABC. También llamada *Naked Vampire* y *Nude Vampire)*
The Little Vampire (Alemania Occidental, 1969, director: Roland Klick. Film Co.Atlas)

Love After Death (México, 1969, director: Glauco del Mar. También llamada: *The Vampire of New York; Vampier Van New York; Le Vampire de New York)*
The Magic Christian (Inglaterra, 1969, director: Joseph McGrath; con: Peter Sellers Ringo Starr, Christopher Lee)
Men of Action Meet Women of Dracula (Filipinas, 1969, director: Artemio Marque)
Sweet Hunters (1969; tal vez no fue realizada)
Tales of Blood and Terror (EE UU e Inglaterra, 1969, producción: Maurine Dawson. Film Co.Titan Films)
Tore Ng Diyablo (Filipinas, 1969, director: Lauro Pacheco; con: Jimmy Morato. También llamada *Tower of the Devil)*
Tremplin (Francia, 1969, director: Henri Dassa, Bernard Soulie; con: Bernard Soulie; sinopsis: una versión para televisión de Drácula)
Vampire (EE UU, 1969. Film Co. Erica Productions)
The Vampire's Curse (EE UU, 1969. Film Co.Mountain)
Vampire's Love (EE UU, 1969. Film Co.Independent)
1970
A Trip With Dracula (1970)
Beiss Mich, Leibling (Alemania Oriental, 1970, director: Helmut Foernbacher. También llamada *Bite me, darling* y *Love Making Vampire Style)*
Blood Lust (1970. Film Co.Karma)
Blood Moon (España, 1970, director: Leon Klimovsky; con: Gavin Reed, Jackie Skarvellis, Seun Heard. También llamada *The Werewolf Vs. The Vampire Woman)*
The Body Beneath (Inglaterra, 1970, director: Andy Milligan. También llamada *The Demon Lover*)
Bongo Wolf's Revenge (EE UU, 1970, director: Tom Baker)
Chanoc contra El Tigre Y El Vampiro (México, 1970, director: Gilberto Solares ; con: Tin-Tan, Gregorio Casal)
Chi O Suu Ningyo (Japón, 1970, director: Michio Yanamoto)
Chiosu Me (Japón, 1970, director: Michio Yanamoto)
Count Dracula (Italia, España y Alemania, 1970, director: Jesús Franco; con: Christopher Lee como Drácula y Klaus Kinski como Renfield)
Count Yorga, Vampire (EE UU, 1970, director y guionista: Bob Kelljan)
Countess Dracula (Inglaterra, 1970, director: Peter Sasdy; basada en *Countess Elizabeth Bathory)*
Curse of the Vampires (Filipinas y EE UU, 1970, director: Gerardo de León. También llamada *Creatures of Evil* y *Blood of the Vampires)*
Dracula's Baby (EE UU, 1970, producción: Andy Warhol; sinopsis: un musical de vampiros)
Dracula's Lusterne Vampire (Suiza, 1970, director: Mario D'Alcala)
El Conde Dracula (España, Italia, Alemania Occidental e Inglaterra, 1970, director: Jesús Franco; con: Christopher Lee, Herbert Lom)
El Vampiro de la Autopista (España, 1970, director: Jose Luis Madrid)
Every Home Should Have One (Inglaterra, 1970, director: Jim Clark; con: Marty Feldman, Shelly Berman; realizada para televisión)
Fools (EE UU, 1970, director: Tom Gries; con: Jason Robards Junior, Katherine Ross; sinopsis: un film de horror donde los vampiros maduros se enamoran de mujeres jóvenes)
Garu, The Mad Monk (Inglaterra, 1970, director: Andy Milligan; con: Neil Flanagan)

The Groovy Goolies (EE UU, 1970; CBS TV; serie de dibujos animados)
Horror of the Blood Monster (EE UU, 1970, director: Al Adamson; con: John Carradine
House of Dark Shadows (EE UU, 1970, director: Dan Curtis; original DS cast)
Johnathan, Vampire Sterben Nicht (Alemania Occidental, 1970, director: Hans Geissendorfer; con: Jurgen Jung)
La Noche de Walpurgis (España y Alemania Oriental, 1970, director: Leon Klimovsky)
Le Frisson des Vampires (Francia, 1970, director: Jean Rollin)
Le Rouge aux Levres (Francia, Bélgica, Alemania Occidental e Italia, 1970, director: Harry Kumel; con: Delphine Seyrig, Daniele Ouimet)
Lust for a Vampire (EE UU, 1970, director: Jimmy Sangster)
Scars of Dracula (Inglaterra, 1970, director: Roy Ward Baker)
Science Fiction Films (EE UU, 1970; con: Forrest J. Ackerman; sinopsis: viaje desde la casa de Forrest J. Ackerman, film futurista sobre Drácula. Film Co.University of Kansas)
Scream and Scream Again (EE UU, 1970, director: Gordon Hessler; con: Vincent Price)
Taste the Blood of Dracula (Inglaterra, 1970, director: Peter Sasdy)
Tunnel Under the World (Italia, 1970)
Un Sonho de Vampiros (Brasil, 1970, director: Ibere Cavalcanti; con: Ankito)
Valerie A Tyden Divn (Checoslovaquia, 1970, director: Jaromil Jires)
Vampire (1970; sinopsis: un film de horror y sexo)
Vampire Lovers (Inglaterra, 1970, director: Roy Ward Baker; con: Peter Cushing)
A Vampire's Dream (Brasil, 1970, director y escritor: Ibere Cavalcanti; con: Ankito, Janet Chermont, Irma Alvarez como el vampiro; sinopsis: revisión de la familia del Conde Drácula hasta el presente)
The Vampire Lovers (Inglaterra y EE UU, 1970, director: Roy Ward Baker; con: Ingrid Pitt como Carmilla Karnstein)
Vampire Men of the Lost Planet (EE UU, 1970, director: Al Adamson)
Vampyros Lesbos - Die Erbin Des Dracula (Alemania y España, 1970, director: Jesús Franco; con: Dennis Price, SEE UUn Korda)
Virgin Vampire (Alemania Occidental, 1970, director: Alfred Vohrer)
Vrijeme Vampira (Yugoslavia, 1970, director: Nikola Majdak; sinopsis: nueve minutos de dibujos animados)

1971

Bloodsuckers (Inglaterra y Grecia, 1971, director: Robert Hartford-Davis, seudónimo de Michael Burrows; con: Peter Cushing, Patrick McNee)
Capulina contra los Vampiros (México, 1971, director: Rene Cardona)
Count Erotica, Vampire (EE UU, 1971, director: Tony Teresi)
Daughters of Darkness (Bélgica, Francia, Alemania Occidental y España, 1971, director: Harry Kumel. También llamada *Le Rouge aux Levres* y *Blut on den Lippen*; sinopsis: pornografía)
Dracula contra el Dr. Frankenstein (España y Francia, 1971, director: Jesus Franco)
Dracula Today (Inglaterra, 1971, director: Alan Gibson; con: Christopher Lee. También llamada *Dracula AD 1972)*
Dracula Vs. Frankenstein (EE UU, 1971, director: Al Adamson; con: Lon Chaney Junior, J. Carrol Naish)
Gebissen Wird Nur Nachts - Happening Der Vampire (Alemania Oriental, 1971, director: Fredle Francis; con: Pia Degermark, Thomas Hunter, Ivor Murillo)
Hanno Cambiato Faccia (Italia, 1971, director: Corrado Farina; con: Adolfo Celi)

High Priest of Vampires (Inglaterra, 1971. Film Co.Hammer Films)
Jupiter (Francia, 1971, director: Jean-Pierre Prevost)
La Llamada del Vampiro (España, 1971, director: José María Elorietta)
La Notte Dei Diavolli (Italia y España, 1971, director: Giorgio Ferroni)
Le Sadique Aux Dents Rouge (Francia, 1971, director: Louis Van Belle)
Let's Scare Jessica to Death (EE UU, 1971, director: John Hancock; con: Zohra Lampert, Barton Heyman, Kevin O'Connor Alan Mason, Mariclare Costello como el vampiro. Film Co.Paramount)
Love... Vampire Style (Alemania Occidental, 1971; con: Bridgette Skay, Herbert Fux. Film Co.Atlas)
Lust for a Vampire (Inglaterra y EE UU, 1971, director: Roy Ward Baker; secuela de *The Vampire Lovers)*
Nella Stretta Morsa Del Ragno (Italia, Francia y Alemania Occidental, 1971, director: Antonio Marghre; con: Anthony Franciosa, Michele Mercier)
Night of Dark Shadows (EE UU, 1971, director: Dan Curtis)
Night of the Sorcerers (España, 1971, producción: Armando de Ossorio)
Pa Jakt Efter Dracula (Suiza, 1971, directores: Calvin Floyd y Tony Forsberg)
Pastel de Sangre (España, 1971; con: Martu May. Film Co.P.C.Teide)
Paul Bowles In Morocco (EE UU, 1971, director: Gary Conklin; sinopsis: documental sobre Marruecos con una entrevista con Mr. Smith, *the Vampire of Tangiers)*
Sabrina, the teenaged witch (EE UU, 1971; sinopsis: serie de dibujos animados. Film Co.CBS TV)
Slaughter of the Vampires (Italia, 1971, director: Roberto Mauri; con: Walter Brandy)
The Blue Sextet (EE UU, 1971. Film Co.Independent)
The Deathmaster (EE UU, 1971, director: Ray Danton)
The House that Dripped Blood (Inglaterra, 1971, director: Peter Duffell; guionista: Robert Bloch; con: Christopher Lee, Peter Cushing, Denholm Elliot, John Pertwee, Ingrid Pitt)
The Lust of Dracula (1971; sinopsis: supuestamente un film marginal de sexo)
The Mad Love Life of a Hot Vampire (1971; con: Jim Parker, Jane Bond, Kim Kim; sinopsis: un film marginal de sexo)
The Omega Man (EE UU, 1971, director: Boris Sagal; con: Charlton Heston)
The Return of Count Yorga (EE UU, 1971, director: Bob Kelljan)
The Velvet Vampire (EE UU, 1971, director: Stephanie Rothman; con: Celeste Yarnall, Sherry Miles, Michael Blodgett. También llamada *The Cemetary Girls*)
Vampir (España, 1971, director: Pedro Portobello; con: Christopher Lee)
Vampire Happening (EE UU, 1971, director: Freddie Francis; con: Pia Dagermark, Betty Williams, Thomas Hunter)
Vampire Lust For Blood (EE UU, 1971; sinopsis: tal vez no fue realizado. Film Co.Marlene Productions)
Winter With Dracula (Inglaterra, 1971; sinopsis: viaje por Rumania con referencia a Vlad Tapes. También conocida *como World of Dracula.* Film Co.Border Films)

1972

Angelis y Querubines (México, 1972; sinopsis: serie de películas sobre las doncellas del vampiro)
Blacula (EE UU, 1972, directores: William Crain y Bob Kelljan; con: William Marshall como Blacula)

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

Captain Kronos: vampire hunter (Inglaterra, 1972, director y guionista: Bryan Clemens; con: John Carsen, Caroline Munro y Horst como Kronos; sinopsis: serie de televisión de "The Avengers". Film Prod Co.Hammer)
Cemetery Girls (España, 1972, director: Javier Aguirra. También llamada *The Velvet Vampire* y *El Gran Amor del Conde Dracula)*
Ceremonia Sangrienta (España e Italia, 1972, director: Jorge Gran)
Disciple of Death (EE UU, 1972, director: Tom Parkinson; con: Mike Raven)
Dracula (Inglaterra, 1972, director: Alan Gibson; con: Christopher Lee como Drácula)
Dracula in the Realm of Terror (EE UU, 1972. Film Co.Marlene; nunca realizada)
Dracula in the year 2000 (EE UU, 1972. Film Co.Marlene Prod.; nunca realizada)
Dracula Saga (España, 1972, director: Leon Klimovsky. También llamada *La Saga de los* Draculas y *Dracula's All Night Orgy)*
Dracula Vs. the Beasts of Zarcon (EE UU, 1972 ; nunca realizada)
Dracula Vs. the Terror of Atlantis (EE UU, 1972 ; nunca realizada)
Dracula Walks the Night (Inglaterra, 1972, director: Terence Fisher; guionistas: Jimmy Sangster y Richard Matheson; con: Christopher Lee, Peter Cushing, Jack Palance, Barbara Shelley, Michael Gough)
Dracula's Great Love (España, 1972, director: Javier Aguirre; con: Paul Naschy
El Gran Amor del Conde Dracula (España, 1972, director: Javier Aguirra)
El Retorno de los Vampiros (España, 1972, director: Jose Maria Zabalza)
Go For a Take (Inglaterra, 1972, director: Harry Booth; con: Dennis Price)
Grave of the Vampire (EE UU, 1972, director: John Hayes; con: William Smith)
Hannah, Queen of the Vampires (Turquía y EE UU, 1972, director: Ray Danton)
Horroritual (EE UU, 1972; con: Barry Atwater; sinopsis: un film corto introductorio sobre la promesa del Conde Drácula a la sociedad, muestra previa de *Dracula Today*. Film Co.Warner Bros,
I, The Vampire (España, 1972, director: Leon Klimovsky; con: Paul Naschy, Christopher Lee)
Is There a Vampire in the House? (¿?, 1972, director: Eddie Saeta; producción: Eddie Saeta. Film Co.D.D. Productions)
Kronos (Inglaterra, 1972, director: Brian Clemens; con: Horst Janson. También llamada *Captain Kronos, vampire hunter*. Film Co.Hammer Films)
La Fille de Dracula (Francia, España y Portugal, 1972, director: Jesus Franco; con: Britt Nichols, Howard Vernon, Dennis Price. También llamada *The Daughter of Dracula*; sinopsis: reedición contemporánea de *Carmille)*
La Invasion de los Muertos (México, 1972, director: Rene Cardona; con: Blue Demon)
La Messe Nere Della Contessa Dracula (Italia, 1972; con: Paul Naschy)
La Saga de los Draculas (España, 1972, director: Leon Klimovsky; con: Tina Sainz, Tony Isbert. También llamada *The Saga of the Draculas)*
Les Chemins de la Violence (Francia, 1972, director: Ken Ruder)
Mad, Mad, Mad Monsters (EE UU, 1972; sinopsis: dibujos animads para televisión en los que Drácula intenta casarse con la hija de Boobula. Film Co.ABC TV)
Reincarnations (Italia, 1972, director: Ralph Brown; tal vez no fue realizada)
Seven Dead in the Cat's Eyes (Italia, Francia y Alemania Oriental, 1972, director: Antonio Margheriti; con: Jane Birkin, Hiram Keller)
The devil is not mocked (EE UU, 1972, escritor y director: Gene Kearney; con: Helmut Dantine, Francis Lederer. Film Co.NBC TV - Night Gallery)

The Funeral (EE UU, 1972,guionista: Richard Matheson. Film Co.NBC TV)
The Night Stalker (EE UU, 1972, director: John Llewellyn Moxey; realizada para cine en televisión)
The Night Strangler (EE UU, 1972, director: Dan Curtis; secuela de *The Night Stalker*)
The Secret Sex Life of Dracula (EE UU, 1972. Film Co.Kirt Films International; anunciada pero tal vez no fue realizada)
The Shiver of the Vampire (¿?, 1972; sinopsis: secuencia de *Le Frisson de Vampires)*
Till Death (EE UU, 1972, director: Walter Stocker)
Twins of Evil (Inglaterra, 1972, director: John Hough; con: Peter Cushing, Kathleen Byron. Film Co.Hammer)
Santo y Blue Demon contra Drácula y El Hombre Lobo(México, 1972, director: Miguel Delgado; con: Santo, Blue Demon, Aldo Monti)
Vampire Circus (Inglaterra, 1972, director: Robert Young)
Vampire's Bite (1972)
Vampire 2000 (Italia, 1972, director: Riccardo Ghione; con: Nino Akaelnuovo)
Vierges Et Vampires (Francia, 1972, director: Jean Rolin. Film Co.ABC Films Prod.)
Voodoo Heartbeat (EE UU, 1972, director: Roy Molino; con: Roy Molino, Phillip Ahn)
1973
Blood Ceremony (¿?, 1973; con: Ewa Aulin.Film Co.Film Ventures Int.)
The Bloody Countess (Alemania Oriental, 1973.Film Co.Transcontinental Films)
Casual Relations (EE UU, 1973, director: Mark Rappaport; con: Sis Smith, Mel Austin)
Chabelo y Pepito contra los Monstruos (México, 1973)
Count Downe - Son of Dracula (Inglaterra, 1973, director: Freddie Francis; producción: Ringo Starr; con: Ringo Starr; sinopsis: un musical de horror)
Count Dracula and His Vampire Bride (Inglaterra, 1973, director: Alan Gibson. También llamada *The Satanic Rites of Dracula)*
Death on a Barge (EE UU, 1973, director: Leonard Nimoy. Film Co.NBC TV)
The Devil's Wedding Night (España, 1973, director: Paul Solvay; con: Sara Bey (Rosalba Neri), Mark Damon. También llamada *El Retorno de la Drequessa Dracula y Countess Dracula)*
Die Zartlichkeit der Wolfe (Alemania Oriental, 1973, director: Rainer Werner Fassbinder, guionista: Kurt Raab; con: Kurt Raab)
Dracula (EE UU, 1973, director: Dan Curtis; con: Jack Palance como Drácula; realizada por CBS TV)
Dracula (Canada, 1973, director: Jack Nixon Browne; realizada por: Canadian Broadelencoing System)
Dragula (EE UU, 1973, producción: James Moss; con: Casey Donovan, Walter Kent; sinopsis: narración delas aventuras de un vampiro homosexual y trasvesti)
Ganja and Hess (EE UU, 1973, director: Bill Gunn; con: Duane Jones, Marlene Clark. También llamada *Blood Couple*. Film Co.Kelly-Jordan Enterprises)
House of Dracula's Daughter (EE UU, 1973, director: Gordon Hessler; con: Peter Lorre Junior, John Carradine, David Carradine, Lorraine Day)
How they became Vampires (¿? , 1973, director: Amen El-Kakim; producción: Lamont Johnson)
The Innerview (EE UU, 1973, producción: Richard Beymer; con: Joan Bochco; sinopsis: incluye algunas escenas de Dracula; film amateur. Film Co.An)
It Lives By Night (EE UU, 1973, director: Jerry Jameson; con: Stewart Moss)

La Noche de todos los horrores (España, 1973; con: Pual Naschy; sinopsis: anunciada pero tal vez no realizada)
Lady Dracula (¿?, 1973; con: Cheryl Smith, William Wirton)
Le Circuit De Sang (Francia, 1973. También llamada *Blood Circuit)*
Legacy of Satan (EE UU, 1973, director: Gerard Damiano; con: Lisa Christian)
Love Life of a Vampire (¿?, 1973; sinopsis: tal vez la misma de *The Mad Love Life of a Hot Vampire)*
Mini-Munsters (EE UU, 1973; sinopsis: dibujo animado. Film Co.ABC TV)
Tendre Dracula, Ou Les Confessions D'un BuvEE UUr de Sang (Francia, 1973, director: Alaine Robbe Grillet; con: Peter Cushing, Louis Trintignant)
The Mystery in Dracula's Castle (EE UU, 1973. Film Co.World of Disney Films)
The Public Eye (Inglaterra, 1973; sinopsis: incluye escenas de *Brides of Dracula)*
Rendevous (EE UU, 1973, producción: Cortlandt Hull; sinopsis: incluye escenas musicales de cine de vampiros)
Shadow of Dracula (Canada, 1973)
Scream, Blacula, Scream (EE UU, 1973, director: Bob Kjellan; con: William Marshall)
Sons of Satan (EE UU, 1973, director: L.Brooks; con: Robert McKay, Tom Payne; sinopsis: film homosexual que hace una sátira de las películas de horror de los 40)
Those Cruel and Bloddy Vampires (España, 1973, director: Amando de Osorio)
Vaarwhel (Holanda, 1973, director: Guido Peters)
The Vampire (¿?, 1973; sinopsis: basada en la novela de John Polidori)
Vault of Horror (Inglaterra, 1973, director: Roy Ward Baker; con: Dawn Adams Tom Baker; sinopsis: antología de varias historias cortas incluye *Vampire Tale)*
Vengeance of the Wurdalak (Inglaterra y España, 1973; con: Peter Cushing, Paul Naschy; sinopsis: anunciada pero tal vez nunca fue realizada. Film Co.Hammer Films)
Vlad the Impaler (Inglaterra, 1973, guionista: Russ Jones. Film Co.Hammer Films)

1974

Allen and Rossi Meet Dracula and Frankenstein (EE UU, 1974; con: Bernie Allen, Steve Rossi)
Andy Warhol's Dracula (Italia, 1974, director: Paul Morrissey; con: Udo Kier, Joe Dallesandro,Vittorio de Sica)
Barry McKenzie Holds His Own (Australia, 1974, director: Bruce Beresford)
Black Day for Bluebeard (EE UU, 1974; con: Vincent Price. Film Co.Universal)
The Black Vampire (¿?, 1974)
Blood (EE UU, 1974, director: Andy Milligan; guionista: Andy Milligan)
Blood for Dracula (EE UU, 1974, director y guionista: Paul Morrissey; con: Udo Kier, Roman Polanski. También llamada *Andy Warhol's Dracula)*
Bury Him Darkly (¿?, 1974; con: Christopher Lee)
The Case of the Full Moon Murders (EE UU, 1974, director: Joseph Brad Talbort)
Chosen Survivors (EE UU y México, 1974, director: Sutton Rolley; con: Jackie Cooper, Alex Cord)
Dick and the Demons (EE UU, 1974, producción: Jim Wnorski; sinopsis: comedia pornográfica producida después de *Abbott&Costello)*
The Dracula Business (Inglaterra, 1974, director: Anthony de Latbiniere; con: Daniel Farson, Christopher; sinopsis: documental)
Dracula Goes to R.P. (Filipinas, 1974. Film Co.RVQ Productions)
Dracula in the House of Horrors (¿?, 1974)

Dracula Vs. Dr. Frankenstein (¿?, 1974; con: Dennis Price, Howard Vernon)
Dracula's Blood (¿?, 1974; con: Tina Sainz, Paul Naschy. También conocida como *Dracula's Castle* o *Will the Real Count Dracula Please Stand Up?* Film Co.Cannon)
Dracula's Feast of Blood (Inglaterra, 1974. Film Co.Tyburn Films)
The Evil Touch (EE UU, 1974, director Vic Morrow; con: Vic Morrow)
The Green Monster (Italia 1974; sinopsis: variaciones sobre el personaje de Drácula)
The Hilarious House of Frightenstein (EE UU, 1974; sinopsis: sobre las orgías del Conde drácula, magia negra y ritos.Film Co.KTLA TV)
I Am Legend (¿? 1974; sinopsis: basada en la novela de Richare Matheson)
It's Alive! (EE UU, 1974, director: Larry Cohen; con: John P. Ryan, Sharon Farrell, Andrew Duggan, Guy Stockwell, Michael Ansara)
The Living Dead at the Manchester Morgue (Inglaterra, 1974, director: Jorge Grau)
Madhouse (Inglaterra, 1974 ; con: Peter Cushing. Film Co.Amicus)
Messiah of Evil (EE UU, 1974, director: Willard Huyck. También llamada *The Second Coming)*
Old Dracula (Inglaterra, 1974, director: Clive Donner. También llamada *Vampira)*
Rockula (EE UU, 1974; sinopsis: comedia musical sobre vampiros. Film Co.Creative Entertainment)
Seven Brothers Meet Dracula (Hong Kong, 1974; con: Peter Cushing, David Chiang, Julie Ege)
Shock Treatment (¿?, 1974)
Vampira (Inglaterra, 1974, director: Clive Donner; con: David Niven, Teresa Graves. También llamada *Old Dracula)*
The Vampire (EE UU, 1974, producción: Dan Curtis; con: Darren McGavin y Simon Oakland; sinopsis: un fragmento de *Night Stalker*. Film Co.ABC TV)
Vampirella (Inglaterra, 1974, guionista: Jimmy Sangster; con: Barbara Leigh)

1975

Deafula (EE UU, 1975, director: Peter Wicksberg; los diálogos de la película son realizados con el lenguaje para sordos)
Disciples of Dracula (EE UU, 1975; con: Ervin Cartwright, Phil Souza, Linda Hinds. Film Co.First-West Film Prods)
Dracula in Italia (Italia, 1975)
Dracula's Dog (EE UU, 1975, director: Albert Band. También llamada *Zoltan, hound of Dracula)*
The Evil of Dracura (Japón, 1975)
Kali: Devil Bride of Dracula (Inglaterra, 1975. Film Co.Hammer Films)
Legend of the Seven Golden Vampires (Hong Kong ,1975, director: Roy Ward Baker; guionista: Don Houghton; con: Peter Cushing, Julie Ege, David Chang, Shih Szu; sinopsis: vampiro que practica kung-fu. También llamada *Dracula and the Seven Golden Vampires*)
Leonor (Francia, Italia y España, 1975, director: Juan Buñuel; con: Liv Ullman, Michel Piccolo, Ornella Mutti; sinopsis: en el siglo XIV un hombre pacta con el diablo para que regrese a la vida a su esposa, el costo es muy alto)
Mary, Mary, Bloody Mary (México y EE UU, 1975, director: Juan Lopez Moctezuma; con: John Carradine
Night of the Walking Dead (España, 1975, director: Leon Klimovsky; con: Emma Cohen, Carlos Ballesteros)

I Like Bats (Polonia, 1975; sinopsis: una mujer piensa que es vampiro por lo cual es recluida en un hospicio, comedia)
The Thirsty Dead (Filipinas y EE UU, 1975, director: Terry Becker)
Vampyres: the lost girls (Inglaterra, 1975, director: Joseph Larraz; sinopsis: pornografía)
Varney, The Vampire (EE UU, 1975; con: Dennis Ray Stickler, Ron Haydock)
1976
Dead of Naight (EE UU, 1976, producción: Dan Curtis; guionista: Richard Matheson; sinopsis: una antología que incluye *No Such Thing as a Vampire)*
Diversions (Gran Bretaña, 1976, director y guionista: Derek Ford; con: Heather Deeley, Jeffrey Morgan y James Lister como el vampiro; sinopsis: representa la fantasía erótica virtual de una mujer que incluye un vampiro. Film Co.Artemis Film Corp.)
Dracula (¿?, 1976, director: Andrew Charmonte; con: George Greer; sinopsis.animación que utiliza el personaje de Frank Frazetta. Film Co.Orsatti Prod.)
Dracula, Father and Son (Francia, 1976, director: Eduard Molinaro; con: Chistopher Lee,Bernard Menez. También llamada *Dracula, Pere et Fils)*
Dracula, Pere et Fils (ídem)
Hotel Macabre (Inglaterra, 1976; con: Vincent Price)
Levres de Sang (Francia, 1976, director: Jean Rollin)
Nightmare in Blood (EE UU, 1976, director: John Stanley; con: Kerwin Matthews)
Spermula (Francia, 1976, director y guionista: Charles Matton; con: Dale Haddon como Spermula y Udo Kier; sinopsis: film de horror pornográfico en que las vampiras toman esperma en vez de sangre)
1977
The Hardy Boys and Nancy Drew Meet Dracula (EE UU, 1977)
Martin (EE UU, 1977, director: George A. Romero; con: John Amplas, Lincoln Maazel)
Rabid (EE UU,1977, director: David Cronenberg; con: Marilyn Chambers, Joe Silver y Patricia Gage)
Song of the Vampyres (EE UU, 1977, producción: Jay Weston; sinopsis: comedia musical rock)
1978
Bram Stoker's Original Dracula (¿?, 1978, director: Ken Russell en asociación con Leonard Wolf. Film Co.Meta-Philm Associates)
Count Dracula (Inglaterra y EE UU, 1978, director: Phillip Saville; con: Louis Jourdan, Frank Finlay, Jack Shepard, Bosco Hogan. Film Co.BBC/WNET TV)
It Lives Again (EE UU, 1978, director: Larry Cohen; con: Frederick Forrest, Kathleen Lloyd, John P. Ryan, John Marley, Andrew Duggan; sinopsis: secuela de *It's Alive)*
Nightwing (EE UU, 1978, director: Arthur Hiller; guionistas: Steve Shagan y Edwin Shrake; con: Nick Mancuso, Kathryn Harrold, Stephen Macht)
Nocturna (EE UU, 1978; con: John Carradine,Yvonne De Carlo)
Prince Dracula (EE UU, 1978, producción: Benjamin Melnicker y Richard K. Rosenberg; guionista: Nick Felix; sinopsis: comedia)
Vadim's Dracula (EE UU, 1978, director: Roger Vadim; guionista: Matthew Bright)
Zoltan, Hound of Dracula (EE UU, 1978, director: Albert Band. También llamada *Dracula's Dog)*

A partir de *Repulsión* (1965) de Polanski el cine de terror da un giro y plantea el problema de la locura como algo interno y malévolo que no se puede combatir.

Carol Ledoux (Catherine Deneuve) es una joven manicurista que vive en un departamento con su hermana Helen (Yvonne Fumeaux); a causa de la represión sexual se da el deterioro psicológico del personaje, que se traduce en alucinaciones, obsesiones, y finalmente el asesinato de su novio y de otro personaje. Helen y su novio regresan de vacaciones y encuentran los dos cadáveres en el baño.

La escena final es un plano general de la sala, se hace un acercamiento a una fotografía familiar, donde Carol aparece en el centro, y otro hacia el ojo del personaje.

Repulsión transforma el género de horror; la realización técnica, la utilización de grandes acercamientos y el uso de la cámara subjetiva, hacen de las alucinaciones de Carol Ledoux cuestionamientos profundos al encuentro entre la realidad interior y exterior del personaje.

Este film, de Gran Bretaña y Francia, es el primero en inglés de Roman Polanski, en el se hace una crítica a las fuerzas exteriores (la familia, el trabajo, los amigos) que representan la represión sexual que sufre el personaje. Asimismo cuestiona la naturaleza del ser humano y la posibilidad de que sea malvado por naturaleza.[228]

En 1967, después del éxito de *Repulsión,* Polanski dirige *The fearless vampire Killers or: Pardon me, but your teeth are in my neck.* En esta cinta conocida en México como *El baile de los vampiros,* Polansky es co-guionista con Gerard Brach e interpreta al ayudante del profesor Abronsius. Sobresale la libertad que los estudios MGM dieron al director para realizar esta película.

La historia retoma todos los estereotipos y símbolos de la novela de Stoker, es una comedia que critica lo establecido a nivel social; la premisa de la película es que el ser humano es bueno por naturaleza, pero estúpido. El mal representado por los vampiros rompe el orden establecido con inteligencia y transforma al humano en un ser perverso.

---

[228] "Desde este punto de vista, la liberación de las formas estéticas trae consigo la liberación de las fuerzas antisociales y antitradicionales —o viceversa— una liberación, en todo caso, que a su vez culmina en la visión del universo humano por parte de sus propios fantasmas personales y sociales. La ruptura de las formas clásicas, de este modo, el asalto de ciertas actitudes 'vanguardistas', tiene mucho que ver en este periodo con el fenómeno colectivo de la escisión psicológica: unas estructuras tradicionales invadidas por elementos extraños, representantes de la 'modernidad', de todo aquello que el reaccionario cuerpo social ha tenido siempre a despreciar y como consecuencia, a temer..." (Losilla; 1993: 142).

La película comienza con el viaje del profesor Abronsius (Jack MacGowran) y su asistente Alfred (Roman Polanski) por Transilvania para confirmar las teorías del doctor sobre la existencia de los vampiros; la hipótesis de Abronsius ha causado burla entre los académicos de la Universidad de Kõnnisberger donde él trabaja.

Cuando llegan a la posada se percatan de que hay ajos en las ventanas, los aldeanos argumentan que desconocen la existencia de vampiros y de algún castillo, y que los ajos son un ornamento utilizado en la región.

Esa noche, la hija del posadero llamada Jessie Shagal en homenaje al pintor, es secuestrada. El doctor y Alfred llegan al castillo a salvar a la joven Jessie(Sharon Tate). Al estilo de Stoker, son muy bien recibidos por Von Kroloc, un noble en plena decadencia y dueño del castillo, y por su joven hijo, un vampiro homosexual que coquetea con Alfred.

Son invitados a un baile la noche siguiente. Ambrosius y Alfred se disfrazan de vampiros, están a punto de rescatar a la muchacha cuando son delatados por un espejo que sólo los refleja a ellos. Kroloc y los vampiros no pueden salir del castillo, así que mandan a un sirviente a perseguirlos; después de una espectacular persecución en trineo el sirviente cae a un barranco y el profesor Abronsius, Alfred y Jessie huyen, sin embargo la muchacha ya ha sido vampirizada y muerde a Alfred, por lo que el profesor será el responsable de que el vampirismo se expanda por todo el mundo.

Así, concebida exteriormente como una parodia del cine de terror, *Baile de los vampiros* es un comentario sobre pautas morales del género, mientras los vampiros son caracterizados ya de una manera directa por sus 'diferencias' con respecto a la moralidad externa de la sociedad (homosexualidad, promiscuidad, etc.); ésta adopta síntomas externos de un infantilismo innato y enfermizo, que remite tanto a la fragilidad de sus creencias como a la debilidad de sus estructuras mentales, de ahí que los cazadores de vampiros sean ancianos obsesionado por salvar al mundo de una plaga, supuestamente atroz, y un jovenzuelo enamoradizo.[229]

[229] "Mas allá de la parodia, estas caracterizaciones responden a una intención muy clara, evidencia de una manera diáfana por el final del film: cuando el trineo que supuestamente aleja a los protagonistas de los lugares en los que reside el mal, se revela irónicamente portador de la misma plaga que habían creído eliminar para siempre, lo que se refleja en la pantalla no únicamente una subversión de las anteriores convenciones genéricas, sino también el aberrante y confuso amasijo en que se ha convertido la moral tradicional, sutilmente carcomida por aquello que cree estar combatiendo. Lo mismo, en definitiva, que consigue Polanski mediante su puesta en escena: dar gato por liebre, plasmar un discurso profundamente subversivo en los dominios de un código establecido" (Losilla; 1993: 147).

En la década de los setenta con *Conde Yorga, el Vampiro,* un vampiro moderno que vive en Los Ángeles, y *El regreso del Conde Yorga,* donde el vampiro es un ciudadano honesto y respetable. En el mismo tono es la película de Stephanie Rothman: *The velvet vampire* (1971).

En Gran Bretaña, en esa misma década, se inicia una serie sobre vampiras titulada *Amores de Vampiro,* basada en *Carmille* y dirigida por Roy Ward Baker. Ward expone en la cinta el lesbianismo que Roger Vadim ya había tratado. *Rosas de Sangre* mantiene el mismo argumento.

5.4.1. Características del vampiro de Polanski como estereotipo

1. Es la encarnación del mal, representa a un mundo aislado en total decadencia, alejado de la moral burguesa y la razón capitalista.

2. Es inmutable no puede transformar el alimento en sangre, esto tiene dos consecuencias:

- *b)* Depende de la sangre de los demás. En este caso, no existen víctimas; al estar todos vampirizados ya no tienen sangre y su sobrevivencia depende de aceptar lo que provenga del exterior.
- *b)* No puede envejecer ni crecer, todo es para siempre.

3. Es inmortal, pero está confiscado en un castillo del que no puede salir.

4. Tiene que seducir a los que todavía no son vampiros.

5. Se mueve en la obscuridad y es representado por un murciélago.

6. La identidad del vampiro es muy clara, es la nobleza en decadencia y no hay confusión sobre quién es y cuáles son los intereses que defiende.

5.4.2 Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Polanski

1) El espejo: retoma la ausencia de reflejo en los espejos de Stoker.

2) La mirada: sirve para seducir; Kroloc y su hijo utilizan la mirada como forma de seducción.

3) Los dientes: se convierten en una arma cortante capaz de destruir y matar.

4) La capa: otra vez es un símbolo para cubrir al otro y apoderarse de él, introducirlo en la obscuridad de su capa; ejerce lo "demoniaco" quitando al "otro" lo que es de él.

5) La sangre: tal vez simboliza la esencia de la vida, es la transformación interior del alimento de cada individuo en vida. El vampiro no puede transformarse, no puede amar, crecer o envejecer, se alimenta de la sangre de "otro", no tiene este vital líquido y necesita robarla a otro.

6) La obscuridad: el mundo de las tinieblas y del subsuelo, representado por un castillo gótico.

7) El ataúd: el lugar de encuentro de todos los habitantes del castillo, todos los vampiros se encuentran en sus ataúdes.

8) Destructor del vampiro: todos los objetos que aparecen en la novela de Stoker (el ajo, la cruz, la estaca, la luz, etc.).

5.5 Cuarta Época. La Desintegración

Filmografía de 1979 a 1998[230]

1979

Count Dracula, the true story (Canada, 1979, director: Yurek Filjalkowski; sinopsis: documental sobre Vlad Tapes, filmado en Rumania)
Dracula (1979, director: John Badham; con: Frank Langella como Drácula)
Dracula and Son (¿? 1979; con: Christopher Lee)
Dracula Rocks (Inglaterra, 1979; sinopsis: film de horror, comedia musical)
Dracula Sucks (EE UU, 1979; con: Jaime Gillis como Drácula; sinopsis: pornografía)
Love at First Bite (EE UU, 1979, director: Stan Dragoti; guionista: Robert Kaufman; con: George Hamilton, Arte Johnson como Renfield, Seun James)
Nosferatu the vampire (Alemania, 1979, director: Werner Herzog; con: Klaus Kinski como Nosferatu)
Salem's Lot: the movie (EE UU, 1979, director: Tobe Hooper; con: James Mason, David Soul, Lance Kerwin, Bonnie Bedelia, Lew Ayres)
The Curse of Dracula (EE UU, 1979; con: Michael Nouri como Drácula; colección de una serie semanal realizada por NBC TV's Cliffhangers)

---

[230] (*vampyres@guvm.bitnet, teleline@es/personal/prometeo/dracul.htm y abraxcomo@ globalnet. es*)

Thirst (Australia, 1979, director: Rod Hardy; con: Chantal Contouri, David Hemmings, Henry Silva)
Vampire (EE UU, 1979, director: E.W. Swackhamer; producción: Mary Tyler Moore; realizado para televisión)
Vampire Hookers (Filipinas, 1979, director: Cirio H. Santiago)
Deathship (EE UU, 1980, director: Alvin Rakoff,; con: George Kennedy y Richard Crenna)
Last Rites (EE UU, 1980, director: Dominic Paris. También llamada *Dracula's Last Rites*. New Empire Features)

1981

Dracula Exotica (EE UU, 1981; con: Vanessa Del Rio, Jamie Gillis, Samantha Fox; pornografia)
Erotikill (España, 1981, director: Jesús Franco; con: Lina Romay, Jack Taylor)
The Monster Club (EE UU, 1981, director: Roy Ward Baker; guionista: Ronald Chetwynd-Hayes; con: Vincent Price, John Carradine, Donald Pleasance, Stuart Whitman, Britt Eklund, Simon Ward)
Saturday the Fourteenth (EE UU, 1981, director: Howard R. Cohen Saturday)

1982

Dracula Rises From the Coffin (Corea, 1982, director: Lee Hyoung Pyo. Tai Chang Inc.)

1983

The Hunger (EE UU, 1983, director: Tony Scott; con: Catherine Deneuve, David Bowie,Susan Sarandon)
I married a vampire (EE UU, 1983, director: Jay Raskin; con: Brendan Hickey, Rachel Golden)
Mutant (EE UU, 1983, director: John 'Bud' Cardos; con: Bo Hopkins, Wings Hauser, Jennifer Warren)
Pura Sangre (Colombia, 1983, director: Luis Ospina)

1984

As Sete Vampiras (Brasil, 1984; sinopsis: comedia de horror. También conocida como *The Seven Vampires)*
Blood Suckers from Outer Space (EE UU, 1984, director: Glenn Coburn; con: Thom Meyer, Pat Paulsen)

1985

Evils of the Night (EE UU, 1985, director: Mardi Rustam; con: Neville Brand, Aldo Ray, John Carradine,Tina Louise, Julie Newmar, Karrie Emerson)
Lifeforce (EE UU, 1985, director: Tobe Hooper. También llamada *The Space Vampires)*
Transylvania 6-5000 (EE UU y Yugoslavia, 1985, director: Rudy DeLuca)
Once Bitten (EE UU, 1985; con:Lauren Hutton, Jim Carrey)
A Polish Vampire in Burbank (EE UU, 1985, director: Mark Pirra; con: Mark Pirra, Lori Sutton, Eddie Deezen, Tom Deezer)

1986

Fright Night (EE UU, 1986, director: Tom Holland)
Graveyard Shift (EE UU, 1986, director: Gerard Ciccoritti; con: Sergio Oliviero, Helen Papas)
It's Alive III: Island of the Alive (EE UU, 1986, director: Larry Cohen; con: Michael Moriarty, Karen Black, Gerrit Graham, James Dixon)
The Midnight Hour (EE UU, 1986, director: Jack Bender)

Mr. Vampire (Hong Kong, 1986, director: Lau Koon Wai; con: Ricky Hui; sinopsis. comedia de horror en cantones con subtítulos en inglés
Mr. Vampire, saga two(Hong Kong, 1986)
Mr. Vampire, saga three(Hong Kong, 1986)
Vamp (EE UU, 1986, director: Richard Wenk; con: Grace Jones)
1987
The Lost Boys (EE UU, 1987, director: Joel Schumacher; productor: Richard Donner)
Monster in the Closet (EE UU, 1987, director: Bob Dahlin; con: Donald Grant, Denise DuBarry, Claude Akins, Henry Gibson, John Carradine, Stella Stevens)
The Monster Squad (EE UU, 1987, director: Fred Dekker)
Near Dark (EE UU, 1987, director: Kathryn Bigelow; con: Lance Hendriksen)
Night of the Devils (Italia, 1987, director: Giorgio Ferroni; con: Gianna Garko, Artgostina Belli, Mark Roberts)
A Return to Salem's Lot (EE UU, 1987, director: Larry Cohen)
1988
Black Vampire (EE UU, 1988, director: Lawrence Jordan)
Dracula's Widow (EE UU, 1988, director: Christopher Coppola. También conocida como *Dracula's Wife)*
Fright Night II (EE UU, 1988, director: Tommy Lee Wallace)
Grandpa's Monster Movies (EE UU, 1988; sinopsis: antecedentes del monstruo en el cine)
Killer Klowns From Outer Space (EE UU, 1988, director: Stephen Chiodo)
Love Bites (EE UU, 1988; con: Tom Wagner, Kieth Glover; sinopsis: película erótica sobre un hombre que es cazado por un vampiro)
Mama Dracula (EE UU, 1988, director: Boris Szulzinger; con: Louise Fletcher)
My Best Friend is a Vampire (EE UU, 1988, directorJimmy Houston)
The Nightmare Sisters (EE UU, 1988, director: David deCoteau; con: Linnea Quigley)
Not of this Earth (EE UU, 1988, director: Jim Wynorski; con: Traci Lords, Arthur Toberts; sinopsis: remake de los 50's de Roger Corman)
Revenant modern vampyres (EE UU, 1988 , director: Richard Elfman)
Teen Vamp (EE UU, 1988, director: Samuel Bradford; con: Clu Galager, Angie Brown, Beau Bishop, Karen Carlsen)
The Understudy: The Graveyard Shift II (EE UU, 1988, director: Gerard Ciccoritti)
Vampire at Midnight (EE UU, 1988, director: Greggor McClatchy)
The Vampire Princess Miyu (Japón, 1988, director: Hirano Toshihiro; producida por Nomura Kazufumi & Miura Tooru; con: Watanabe Naoko(Miyu), Koyama Mami (Himiko), Narrator (Naya Goroo); sinopsis: animación japonesa para televisión)
Waxwork (EE UU, 1988, director: Anthony Hickcox; con: Zach Galligan, Deborah Foreman, Patrick Macnee, Michelle Johnson, Miles O'Keefe, David Warner, John Rhys-Davies)
1989
Beverly Hills Vamp (EE UU, 1989, director: Fred Olen Ray)
Dance of the Damned (EE UU, 1989, director: Katt Shea Ruben)
Nick Knight (EE UU, 1989, director: Farhad Mann; realizada para cine en televisión)
NightLife (México y EE UU, 1989, director: Daniel Taplitz; con: Ben Cross, Maryam D'Abo. Film Co.Cine México; realizada para televisión)
Sundown, Vampires in Retreat (EE UU, 1989, director: Anthony Hickcox; con: David Carridine, Morgan Brittany, Maxwell Caulfield, M. Emmet Walsh, Deborah Foreman)

To Die For (EE UU, 1989, director: Deran Sarafian)
Vampire's Kiss (EE UU, 1989, director: Robert Biernan; con: Nicholas Cage)
1990
Carmilla (EE UU, 1990, director: Gabrielle Beaumont; con: Meg Tilly,Ione Skye,Roddy McDowell,Roy Dotrice)
Daughter of Darkness (EE UU, 1990, director: Stuart Gordon; cine para televisión)
Def by Temptation (EE UU, 1990, James Bond III)
Howling VI: the freaks (EE UU, 1990, director: Hope Perello; con: Brendan Hughes, Michele Matheson, Sean Gregory Sullivan, Antonio Fargas,Carol Lynley)
I Bought a Vampire Motorcycle (Inglaterra, 1990, director: Dirk Campbell; con: Neil Morrissey, Amanda Marr, Michael Elphil, Anthony Daniels. Film Co.Dirk Production)
Night Angel (EE UU, 1990, director: Dominique Otherin-Girard; con: Isa Anderson como Lilith)
Pale Blood: An Erotic Vampire Thriller (EE UU, 1990, director: W. Dachin Hsu; con: George Chakiris,Wings Hauser, Pamela Ludwig, Darcy DeMoss)
Red Blooded American Girl (EE UU, 1990, director: David Blyth)
The Reflecting Skin (Inglaterra y Canada, 1990, director y guionista: Phillip Ridley; con: Jeremy Cooper, Lindsay Duncan; sinopsis: en 1950, un muchacho cree que su vecino es un vampiro)
Rockula (EE UU, 1990, director: Luca Bercovici; con: Bo Diddley)
Transylvania Twist (EE UU, 1990, director: Jim Wynorski; con: Robert Vaughan, Teri Copley, Steve Altman, Angus Scrimm, Jay Robinson, Howard Morris,eve Steve Franken)
Wanda Does Transylvania (EE UU, 1990, director: Ken Gibbs; guionista: Jade Comoh; con: Aja, Kitty Love, Rene Morgan, Jerry Butler, Tony Montana; sinopsis: pornografía. Film Co.Venus 99 Video)
1991
A Deadly Spell (EE UU, 1991, director: Martin Campbell; con: Fred Ward, Charles Hallanan, David Warner, Alexandra Powers, Clancy Brown; sinopsis: realizada para televisión basada en los mitos de Lovecraft)
Dracula: A Cinematic Scrapbook (EE UU, 1991, producción: Co.Rhino Video; sinopsis: recopilación de películas sobre Drácula en el cine blanco y negro y a color)
Subspecies (EE UU y Rumania, 1991, director: Ted Nicolau; con: Anders Hove, Michael Watson. Film Co.Full Moon Pictures)
To Die For II:Son of Darkness (EE UU, 1991, director: David F. Price; con: Rosalind Allen, Steve Bond, Scott Jacoby, Michael Praed, Jay Underwood, Amanda Wyss, Remy O'Neill)
Vampire Cop (EE UU, 1991; con: Melissa Moore, Ed Cannon, Mal Arnold; sinopsis: película de acción con algo de pornografía)
Waxwork II: Lost in Time (EE UU, 1991, direcctor: Anthony Hickcox; con: Zach Galligan Alexander Gudonov, Monika Schnarre, Martin Kemp)
Bram Stoker's Dracula (EE UU, 1992, director: Ford Coppola)
Buffy, the Vampire Slayer (EE UU, 1992, director: Fran Rubel Kuzui; con: Kristy Swanson, Luke Perry, Rutger Hauer, Donald Sutherland, Paul Rubens. Film Co.Twentieth Century Fox)
Cronos (México, 1992, director: Guillermo del Toro)
Darkness (EE UU, 1992, director: Leif Jonker; sinopsis: 100 extras, 30 locaciones, 300 galones de sangre falsa; realizada para video)

Dracula Rising (EE UU, 1992, productor: Roger Corman; con: Christopher Atkins)
Innocent Blood (EE UU, 1992, director: John Landis; con: Anthony LaPaglia, Anne Parillaud, Robert Loggia)
Moonrise (Nueva Zelanda, 1992, director: David Blyth; con: Al Lewis, Justin Gocke.Milan Borich)
Red Sleep (EE UU, 1992, productores: George Jackson y Doug McHenry; sinopsis.musical de hip-hop. Film Co.Silver Pictures&Warner Brothers)
The Reluctant Vampire (EE UU, 1992, director y guionista: Malcolm Marmorstein; con: Adam Ant, Judy Tenuta. Film Co.Independent Productions)
Sleepwalkers (EE UU, 1992, guionista: Stephen King; con: Alice Krige, Brian Krause)
Tale of a Vampire (Gran Bretaña, 1992, director: Shimako Sato; con: Julian Sands, Suzanna Hamilton)
To Sleep with a Vampire (EE UU, 1992, director: Adam Friedman; con: Scott Valentine, Charles Spradling)
1993
Dracula rising (EE UU, 1993, director: Fred Gallo)
Neighbors from Hell (Hong Kong, 1993)
1994
Interview with the Vampire. The Vampire chronicles (EE UU, 1994, director: N. Jordan; guionista: Leonard Klady; adaptación de la trilogía de Anne Rice)
1995
Addicted to murder (EE UU, 1995, director: Kevin J. Lindenmuth)
Dracula: Dead and loving it (EE UU, 1995, director: Mel Brooks)
Juglar Wine (EE UU, 1995, director: Blair Murphy)
Nadja (EE UU, 1995, director: Michael Alemeyda)
Vampire in Brooklyn (EE UU, 1995, director: Wes Craven)
1996
Addiction, the (EE UU, 1996, director: Abel Ferrara)
From dusk till dawn (EE UU, 1996, director: Robert Rodríguez)
1998
Blade (EE UU, 1998, director: Norrington)
Vampires (EE UU, 1998, director : J.Carpenter)
Addicted to murder 2: tainted blood (EE UU, 1998, director: Kevin J. Lindenmuth).

La primera característica de esta época es que el mal es subjetivo; el mal está dentro de cada sujeto, no sólo lo ha invadido sino que lo ha destruido. El mal como la sombra da miedo, pero aprendemos a vivir con ellos.

Así, en esta época los estereotipos y valores no se cuestionan, simplemente no importan; el mito es el mismo, los vampiros se alimentan de sangre, pero la actualización

del mito consiste en que el hombre y mujer modernos tienen que asumir su parte maldita para vivir con ella.[231]

Tobe Hooper con *La hora del Vampiro* (1979), basada en la novela de Stephen King, plasma la violencia enfermiza; el vampiro se convierte en una bestia semihumana, un exterminador que anuncia el Apocalipsis.

En esta época son muy comunes las anécdotas alrededor de jóvenes y su relación con vampiros, muestra de ello son *Vamp* de Richad Wenk (1986), una historia plana en la que un grupo de estudiantes persiguen a una vampiresa o *Muchachos perdidos*, una historia de pandilleros juveniles que resultan ser vampiros.

El Ansia (The Hunger, 1983) es el primer largometraje del publicista Ridley Scott y aborda, también, el tema de los vampiros modernos; en esta cinta la música ocupa un papel importante.

La historia es sobre una vampira pop inspirada en *Carmille*, que es interpretada por Catherine Deneuve. Denueve es una vampira moderna, culta y bisexual, que sin embargo no puede evitar que su compañero, David Bowie, envejezca, por lo que termina cambiándolo por Susan Sarandon.

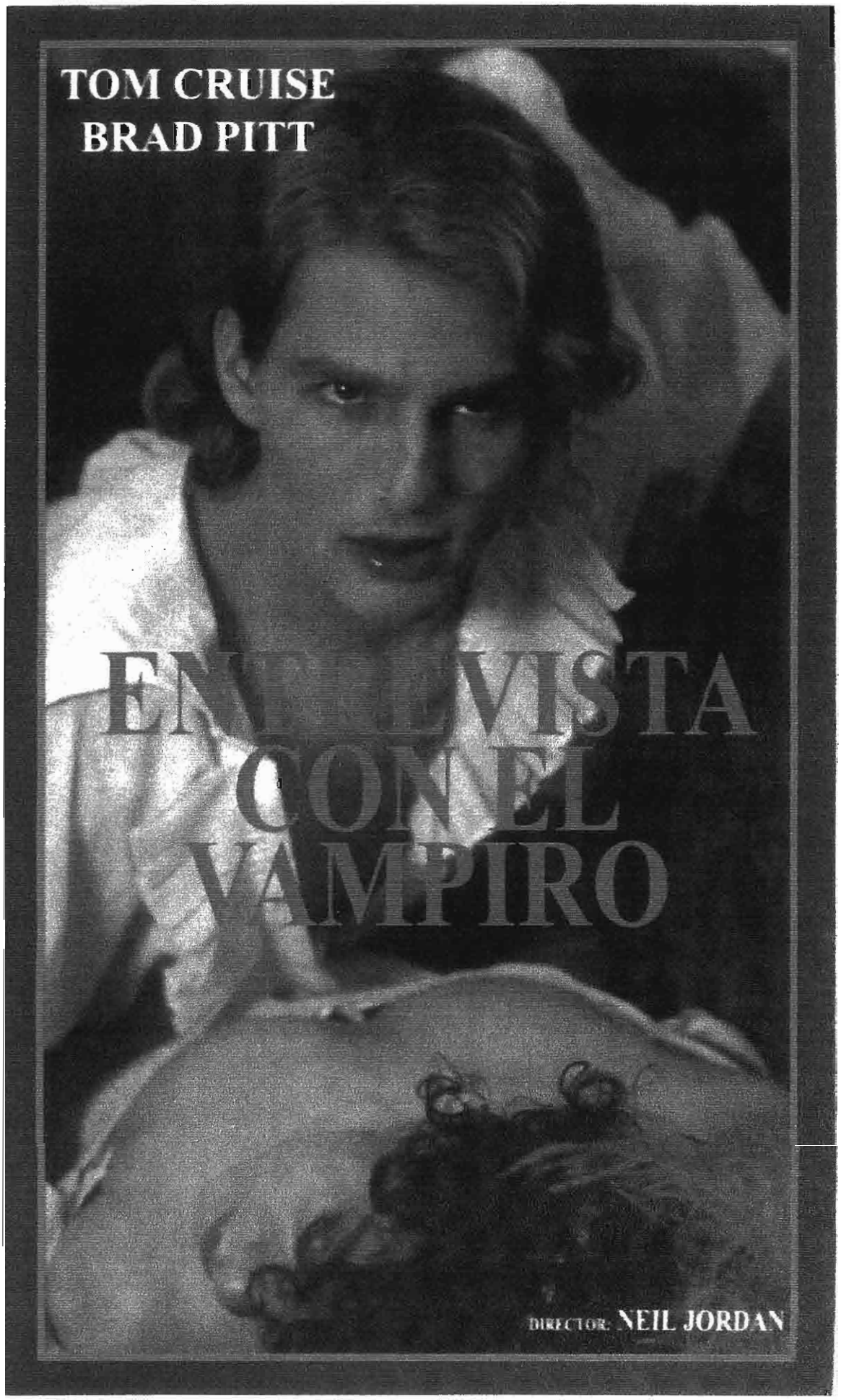
The Hunger es una película, que causa entre los distintos críticos mucha polémica; para algunos, como Roger Ebert Review,[232] es una película que perdió la historia y la fuerza del mito del vampiro por un afán preciosista, toda la película parece ser un anuncio publicitario de perfume caro.

Es incuestionable que Deneuve rompe con el estereotipo de vampiro, por su belleza y, posiblemente también, por su frialdad; mientras las cortinas vuelan con el viento, Deneuve y Sarandon tienen una escena lesbiana, mientras David Bowie envejece en pocos días. El final es, tal vez, lo mejor de la película: los vampiros sollozan en sus ataúdes, esto es la vida eterna.

---

[231] "El mal encarnado de que habla el psiquiatra no es algo que deba relacionarse con el Demonio como ente todopoderoso y etéreo, sino como una construcción mítica, como representación absoluta del lado obscuro de la existencia... una simple voz identificable y atávica, sino de algo muy concreto, de las pulsiones más primitivas y malévolas del ser humano que han asumido por fin una forma definitiva, una forma que se puede identificar con el mito del diablo por su maldad absoluta e irracional, por su instantánea —y diríamos que casi vocacional— pulverización de todos sus valores morales y sociales" (Losilla; 1993: 163).

[232] Revista *Cinemanía*, 1996, y (Curubeto; 1996: 134).


TOM CRUISE
BRAD PITT
ENTREVISTA
CON EL
VAMPIRO
DIRECTOR: NEIL JORDAN

Una divertida y sexy vampira negra fue la que interpretó la cantante Grace Jones en la comedia de terror *Vamp* (Ricard Wenk, 1986).

En la década de los noventa aparecieron dos películas importantes: El *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola; esta cinta retoma la novela de Stoker y reactualiza el mito; presenta el amor como única posibilidad contra el mal y como una forma de hacer al ser humano inmortal, sin embargo resulta muy efectista y barroca; para algunos resulta un fallido intento de copiar *Nosferatu* de Murnau.

Entrevista con el vampiro(1994) transforma los símbolos tradicionales y presenta un vampiro con la incapacidad de amar y cambiar; un infierno mucho más sutil pero no por ello menos diabólico: una vampiro de diez años que desea ser mujer y hombres adultos que se alimentan con sangre de ratas.

Entrevista con el Vampiro, con un costo de producción superior a los 50 millones de dólares, es una adaptación de la novela de Anne Rice quien realizó el libreto cinematográfico. Dirigida por Neil Jordan, mismo director de *Juego de lágrimas* y producida por David Geffen, fue realizada en los estudios Warner Brothers; actúan Tom Cruise (Lestat), Brad Pitt (Louis), Antonio Banderas (Armand) y Kirsten Dunst (Claudia). Este es el único film de vampiros capaz de recaudar más de 100 millones de dólares en el *box-office* americano[233].

El vampiro Louis (Brad Pitt) cuenta su vida de inmortal a un entrevistador (Christian Slater) en la ciudad de San Francisco, en un principio el entrevistador no cree que su interlocutor sea vampiro.

La historia de Louis tiene su inicio en 1791, en Nueva Orleans. A la edad de 24 años Louis es un hacendado que acaba de perder a su esposa e hijo, el dolor es tan insoportable que busca la muerte, así, Lestat (Tom Cruise) lo descubre y lo convierte en vampiro.

En Europa, durante la peste, Louis se apiada de una niña, Claudia (Kirsten Dunst,) quien llora por su madre. Lestat la hace vampiro.

La pareja de Louis y Lestat tratan a Claudia como hija, pero ella quiere llegar a ser una mujer; resentida trata de matar a Lestat, provoca un gran incendio en Nueva Orleans donde suponen ha muerto el vampiro.

---

[233] Ver Aguirre, El-Hawa y otros; 1997.

Louis y Claudia viajan a Europa buscando otros vampiros; en París encuentran a Armand (Antonio Banderas) quien tiene una compañía de teatro de vampiros los cuales en obras teatrales sacrifican a humanos.

Louis queda impresionado por Armand y le plantea tener una relación. Madeleine, recién convertida en vampiro, toma el lugar de madre de Claudia.

Los vampiros secuestran a Louis, Claudia y Madeleine. Louis es encerrado en un ataúd, mientras que ellas son condenadas a la cámara de sol. Mueren con la luz solar. Cuando Louis es rescatado por Armand, asesina a todos excepto a Armand de quien se despide.

Louis regresa a América y reencuentra a Lestat, quien convierte en vampiro al entrevistador y la historia comienza de nuevo.

En 1993 se realiza y exhibe *Cronos*, película mexicana donde convive el vampirismo con el desarrollo de la técnica. Un anticuario encuentra un artefacto que es capaz de vampirizar y de dar juventud y vida eterna a quien ataca; un ambicioso científico lo ha buscado por años, por lo que se enfrenta al anticuario, quien logra vencer al mal, muere y libera a la humanidad pero el artefacto sigue existiendo como amenaza eterna.

From Dusk till Dawn (1995) de Robert Rodríguez, escrita e interpretada por Quintín Tarantino junto con Juliete Lewis y Salma Hayek, es una película realmente fallida, basada en la propuesta de que los mexicanos chupamos la sangre a los norteamericanos; esta propuesta se hace por medio de Salma Hayek, que como símbolo de lo latino representa la tentación. La película cuenta la huida de dos psicópatas de Estados Unidos, en el camino secuestran a un pastor protestante con sus dos hijos, la mayor de ellos es Juliete Lewis que terminará enamorándose del asesino serial. La segunda parte de la película es una muestra de mal gusto, donde explotan vampiros con agua bendita y balas de plata, mientras los mariachis cantan.

Resulta interesante el planteamiento hecho por Abel Ferrara en el film de vampiros marginales, *The addiction* (1995), aquí se presenta la necesidad de sangre como una adicción. El vampiro negro interpretado por Eddi Murphy en *Vampire in Brooklyn* (West Craven, 1995), sigue la tradición de *Blacula* (1972). Encontramos, también, la parodia de Mel Brooks con Dracul: *Dead and loving it* (1995) con Leslie Nielsen.

En el cine independiente sobresale *Nadja* (Michael Alereyda, 1995), una producción de David Lynch en la que actúan Elina Lowensohn como la hija de Drácula y Peter Fonda como el envejecido cazavampiros que quiere liquidarla.[234]

En 1998, encontramos dos películas: *Blade* (1998), en donde una especie de héroe negro, mitad humano y mitad vampiro, se dedica a matar vampiros; este superhéroe proviene de las historietas. En *Blade* resulta notable la escena del baño de sangre en una discoteca. Por otra parte, *Vampires* (1998) presenta un western de vampiros que cumple con todas las características del western moderno.

5.5.1. Características del vampiro de Jordan como estereotipo

1. El mal es presentado como la perversión humana, es el mal subjetivo en el interior del ser humano. En hombre, mujer o niña existe la tendencia al mal y no se puede luchar contra él.[235] Esto nos lleva a señalar que en este discurso fílmico ya nada tiene sentido, ni los valores sociales ni los individuales; si el ser humano es malo por naturaleza, no importa qué tan fuerte sea su lucha, siempre será vencido. En esta película el mal está relacionado con los sentimientos de los personajes.

- LOUIS.- Louis, acepta hacerse vampiro voluntariamente, por la muerte de su esposa e hijo, su único deseo es morir. Pero tiene serias contradicciones internas. Louis siente respeto por la vida humana, esto es claro, cuando muerde a su primera víctima- la prostituta de la taberna-, Louis siente miedo y compasión al matar, Armand lo explica: "Tú mueres cada vez que matas... Tú crees merecer morir y no economizas en tus intentos...".

Cuando Louis se entera de que también pueden alimentarse de animales, prefiere beber de su sangre. Cuando los esclavos tratan de incendiar la hacienda al sospechar que Louis es vampiro, Louis sale con Yvette en brazos -una sirvienta de su casa- y les dice "su amo es el diablo".

Louis se molesta ante las constantes burlas de Lestat sobre la moralidad y naturaleza

---

[234] (Curubeto; 1996: 134).

[235] "...con el mito del diablo, convertido en un simple ser humano que irónicamente, es a su vez mucho más 'malvado' que cualquier encarnación del diablo...De este modo, la invasión se convierte en desintegración, el mal se introduce en los resquicios más ocultos de la mente y provoca su estallido, o, dicho de otra manera, el impulso inconsciente humano hacia la muerte y lo inorgánico se materializa en una entidad maligna que a su vez —como corresponde a las características del periodo ya expuestas— se revuelve en contra de sus propios creadores y de su decadencia: la condenación eterna y definitiva de la raza humana" (Losilla; 1993: 170).

humana. Le angustia pensar que Lestat sea su maestro y compañero por toda la eternidad.

El olor de la sangre de Claudia despierta su instinto por la sangre humana. Louís, considera una condena ser como es, por eso se niega a que Lestat convierta a Claudia en vampira, por lo cual considera a Lestat como monstruo.

Louis es tierno y paternal con Claudia, cuando van al teatro afirma: "Vámonos mi amor, tengo hambre y la ciudad espera".

- LESTAT.- Considera que la naturaleza de vampiro le ofrece, belleza y juventud eternas. Lestat siente lástima y desprecio por los humanos, pero, no le agrada prolongar su agonía.

Lestat piensa que: "Los rufianes son más fáciles de matar y saben mejor". Lestat mata a dos o tres por noche.

El sarcasmo es una defensa que ocupa para herir a y así mantener su poder.

Lestat, al tratar de convencer a Louis que acepte su naturaleza de vampiro, explica a Louis: "La maldad es sólo un punto de vista. Dios mata indiscriminadamente igual que nosotros. No hay otra criatura bajo el Reino de Dios como nosotros, así que nadie es tan parecido a Él como nosotros".

Cuando Lestat regresa después del intento de Claudia por matarlo, lo hace con odio y resentimiento, recuerda con cierta añoranza, lo bello que era, "El vampiro que era. Nadie se me podía resistir, ni siquiera tú Louis... Y entre más lo intentabas más me fascinabas".

- CLAUDIA.- Al principio es una niña dócil con Lestat y Louis, después de saber cómo fue convertida en vampiro, odia a Lestat e intenta matarlo. A Louis lo ama y siente miedo de perderlo. Busca en Madeleine la compañera que sustituirá a Louis.
- ARMAND - Tiene experiencia de 400 años, muestra una actitud serena y expectante. Siente fascinación hacia Louis por su miedo a la vida, su bondad, su compasión, por ser un vampiro con alma humana, con una pasión mortal y por su hermosura, "Eres hermoso mi amigo, Lestat debió haber llorado cuando te hizo".

Armand pensaba que los vampiros del teatro eran decadentes inútiles y no reflejaban nada y por esto deja que Louis los mate.

- 15 VAMPIROS.- Son egoístas, decadentes, inútiles y reflejan sólo odio y envidia hacia todo vampiro hermoso. Toman venganza por su propia mano y son rencorosos, por eso no perdonan que Claudia haya intentado matar a Lestat y que Louis lo haya permitido.
- M.ADELEINE.- Ella acepta ser vampira, porque se siente sola y ve reflejada en Claudia, a su hija muerta. Trata de proteger a Claudia y a ella misma de los rayos del sol.

2. En esta cinta, todos los vampiros son hombres homosexuales, que utilizan su virilidad, excepto Claudia, como un medio para atraer a sus víctimas y procurarse así el alimento. Vemos como en el hotel de Nueva Orleans- Lestat está «seduciendo» a las dos prostitutas, al matar a la primera, le dice a la segunda: "A tu amiga la matan mis besos' ésta ríe y lo toma en su regazo. Y mientras Lestat le chupa la sangre del pecho, ella está fascinada ante su forma de hacerlo, hasta que descubre que su sangre se ha derramado sobre su vestido Por su parte, Claudia, en su aspecto de niña, se encuentra imposibilitada para ejercer esta sexualidad frente a sus víctimas aunque logra seducirlos, por su supuesta "inocencia".

3. Depende de la sangre de los demás, en este caso incluye la sangre de los animales. La relación sexual por medio de la sangre es explícita; los hombres adultos mediante la vampirización tienen relaciones sexuales. Presenta un aspecto interesante: la sangre de los muertos mata a los vampiros, beber la sangre de un cadáver será su fin, esto no existe en ningún otro vampiro.

- LOUIS.- Su primer alimento como vampiro, después de la sangre de Lestat, fue el de una prostituta en una taberna, se dedica a comer solamente sangre de animales, lo cual empieza a levantar sospechas entre sus esclavos, hasta que muerde a su doncella, quitándole la vida. Acepta su naturaleza cuando convierte a Madeleine en vampiro por los ruegos de Claudia, ya que, según afirma; muere su último suspiro de ser humano así, puede alimentarse de sangre humana sin sentir culpa alguna. Esto lo observamos, en la entrevista que la hace el reportero.
- LESTAT - Disfruta la sangre humana, prefiriendo la sangre pura y noble, de una joven hermosa o un joven apuesto.

- CLAUDIA.- Desde el momento de su transformación, mostró un apetito voraz por la sangre humana. "Era una niña asesina, feroz y audaz para matar a sus víctimas. Aprendía a jugar con sus víctimas y matarlas tan rápido o lento como ella quería Lestat disfrutaba que su pupila aprendiera tan rápido y siguiera sus pasos". Congeniaban tan bien al principio, que llegaban a matar familias completa. Claudia siente asco al saber que Louis llegó a comer sangre de ratas algún día.
- ARMAND.- En el desarrollo de la cinta sólo se alimenta una vez, es cuando, a media función del teatro, los vampiros que vivían con él, llevaron a una joven aterrorizada al escenario. Armand tiene el derecho de morder a las víctimas antes que cualquier otro vampiro del teatro. Logra dominar a su víctima sólo con mirarla, como si la hipnotizará. Aunque nunca se le ve morder al niño que tiene por sirviente, nos dan a entender, -por las cicatrices de las diversas mordidas en su mano, que sirve como un aperitivo a Armand y a sus selectos invitados.
- 15 VAMPIROS.- la única ocasión en la que se ven bebiendo sangre humana, es en la función de teatro. Atacan a la víctima salvajemente.
- MADELEINE.- Nunca prueba la sangre de humano, los vampiros del teatro la encarcelan. Inmediatamente después de su transformación en vampiro.

4. No cambia, siempre será igual que cuando fue vampirizado; ser joven eternamente es un sueño de la sociedad, pero todo niño o adolescente quiere crecer y llegar a ser adulto; la problemática de Claudia de ser niña para siempre se convierte en una tragedia, porque nunca podrá realizarse como mujer.

A los vampiros de *Entrevista con el vampiro* los destruye:

a. La sangre de un muerto, por lo que tienen que dejar de beber justo antes de que deje de latir el corazón.
b. La luz solar, pues ésta los puede calcinar, (ejemplo de esto es cuando observamos que Claudia y Madeleine quedan muertas al tener contacto con los rayos del sol.
c. El fuego, ya que los desintegra esto se ve en la escena donde Louis, cargado de ira, destruye el sótano del teatro donde se refugiaban los vampiros, reducieéndolos a éstos a ceniza

d. Otra manera de destruir a los vampiros es cortándolos en partes, lo vemos cuando Louis corta a Santiago en dos con una filosa guadaña.
e. Finalmente destruye al vampiro estar encarcelado dentro de un ataúd.

5.Relación con el otro.

a) Relación con los seres humanos.

- LOUIS.- Louis tiene miedo de su naturaleza y del daño que ésta puede causar a los mortales, es capaz de mantener la distancia, por eso se muestra sereno y amable con su entrevistador.
- LESTAT.- Se relaciona con los humanos cordialmente para beber su sangre o agresivo para convertirlos en vampiros.
- CLAUDIA.- Tiene relación con humanos para provocarles la muerte, excepto con Madeleine, ya que en ella encuentra la compañía que puede sustituir a Louis. A ella, la convence de convertirse en vampira y de ser su madre por toda la eternidad.
- ARMAND.- Se relaciona con un niño que es su sirviente y le ayuda para todas aquellas cosas que él no puede hacer como humano, ejemplo es cuando va a rescatar a Louis, y el niño conduce el carruaje. Hipnotiza a sus víctimas haciendo que ellas no opongan resistencia.
- 15 VAMPIROS.- La única ocasión en que se ve su relación con humanos, es en el teatro, recibiendo a sus víctimas después de que Armand las ha mordido y las reciben como si fueran ratas atacando a su presa.

b) Relaciones con otros vampiros.

- LOUIS. - Logra ejercer fascinación sobre los demás, por ello, sus relaciones se vuelven conflictivas y tormentosas. Con Lestat, Louis se vuelve agresivo y se comporta como un rebelde adolescente, pero no puede vivir sin él, ya que es su "maestro-amante". Louis siempre reclama a Lestat que sea una criatura del infierno, Lestat se burla. Cuando Louis cree que muere Lestat, afirma: era lo único que conocía.

Para Louis, Claudia representa a una hija con la que se comporta como el padre cariñoso y protector, pero con el paso del tiempo se vuelven amantes. El odio que siente Claudia hacia él por haberla convertido en vampiro, aviva en Louis la culpa, que no le permite abandonarla.

Ante los vampiros del teatro Louis se mantiene al margen y se muestra respetuoso, ya que los considera unos monstruos, que ejercen una constante y continua amenaza sobre él y su amada; Claudia.

Su relación con Armand es de respeto y admiración, éste lo fascina por la sabiduría y paz que logra proyectar, además de ofrecerle respuestas a sus dudas.

- LESTAT.- Ama a Louis quien le provoca una profunda fascinación. Lestat no puede soportar el desprecio de Louis ante la naturaleza de vampiro. Lestat es el padre amante no sabe estar solo y trata de retenerlo a su lado negándole el saber, cosa que provoca que Louis sea cada vez más fascinante para él.

Lestat frente a Claudia es un padre educador, detallista y cariñoso. Cuando Claudia le declara su odio, su relación se torna áspera y violenta.

- CLAUDIA - Su relación con Lestat es la de un maestro, a través del cual va conociendo su nuevo mundo inmediato; le tiene aprecio y miedo hasta que sabe que él la convirtió en vampira, con la incapacidad de convertir en vampiros a otros mayores que ella y su eterna apariencia infantil, de lo que Lestat se mofa, finalmente, Claudia trata de asesinarlo.

En un principio, Claudia tiene a Louis por su padre-hermano que la protege y acompaña, pero finalmente, Louis se convierte en su objeto de deseo, en su amor, en su amante, en su eterno compañero. Hace a Louis su cómplice en la muerte de Lestat, y cuando siente que la va a abandonar, lo obliga a convertir a Madeleine en vampira para que lo sustituya.

Armand representa para Claudia la pérdida de Louis, siente temor y quiere alejarse de él, pero cuando sabe que no lo logrará se rinde y busca quien reemplace a Louis. Con respecto a los 15 vampiros, sabe y siente que quieren deshacerse de ella, ya que su propia naturaleza está prohibida entre los vampiros; su belleza les causa envidia.

Para Claudia, Madeleine representaba a su madre muerta y la pareja homosexual que sustituirá a Louis después de su partida.

- ARMAND.- Tiene una relación de rivalidad amorosa con Lestat por conquista a Louis; afirma: "Lo conocí lo suficiente como para no extrañar su partida".

Con respecto a Louis, está enamorado y experimenta una fascinación porque, además de ser hermoso, representa su contacto con una nueva Era. Su relación es de iguales, ya que sabe que existen secretos que sólo él puede revelarle a Louis pero sabe que éste también puede enseñarle muchas cosas de la era actual, y que les serán vitales para sobrevivir.

Armand, "vive" con los 15 vampiros, hasta que conoce a Louis, y es capaz de darse cuenta de que: "son decadentes, condenados y atascados... Ellos han olvidado la primera lección: que debemos ser poderosos, hermosos y sin remordimiento' y por esta razón permite que Louis acabe con ellos, admirándolo por tener el valor de hacerlo.

- 15 VAMPIROS. - La relación entre ellos es de camaradería y autoprotección, se sienten amenazados ante la presencia de Louis y Claudia, y en respuesta tratan de amedrentarlos. La relación de los 15 vampiros con Armand es de respeto y obediencia.

6.– Animal. No es representado por ningún animal.

7 - Identidad. Vive eternamente. En el caso de los hombres adultos esto se traduce como una existencia sin sentido, ¿para qué vivir por siempre, si uno se ha perdido a sí mismo?

Sus habilidades y carencias los definen a continuación enumeramos algunas:

Tienen el poder de la rapidez, hacen los mismos movimientos que los humanos, sólo que en milésimas de segundos, tanto, que los ojos del hombre no los pueden distinguir. Los vampiros pueden entrar a cualquier habitación sin previo aviso, como cuando Lestat se introduce en la recámara de Louis, tienen el poder de leer el pensamiento, como cuando Santiago lee el pensamiento de Louis, en el escondite de los vampiros en el teatro, pero 'El don es distinto para cada uno'; ya que depende de la instrucción que hayan, recibido de su edad, y pueden decidir a quién le pueden dar o no la Vida Eterna. Ellos son capaces de violar la Ley de la Gravedad, lo vemos cuando Lestat vuela con Louis en sus brazos, mientras lo muerde.

Tienen la habilidad de seducir a sus víctimas; por hipnosis tal es el caso de Armand con la muchacha del escenario, También puede el vampiro hacer crecer el cabello

de Claudia, o curar sus propias heridas, finalmente, Los vampiros de esta cinta, tienen fuerza sobrenatural.

Como hemos afirmado anteriormente el problema de identidad es el cuestionamiento de cualquier ser humano: ¿quién soy? Cada vampiro podrá responder a esta pregunta, tal vez aquí radica la subjetivación del mal, pues el vampiro comparte la pregunta de cualquier espectador: ¿Quién soy?. Sin embargo, la transformación en vampiro es inmediata, basta con beber la sangre de una vampiro. La luz artificial no les daña, pero no pueden salir a la luz del sol porque quedan calcinados. Pueden vivir en casas normales o en cementerios; y son capaces de tener sensaciones, y de llorar, sólo "una o dos veces en una eternidad". También tienen la capacidad de poseer un olfato muy sensible, ya que "saborean los olores", y una vista diferente a la de los humanos y mejor capacitada para ver en la oscuridad.

Los vampiros de ésta película, poseen una especie de código acerca de lo que no pueden hacer: la primera lección de un vampiro es que: "deben ser poderosos, hermosos y sin remordimientos (..) Sólo existe un crimen para los vampiros, y es la muerte para cualquier otro de su especie (..) Está prohibido hacer un vampiro joven, porque no puede sobrevivir por él mismo". Otra característica, es que experimentan la muerte moral cuando se convierten en vampiros.

• LOUIS. - En 1791, en Nueva Orleans, tiene 24 años, era el dueño de una plantación. Al morir su esposa e hijo, su único deseo es morir. Una noche Louis borracho sale de una posada, acompañado de una prostituta, los sigue un ladrón. Lestat los observa. Más tarde Lestat mata a la prostituta y al ladrón, mientras Louis cae desmayado, toma a Louis en sus brazos, lo muerde mientras va volando y pregunta: "¿aún quieres la muerte, o ya es suficiente?", A lo que Louis contesta: "suficiente".

Días después Lestat aparece en la habitación de Louis para proponerle la vida eterna: "Vengo a responder a tu plegaria (...) Vengo a extraer el dolor y darte una vida nueva (..) La enfermedad y la muerte no te tocarán (.) Te voy a dar la opción que yo nunca tuve". Louis lo acepta, después de ver su último amanecer. Louis termina viviendo solo.

Se deleita al ver crucifijos. Menciona a Drácula y a Transilvana como: "ficciones vulgares de un irlandés demente". Su moral no muere completamente cuando se convierte en vampiro, pero al convertir a Madeleine, exclama: "¡ Lo que acaba de morir en ese cuarto

no es una mujer, sino mi último aliento de humano!". Louis llora tres veces a lo largo de la cinta: cuando Claudia muere calcinada, al recordar, en la actualidad la muerte de ésta y finalmente, cuando regresa a su casa después de oír a Claudia decirle que lo odia.

- LESTAT- Jamás tuvo la opción de escoger su destino, el único dato que ofrece la película, es que fue convertido a vampiro en París, su creador no le enseñó nada sobre su nueva vida. Después de dos intentos fallidos de eliminarlo queda débil y decadente por muchos años en un cementerio, alimentándose sólo de ratas y animales pequeños, hasta que al final de la película muerde al reportero que entrevista a Louis, recuperando su fuerza.

Odia vivir en lugares sucios como comenta cuando está en el cementerio con Louis, Lestat insiste, antes de convertir a alguien en vampiro, en «dar la oportunidad que él nunca tuvo". Es capaz de rugir como animal cuando se está quemando y detesta vivir sólo.

- CLAUDIA - Es una niña de diez años, que fue encontrada por Louis durante la Peste en Europa abrazada a su madre muerta. Ella pide a Louis que la ayude. En ese momento, Lestat llega al lugar, la convierte en vampiro, para retener a Louis a su lado Finalmente Ésta muere quemada por los rayos del sol.

Tiene la característica de verse como una niña, lo que utiliza para atraer a sus víctimas, en realidad, es una asesina. Busca la sangre con la tenacidad propia de los niños. Tiene la capacidad de llorar. Al pasar de los años, Claudia tiene la mentalidad de una mujer madura, aunque su apariencia siga siendo de una niña.

- ARMAND. - Los únicos datos que da la película sobre su origen e historia; es el vampiro más antiguo hasta entonces conocido, originario de París. Es el líder de un grupo de vampiros «decadentes", que actúan en un teatro de su propiedad. Entra en la vida de Louis cuando éste y Claudia viajan por Europa en busca de otros vampiros. No se sabe el destino de Armand, después de haber sido rechazado por Louis.

Armand desea integrarse al Nuevo Mundo y cuando conoce a Louis ve la oportunidad de hacerlo: "Los espíritus del Nuevo Mundo vienen a llevarnos a la Nueva Era (..) Tú eres el espíritu de tu Era".

- 15 VAMPIROS DEL TEATRO.- Son vampiros de París, actúan en un teatro simulando ser seres humanos y representando a vampiros. Son característicos por hacer justicia por su propia mano. Mueren quemados en el sótano del teatro, como consecuencia de la venganza de Louis por haber matado a Claudia

Están "condenados a una Era decadente, porque olvidaron la primera lección: "debemos ser poderosos, hermosos y sin remordimientos", como explica Armand a Louis.

- MADELEINE. - Originaria de París, fue creada por Louis, por petición de Claudia. Madeleine se dedica a vender muñecas en una tienda. Madeleine había perdido a su hija, parecida a Claudia. Muere quemada.

5.5.2 Los símbolos explícitos en el mito del vampiro de Jordan

1) El espejo: Se refleja como cualquier persona.

2) La mirada: No tiene nada de magia.

3) Los colmillos: Tienen la función de cortar la piel para poder succionar la sangre.

4) La capa: No usa, pues su forma de vestir cambia según el momento en que vive el personaje; sin embargo, cuando Louis y Claudia observan una obra de teatro en París, los vampiros usan capas que los asemejan a las ratas.

5) La sangre: es el único alimento del vampiro; lo que cambia es que puede tomar la sangre de animales de hombres, mujeres o niños; además, la sangre de los muertos funciona como un veneno mortal.

6) La oscuridad: Como todos los símbolos anteriores, este vampiro no puede ver la luz del sol, por lo que está condenado a vivir de noche.

7) La tierra y el ataúd: En este vampiro ha desaparecido la tierra. El ataúd es un lugar seguro para dormir y descansar. El ataúd es uno de los pocos símbolos que conserva.

8) Lo que puede destruir al vampiro es la luz del sol, la sangre de los muertos, el fuego, ser descuartizado y quedar preso en un ataúd.

5.6 Principales diferencias del mito del vampiro en su evolución en el discurso cinematográfico

TRANSFORMACIONES DEL ESTEREOTIPO DEL VAMPIRO EN EL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO.

Estereotipo	Murnau	Browning	Fisher	Polanski	Jordan
Mal	Exterior	Requiere voluntad de la víctima	Transgresión a la burguesía	La nobleza; aislamiento y decadencia	Subjetivo, el mal dentro del ser humano
Sexualidad Explícita	No se mani-fiesta	Don Juan	Homo-sexualidad e incesto	Todo se permite, homo-sexualidad y hetero-sexualidad	Homo-sexualidad
Deseo	Adicto sin deseo	Adicto sin deseo	La tiene y hace que la víctima descubra su sombra	Hay deseo y seducción	Adicto sin deseo
Lo destruye	La luz	La ciencia	La cruz y la estaca	La cruz, la luz y la estaca	La luz, el fuego, y sangre humana
Relación con el otro	Lucha entre el bien y el mal	Ninguna	Seductor	Víctima y victimario	Amoroso y no asume su perversidad
Animal	Rata portadora de peste	Lobo y murciélago	Murciélago	Murciélago	Ninguno
Identidad	Mal absoluto	Sin culpa asume su destino	Oposición a la moral burguesa	El mal sin culpa y con humor	Un buscador de sí mismo

TRANSFORMACIONES DE LOS SÍMBOLOS DEL MITO DEL VAMPIRO EN EL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO.

Símbolo	Murnau	Browning	Fisher	Polanski	Jordan
Espejo	Lo refleja pero es sólo la sombra	No lo refleja	No lo refleja	No lo refleja	Lo refleja
Mirada	No es una arma	Arma principal para hipnotizar	No es un arma	No es un arma	No es mágica
Dientes	Mediante la mordida transmite la peste	Arma principal para vampirizar	Con implica-ciones sexuales explícitas	Arma principal para vampirizar	Única arma para vampiri-zar
Capa	Es una forma de esconder-se en la oscuridad	Lo hace semejante al murciélago	Lo hace semejante al murciélago	Sirve para cubrir al otro y eliminarlo	No existe
Sangre	Único alimento para sobre-vivir	Único alimento para sobre-vivir	Único alimento para sobre-vivir	Único alimento para sobre-vivir	Alimento de animales o humanos. De un muerto es veneno
Oscuridad	Siempre se mueve en la sombra	Sólo está vivo en la noche, en el día es un muerto	Forma de diferen-ciación con la burguesía	Siempre en un castillo gótico	Es una prisión, vive de noche
Ataúd	Indispensable; el ataúd, las ratas y la tierra.	Sólo el ataúd lo mantiene a salvo	Sólo el ataúd lo mantiene a salvo	Lugar de encuentro	Ya no hay tierra, sólo el ataúd como lugar de descanso

Aunque el cine de vampiros tiene su aparición en 1896 con *Le Manoir du Diable* de Melies, es con *Nosferatu* de Murnau cuando se crea una obra maestra del expresionismo alemán, aquí el vampiro se convierte en símbolo universal del mal.

En Nosferatu se da la proyección del mal en lo ajeno, en lo exterior y en la peste; el mal es lo esencial de la película, y es representado por las ratas que traen la peste.

El mal es absoluto, el vampiro es el monstruo exterior al que el humano debe destruir, representa la vejez y la decadencia humana; es adicto a la sangre, no tiene deseo, sólo puede existir como no muerto y depende del alimento que el otro puede digerir. Sus enemigos son el amor y la luz.

En la segunda época, el vampiro es el estereotipo del seductor. En *Drácula* de Tod Browing el mal es el deseo y el bien es la ciencia y la razón. El vampiro es representado por el murciélago y el lobo; carece de identidad por lo que no se refleja en el espejo; lo destruye la estaca, la cruz y la luz, y retoma todos los símbolos de Stoker.

En *The Brides of Dracula* de Fisher el vampiro representa la transgresión al mundo burgués, se atreve a realizar un incesto en *off* y sugiere el homosexualismo. El vampiro de Fisher continua siendo un seductor pero cuestiona la moral burguesa.

La cinta *The fearless vampire Killers or: Pardon me, but your teeth are in my neck* (1967) de Polanski es una parodia del mundo de los vampiros aislados y decadentes; el mundo burgués, representado como aburrido y tonto, lucha contra el mal pero finalmente es el instrumento para difundirlo por el mundo entero. El vampiro de Polanski es noble y perverso, es contrario a la razón burguesa y al mundo capitalista. El héroe es un científico viejo y decadente que no tiene fuerza ni inteligencia para conservar el mundo burgués establecido.

Finalmente, *Entrevista con el vampiro* de Neil Jordan representa el estallido del estereotipo y los símbolos tradicionales; el mal se plantea como algo subjetivo y presente en todos, lo perverso no es exterior, lo es el que el ser humano no asuma su parte obscura.

CONCLUSIONES

Después de realizar el análisis del imaginario social en el mito del mal cristalizado en el vampiro hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. En la sociedad moderna y globalizada tenemos la necesidad de los mitos, son mitos desacralizados y renovados por los medios de comunicación, mediante su comprensión podemos entender qué es y cómo evoluciona el imaginario social.
2. El mito del vampiro actualizado en el discurso cinematográfico nos permite proyectar en un doble nuestros miedos y nuestros deseos. El vampiro es una construcción imaginaria del mal necesaria en la sociedad moderna que adquiere importancia en los dos últimos fines de siglos.
3. Es necesario que los discursos de los medios sean estudiados en interrelación con la cultura. El concepto de imaginario social nos permite mirar al sujeto como conformadoa de la cultura y a la cultura como formador de las subjetividades.
4. El cine además de ser una industria cultural cada vez más importante en términos económicos para Estados Unidos renueva los mitos como orientadores de sentido. El cine como una institución instituida-instituyente del imaginario social actualiza diversos mitos.
5. La sociedad no es la suma de los sujetos que la componen y tampoco la subjetividad es la suma de los factores sociales, económicos, políticos, ideológicos y otros más.
6. Hemos definido siguiendo a Castoriadis:
    - Imaginario social como: creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes, y sólo a partir de éstas puede tratarse de "algo".
    - Lo que llamamos "realidad" y "racionalidad" son obras de esta creación.
    - El magma es el conjunto de las instituciones sociales que se encuentran siempre entre el imaginario efectivo (el instituido) y el imaginario radical (el instituyente.
    - Mediante el imaginario social sabemos quiénes somos, y qué papel debemos desempeñar en la sociedad mediante la creación. Cada sujeto va transformando tanto la idea que tiene de sí mismo como su papel, y su lugar en

la sociedad. La sociedad vista como una interpretación del mundo, una creación de su propio mundo.

- Las instituciones producen una dirección de sentido que los sujetos viven como normas, valores, lenguaje, imágenes y formas, así las instituciones no sólo son herramientas para hacer cosas sino son formadores de subjetividades.
- El imaginario social utiliza los símbolos, en forma de representación colectiva. Esta representación de los símbolos va más allá de la pura percepción de los objetos o de las ideas, encontrar la interrelación de los significantes y de los símbolos va más allá de repetir o comprender el mundo, es la capacidad creativa de cada sujeto en encontrar nuevas relaciones y diversos significados de los símbolos como unidad cultural.

7. Los mitos son una forma concreta de orientación de sentido y son fundamentales para la continuidad de una sociedad; mediante la imaginación creativa los individuos buscan el significado en los mitos y al interpretarlos los cambian transformándolos en un imaginario radical.

8. Existen varias clases de mitos: *a)* Mitos cosmológicos: cuenta cómo fue el origen del mundo. *b)* Mitos de los héroes culturales: describen las acciones y el carácter de los seres que son responsables del descubrimiento de un artefacto o proceso tecnológico particular. *c)* Mitos de nacimiento y renacimiento: enseñan cómo puede renovarse la vida, modificar el tiempo y transformar a los humanos en nuevos seres.

9. Las funciones de los mitos son:

1. Explican al sujeto en relación con las fuerzas del cosmos.

2. Interpreta el papel del sujeto frente al universo en su totalidad.

3. Explica un orden moral del sujeto dentro de su grupo social.

4. Explica al sujeto frente a sí mismo y cuál el significado de su existencia.

10. Las corrientes que han estudiado el mito las hemos clasificado como mito y razón, mito y lenguaje, mito y conocimiento, mito y sociedad, mito y psicología, mito como relato, y mito e imaginario social.

11. El mito proporciona la red de significaciones mediante la cual se piensa y se explica al orden del mundo en su totalidad. No sólo explica el orden sino también el desorden y las transformaciones de la sociedad.

12. El mito plantea una orientación de sentido pero tiene que ser vivo, referirse a preguntas humanas de las que busquemos respuestas, si no fuera así dejaría de ser un mito con significación social.

13. Aunque la humanidad tenga avances sorprendentes en ciencia y tecnología, el mal y la muerte siguen teniendo respuestas muy parecidas a las que se daban en las culturas primitivas.

14. El concepto del mal requiere una explicación más profunda, porque mediante su comprensión podemos entender un aspecto fundamental de los valores éticos y filosóficos de nuestro momento histórico-social y nos da pistas sobre la subjetividad.

15. Toda sociedad tiene una construcción imaginaria del mal, una de ellas es el vampiro, donde se deposita lo irracional, lo incomprensible y la misma muerte.

16. En el discurso cinematográfico se cristaliza el imaginario social y puede analizarse su transformación, nos permiten entender la forma de mirar, de sentir, de valorar; en fin, de vivir en un momento histórico determinado.

17. El cine, como institución instituyente, está encargado de proponer y renovar una mitología que cumpla con las funciones del mito.

18. Esta mitología renovada plantea actualmente una determinada y nueva relación con el espacio y el tiempo de los hombres y mujeres modernos.

19. El gran mito de la modernidad es *Fausto*, en el se plantea el patriarcado y el desarrollo como ejes de la sociedad moderna.

20. El cine, por sus características particulares resulta un medio privilegiado para la actualización de mitos dentro del imaginario social.

21. En el cine, el vampiro es una representación del mal, que se representa como una función arquetípica de la experiencia humana, una realidad existencial del ser humano.

22. El vampiro es una construcción imaginaria que responde a necesidades psicológicas fundamentales.

23. El vampiro es construido como un doble y se fundamenta en el animismo, complejo de castración, narcisismo, temor a la muerte, la angustia.

24. El mito del vampiro existe en casi todas las culturas desde el hombre de las cavernas, en Grecia, en Roma, en Asiria, en Babilonia, en Japón, en Tailandia, el más conocido es el *Vukoldlak* servio y el *Murony* en los Balcanes.

25. El mito del vampiro representado en el cine de terror sí se ha actualizado, y en cada época presenta modificaciones tanto en los símbolos como en los estereotipos presentados; hay que aclarar que su desarrollo no es evolutivo, no llega a la propuesta de un mundo mejor ni con valores más claros o más universales, por el contrario, el discurso cinematográfico llega a la explosión de los estereotipos y a dejar al ser humano con un mal interior y subjetivo, donde sólo el hombre o la mujer tendrá que enfrentar su parte maldita y su propia muerte.
26. La película de Murnau es el film que trata al vampiro como una representación del mal absoluto, representa a lo exterior a lo diferente como el verdadero enemigo, el mal es el monstruo que hay que destruir, y el film que presenta con más claridad la lucha entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte. Los símbolos explícitos son la base en el imaginario social de todos los vampiros occidentales
27. El film de Browning representa la entrada del vampiro al cine norteamericano tanto el arquetipo como los símbolos cristalizan la defensa de la continuidad de la sociedad.
28. Fisher construye un vampiro transgresor del orden un vampiro homosexual e incestuoso representa un cuestionamiento a la sociedad burguesa aunque toma ciertos símbolos del vampiro tradicional.
29. Polanski trata al vampiro desde la comedia y el buen humor es la burla del mito del vampiro donde el mal siempre vencerá al bien. La ciencia representada por un doctor medio loco y los vampiros una comunidad decadente y aislada.
30. Finalmente la película de Jordan es sobre todo la explosión del estereotipo y de los símbolos. El mal es subjetivo está dentro de cada sujeto y cada una tendrá que enfrentar la parte obscura y la muerte.
31. Podemos decir que sí existe transformación en el mito del vampiro presentado en el discurso cinematográfico, cada época estudiada representa el imaginario social de su tiempo, si bien esta evolución no es progresiva si permite describir la transformación del imaginario social.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T.W. y M. HORKHEIMER: "La industria de la cultura; ilusión como engaño de las masas", en *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981.

ADORNO, Tudor: "Televisión en la industria cultural", en *La ventana electrónica*, Eufesa, México, 1983.

AGUIRRE, Silvia. ELHAWA, Norma.VELÁZQUEZ, Jonathan. VILLA, Ivett. Asesora: ERREGUERENA, Josefa. *La representación cinematográfica del mito del vampiro en: Dracula de Francis Ford Coppola y Entrevista con el vampiro de Neil Jordan.* Trabajo trimestral , mimeo, Abril 1997.

ALONSO BARAHONA, Fernando: *100 películas de terror*, Royal Books S.L., 2ª ed., España, 1993.

ALVATER, Elmar: "Sobre las bases ecológicas del modelo Fordista en economía", en *Teoría y Práctica*, Nueva época, núm. 3, UAM, México, 1992.

ANÓNIMO: Gallan (comp.), *Las mil y una noches*, Ediciones 29, 7ª ed., España, 1992.

ANSART, Pierre: "Marx y la teoría del imaginario social", en Colombo (coord.), *El imaginario social*, , Altamira y Nordan Comunidad, 3ª ed., Montevideo, 1993.

ASA BERGER, Arthur: *El mito de la cultura de masas,* ***URL:www.uchile.cl/facultades/csociales/talon/talon3/mito1.htm***

AUMONT, Jacques y otros: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1985.

_____y Miche Marie: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1993.

BARTHES, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Eliseo Verón (coord.), *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, 4ª reimp., Argentina, 1974.

_____: *Mitologías*, Siglo XX1, 10ªed. México, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 5ª ed., 1998.

_____: *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, España, 1991.

BECKER, Ernest:*La estructura del mal. Un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre*, FCE, 1ª reimp., 1993.

_____: *La lucha contra el mal*, FCE, México, 1ª reimp., 1992

BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, 8ªed., México, 1995.

BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*,_ Grijalbo, Barcelona, 1988.

BETTETINI, Gian Franco: *Cine: Lengua y escritura*, FCE, México, 1975.

BIERHORST, John: *Mitos y leyendas de los aztecas*, editorial John Biehorst, España, 1984.

BREMOND, Claude: "La lógica de los posibles narrativos", en Eliseo Vertón (coord.), *Análisis estructural del relato, op. cit.*

BRUNORI, Vittorio: *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, España, 1980.

CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, FCE, 4ªreimp., México, 1993.

_____: *Las máscaras de dios. Mitología creativa*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

_____: *Los mitos, su impacto en el mundo actual*, Kairós, España, 1994.

CARBONEL, Dolores: "Los hijos de Anne Rice", en *Cine Premiere*, núm. 16, enero, México, 1996.

CASO, Alfonso: *El pueblo del sol*, FCE, 11ª reimp., México, 1991.

CASSIRER, Ernst: *Mito y lenguaje*, Nueva Visión, Argentina, 1973.

CASTELLS, Manuel y Peter Hall: *Tecnópolis del mundo*, Alianza Editores, Madrid, 1994.

_____: *La era de la información. Economía sociedad y cultura. La sociedad red*, vol. I, Siglo XXI, México, 1999.

_____:*La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, vol. III, Siglo XXI, México, 1999.

_____:*La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*, vol. II, Siglo XXI, México, 1999.

_____:*The Information City*, Backwell, Inglaterra, 1991.

CASTORIADIS, Cornelius: *El mundo fragmentado*, Altamira y Nordan, Uruguay, 1993.

_____: *La democracia como procedimiento y como régimen, http://www.intenet.com/rioplata/filofi.html.*

_____: "La institución imaginaria de la sociedad", en Colombo(coord.), *El imaginario social, op. cit.*

_____: *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, 2ª ed. España, 1994.

CINEMANIA 94: *Interactive Movie Guide*, Microsoft corporation, 1992-1993.

CINEMANÍA 96: *The Best Interactive Guide to Movies and the Moviemakers*, Microsoft corporation, 1992-1995.

COLOMBO, Eduardo: "El imaginario estatal", en *Id.* (coord.)en *El imaginario social, op. cit.*

CORTÉS AYALA, Margarita (coord.): *La verdad del mito*, U de G, México, 1974.

CURUBETO, Diego: *Cine Bizarro. 100 años de terror, sexo y violencia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1996.

DE ÍPOLA, Emilio: "Las cosas del creer", en *Sociedad 5, URL.www.fsoc.uba.ar/Publicaciones/Soc05/sumario.html*

DE VENTÓS, Xavier: *El signo como sustituto de sentido*, Península, Barcelona, 1980.

Diccionario de la lengua española: Porrúa, México 1982.

DORFLES, Gillo: *Estética del mito*, Tiempo Nuevo, Venezuela, 1967.

DURKHEIM, Émile: *Las reglas del método sociológico*, La Pleyade, Buenos Aires, 1974.

DUVIGNAUD, Françoise: *El cuerpo del horror*, FCE, México, 1987.

EISNER, Lotte H. : *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán influencia de Max Rienhard y del Expresionismo*, Losange, Buenos Aires, 1955.

ELIADE, Mircea: *Los mitos del mundo contemporáneo*, Almagesto, Argentina, 1960.

_____: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Siglo XXI, España, 1972.

_____: *Lo sagrado y lo profano*, Labor y Punto Omega, 5ª ed., Barcelona, 1983.

_____: *Mito y realidad*, Labor, 2ªed., Barcelona, 1992.

ELIAS, Norbert: *El proceso de civilización. Investigación sociogenéticas y psicogenéticas,* FCE, México, 1994.

_____: *Humana Conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad,* Península, Barcelona, 1988.

Enciclopedia Microsoft Encarta 98. Cine, Historia del, Microsoft Corporation, 1993-1997.

_____: "Devas y asuras".

_____: "Exorcismo".

_____: "Diablo".

_____: "Mitologías".

_____: "Orfismo".

_____: "Tezcatlipoca".

_____: "Weimar, República".

FERNÁNDEZ, Ana María: *De lo imaginario social a lo imaginario grupal,* España, 1992.

FERRARAS, Daniel: *Lo fantástico en la literatura y el cine,* VOSA S.L., España, 1995.

FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso,* Tusquets, Barcelona, 1973.

_____: *Microfísica del poder,* Siglo XXI, 3ª ed., México, 1992.

FRANCO, Yago: *Castoriadis,* ***http://www.magma-net.com.ar/home.htm***

FRAZER, James: *La rama dorada. Magia y religión,* FCE, 13ªed., México, 1996.

FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura,* Alianza Editorial, 5ª reimp., México, 1994.

_____: *Lo siniestro,* tomo VII (1916-1924), Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

_____: *Totem y Tabú,* Alianza Editorial, 7ª reimp., México, 1993.

FROMM, Erich: *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal,* FCE, 4ª reimp., México, 1974.

_____: *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas,* Librería Hachette, Argentina, 1957.

_____: *Lo inconsciente social,* Paidós, México, 1992.

FUENMAYOR, Ramsés: *El mito del mito,* ***URL:www.ing.ula.ve/roldansu/mito.html***

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización,* Grijalbo, México, 1995.

_____:*Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1990.

_____: *The power of culture*, en *URL.kuc.minmuza.nl/canclini.html.*

GARCÍA GUAL, Carlos:. *Mitos, viajes, héroe*, Taurus Ediciones, Madrid, 1981.

GARCÍA-PELAYO y Ramón Gross: *Pequeño Larousse ilustrado*, Larousse, México,1992.

GARIBAY, María Ángel: *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México, 1977.

GIMENA, José: *Drácula y el cine de vampiros*, ***http://www.multimedia.com/gimena***, ***abraxas@globanets***.

GOETHE, J. W: *Fausto y Werther*, Porrúa, México, 1992.

GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*, vol. 1, Alianza Editorial, 7ª reimp., México, 1994.

GREENE, Jay: "Entrevista con el Vampiro", en *Cine Premiere*, núm. 3, diciembre, México, 1994.

GREENGER y Charlie Waugh (comp.): *Vamps: chupadoras de sangre*, Valdemar, Madrid, 1991.

GREIMAS, A.J: "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en Eliseo Verón (coord.), *Análisis estructural del relato, op. cit.*

GRUZINSKY, Serge: *La guerra de la imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, FCE, México, 1994.

GUBERN, Román y Joan Prat Caros: *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Tusquets, Barcelona, 1979.

_____: *Historia del cine*, vol.I y II, Lumen, 3ª ed., España, 1994.

GUICHOT y Alejandro Sierra: *Ciencia de la mitología. El gran mito ctónico-solar*, Alta Fulla, Barcelona, 1989.

HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

_____: "Modernidad *versus* postmodernidad", en Joseph Picó (coord.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990.

HAINING, Peter: *The Dracula Scrapbook*, Bramhall House, Nueva York, 1976.

HAWORTH-MADEN, Clare: *The essential Dracula*, Crescent Books, Nueva York, 1992.

HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX,* Grijalbo/ Mondadori, Buenos Aires, 1998.

HUSTON, Jean: *La naturaleza del mito,* ***URL:home.abaconet.com.arbraxas/mitos.htm***

JAMENSON, Frederich: *La posmodernidad,* Kairós, Barcelona, 1985.

JENSEN, E. : *Mito y culto entre los pueblos primitivos,* FCE, México, 1975.

JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos,* Biblioteca Universal Contemporánea, 4ª ed., Barcelona, 1984.

_____: *Arquetipos e inconsciente colectivo,* Paidós, 4ª reimp., Barcelona, 1991.

_____: *Psicología y religión,* Paidós, 3ª reimp., México, 1990.

_____: *Respuesta a Job,* FCE, 3ª reimp., México, 1992.

KIRK, G.S.: *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas,* Paidós, 2ª reimp., Barcelona, 1990.

KOLAKOWSKI, Leszek: *La presencia del mito,* Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1975.

LAGARDE, Margarita: "El mito como instituyente de lo psiquico" en *La verdad del mito, op. Cit.*

LATUR, Bruno: *Nunca hemos sido modernos,* Debate, España, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado,* Alianza Editorial, Madrid, 1987.

_____: *Antropología estructural,* Paidós, 2ª ed., Barcelona, 1992.

_____: *El pensamiento salvaje,* FCE, 4ª reimp., México, 1982.

_____: "Los mitos. Un esquema estructural de cuatro mitos Winnebago", en Eliseo Veron (coord.), *El proceso ideológico,* Tiempo Contemporáneo, 3ª reimp., Argentina, 1976.

_____: *Mitologías,* 4 vols., FCE, México, 1979-1983.

_____: *Antropología estructural,* Paidós, 2ª ed., España, 1992,

LONDON, Rose: *Zombie.The living dead,* Bounty Books, Nueva York, 1976.

LOSILLA, Carlos: *El cine de terror. Una introducción,* Paidós, Barcelona, 1993.

LOVECRAFT, H.P. : *El horror sobrenatural en la literatura,* Fontamara, México, 1995.

LYOTARD, Jean François: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber,* REI, México, 1993.

_____: *La posmodernidad,* Gedisa, España, 1995.

MATTELART, Michele y Armand Mattelart: *Pensar los medios*, UAM-Xochimilco, México, 1989.

MAY, Rollo: *El hombre en busca de sí mismo*, Central, Buenos Aires, 1976.

_____: *Amor y voluntad. Las fuerzas que dan sentido a nuestra vida*, Gedisa, 2ª ed., México, 1990.

_____: *La necesidad del mito. Influencia de modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1992.

MENA, José Luis y Miguel Juan Payán: *Las 100 mejores películas de carácter fantástico de la historia del cine*, J.C. y Cacitel, España, 1994.

METZ, Chrisian: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

MONSIVÁIS, Carlos: *Los rituales del caos*, Biblioteca Era, México, 1995.

MORABITO, Fabio: *Los pastores sin ovejas*, Ediciones del Equilibrista, México, 1995.

NUDEL, Cristina R. y Carlos A. Saavedra: *Los destinos de lo simbólico en la Posmodernidad*, en **webmaster@psinet.com.ar** , 1999.

PAGE, John: "¿Vampiros en China?" En *El Acordeón*,_ Universidad Pedagógica Nacional, núm. 22, México, 1998.

PAOLI BOLIO, José Antonio: *Relación social y sentido*, Tesis para obtener el grado de doctor en ciencias sociales, UIA, México, 1992.

_____: "La semiosis mitológica", en *Tramas 4: Subjetividad y procesos sociales*. UAM, núm. 4, México, 1993.

PARAMIO, Ludolfo: *Mito e ideología*, Editorial Alberto Corazón, España, 1971.

PERRÉS, José: "De basura a Ángel: una confluencia de mitos", en *Psicoanálisis y cine: la mujer en el cine*, Prensa, México, 1995.

_____: "Modernidad, razón y psicoanálisis freudiano", en *Anuario de investigación 1997*, UAM-Xochimilco, México, 1998.

_____: "Pasolini : un poeta maldito en la encrucijada de sus edipos", *en Tramas, Subjetividad y procesos sociales*, núm. 13, México, 1999.

PHILIP, Neil: *El libro ilustrado de los mitos. Cuentos y leyendas de todo el mundo*, Editorial Dorling Kindersley España, 1996.

PICO, Joseph (coord.): *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990.

QUIRARTE, Vicente: *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, Verdehalago, México, 1996.

RANK, Otto: *El doble*, Orión, Buenos Aires, 1971.

_____: *El mito del nacimiento del heroe*, Paidós, México, 1993.

RICE, Anne: *Entrevista con el vampiro*, Editorial Timun Mas, Barcelona, 1994.

SADOUL, George: *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Siglo XXI, México, 1972.

SANTA MARÍA, Rodolfo (coord.): *Seminario: La postmodernidad*, UAM-Xochimilco, México, 1991.

SEGAL, Hanna: *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Paidós, México, 1994.

SÓCRATES: *Diálogos de Platón*, Porrúa, colección Sepan cuantos, México, 1962.

SPENGLER, Oswald: *La decadencia de Occidente*, vol. I y II, Planeta-Agostini, España, 1993.

STOKER, Bram: *Drácula. Vlad Tepes. El empalador*, Ultramar editores, 2ª ed., Barcelona, 1992.

THOMPSON, John: *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, UAM -Xochimilco, México, 1993.

VAMPIROS EN EL CINE:

http://www.teletine.es/personal/prometeo,

http://www.mths.tcd.ie/vampire/morecomments.html,

http://www.cfn.cs.da.kl/ag582/figtrend.html,

(http//www.cfn.cs.da.kl/ag582/figtrend.html .

VAMPIROS Y CINE:

URL:personal2.redestb.es/elecar/cine.htm,

http://www.mi.aau.dk/-labich/vamp/vampires.html,

http://www.dim.uchile.cl/anmorier/vampiros/vampiro.html

VERA, Juan Manuel: "Cornelius Castoriadis, la interrogación permanente", en *Iniciativa Socialista*, núm.48, marzo, 1998, ***http://www.geocities.com/Athens/Acrópolis/1664/interrga.htm***

VERÓN, Eliseo: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la subjetividad*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

VON FRANZ, M.L. : "Los procesos de individuación" en John Freeman (coord.), *Carl G. Jung. El hombre y sus símbolos*, Caralt, 4ª ed., Barcelona, 1984.

WRIGHT, Will: *Six guns and society. A structural study of the western*, UCLA y Universidad de Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1975.

ZAVALA, Lauro: *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana y UAM- Xochimilco, México, 1994.

ANEXO 1

Glosario de términos sobre el imaginario social utilizados por Cornelios Castoriadis.[1]

- **Lógica de los magmas**: junto con la imaginación radical, lo histórico-social y las significaciones imaginarias sociales, hace a los fundamentos —el más importante— del pensamiento de Castoriadis. ¿A qué alude un título tan enigmático? ¿Cómo definir algo que es no es definible, ya que no pertenece al terreno de la lógica formal, siendo su opuesto y complemento? Indudablemente que Castoriadis se ve llevado a esta noción a partir del psicoanálisis y el modo de funcionamiento del inconsciente. De hecho, en este se trata de un magma de representaciones, así como en la sociedad de un magma de significaciones imaginarias sociales. Asimismo, el sujeto tiene a su disposición la totalidad de las representaciones que le pertenecen. Éste es uno de los ejemplos que da Castoriadis para esta lógica: antes de denominarla magma pensaba en montón, multiplicidad inconsistente (tomando una proposición de Cantor). Castoriadis invita a que se piense en la totalidad de representaciones, sean recuerdos, fantasías o sueños; y pregunta si se podrían ordenar, contar, separar o recortar en la totalidad de las enunciaciones de cualquier idioma. En ese último caso se trataría de un número finito, ya que responde a combinaciones sobre un número de elementos dados de antemano o con escasa variación. El magma es indeterminado, a diferencia de cualquier conjunto o entidad matemática. De un magma pueden extraerse, o se pueden construir, organizaciones conjuntistas en un número indefinido, no pudiendo ser reconstituido —el magma— a partir de dichas composiciones conjuntistas. En su artículo "La lógica de los magmas y la cuestión de la autonomía", define al magma de acuerdo a estas propiedades:

    "M1: si M es un magma, se pueden reconocer en M conjuntos en un número indefinido;

[1] En esta sección se encuentran términos utilizados en la obra de Castoriadis, presentes en los textos de las diferentes secciones encontradas en Internet. Los distintos artículos de las páginas están vinculados a esta sección, para permitir que la lectura de los mismos resulte más comprensible. Al mismo tiempo, esta parte de la web puede ser leída como un trabajo en sí, permitiendo el recorrido terminológico de la obra de Castoriadis. *http://www.magma-net.com.ar/home.htm)*

M2: si M es un magma, se pueden reconocer en M magmas diferentes de M;

M3: si M es un magma, no existe división de M en magmas;

M4: si M es un magma, toda descomposición de M en conjuntos deja como residuo un magma;

M5: lo que no es magma es conjunto o no es nada."

En este texto pronuncia también tesis ontológicas: "Lo que es no es conjunto o sistema de conjuntos. Lo que es no está plenamente determinado. Lo que es caos o abismo o lo sin fondo. Lo que es caos de estratificación no regular. Lo que es tiene una dimensión conjuntista identitaria o una parte conjuntista identitaria siempre densa." La no determinación de lo que es no es simple "indeterminación" en el sentido privativo y superficial. Es creación, es decir, surgimiento de otras determinaciones, de nuevas leyes, de nuevos dominios de legalidad.

- **Lógica conjuntista-identitaria**: se da en una doble dimensión. Como Legein, es lo que permite organizar, realizar operaciones de distinción, elegir, contar, etcétera; su operación fundamental es la designación, esto hace posible que se produzca el hacer/representar social al referirse a objetos distintos y definidos, produciendo la relación de signos (significativa) que permite y hace al lenguaje un código; es la dimensión identitaria del representar/decir social. Como Teukhein (que trata de la cuestión del reunir-adaptar-fabricar-construir), se encarga de la finalidad e instrumentalidad, refiriendo lo que es a lo que no es y podría ser. Es la dimensión identitaria del hacer social.
- **Imaginación radical**: capacidad de la psique de crear un flujo constante de representaciones, deseos y afectos. Es radical en tanto es fuente de creación. Esta noción se diferencia de toda idea de la imaginación como señuelo, engaño, etcétera, para acentuar la *poiesis*, la creación. Castoriadis señala que tal vez haya sido el más importante descubrimiento freudiano —expresado en la interpretación de los sueños— pero que fue acallado por él mismo, para ser aceptado por la ciencia oficial. Castoriadis dice que había sido previamente descubierta y ocultada por Aristóteles, reproduciéndose la misma situación con Kant, reapareciendo en Heidegger, para recalar en Sartre quien resalta su característica de algo ficticio, especular; lo que no es no tiene consistencia. Está claro que para Castoriadis es la característica central de la psique, lo

que es, es producido por la imaginación radical. Esta hace surgir representaciones *ex-nihilo*, de la nada, que no están en lugar de nada, ni son delegadas de nadie. Implica creación, y no sólo repetición o combinaciones sobre una cantidad predeterminada y finita de representaciones. La psique tiende a interrumpir este flujo de imaginación radical, debido a las demandas de socialización; la reflexión a la que se adviene en un tratamiento psicoanalítico, permite liberarla de un modo lúcido.

- **Desfuncionalización**: el psiquismo humano está desfunciona-lizado, en la medida en que lo que imagina, lo que se representa el humano, no está regido por una funcionalidad biológica —como en los animales—. No hay representaciones canónicas (la sexualidad puede ser ejercida de los modos más diversos por los humanos, siendo fijo el modo en el cual se presenta en los animales). Así es como Castoriadis postula que el hombre es un animal loco y no lógico (la lógica es lo que se comparte con los animales). Esto es porque en el humano se divorcian el placer de representación y el placer de órgano. El primero tendrá preponderancia; lo propio del hombre es la imaginación irrefrenada, desfuncionalizada. El privilegio del placer de representación —que hace a la desfuncionalización— es lo que permite la sublimación, el pensamiento.
- **Imaginario social**: es la posición (en el colectivo anónimo y por éste) de un magma de significaciones imaginarias y de instituciones que las portan y las transmiten. Es el modo de presentificación de la imaginación radical en el conjunto, produciendo significaciones que la psique no podría producir por sí sola. Instancia de creación del modo de una sociedad, dado que instituye las significaciones que producen un determinado mundo(griego, romano, incaico, etc.), llevando a la emergencia de representaciones, afectos y acciones propios del mismo. Se debe diferenciar del término homónimo que habitualmente circula, y que es sinónimo de representaciones sociales.
- **Mónada psíquica**: es el primer estrato de la psique, su núcleo. La psique se autorrepresenta, no establece ninguna diferenciación entre ella y el mundo, entre representación y percepción. Más que de narcisismo, se trata de autoerotismo. Paradigma de este estrato es la inclusión totalitaria que la mónada lleva a cabo a partir de su omnipotencia, habiendo un círculo de indiferenciación, en el cual se es en todas partes. El deseo del cual se trata no es a causa de un objeto perdido, sino que es el deseo

de un estado; es lo que Castoriadis rescata de Freud como "soy el pecho", unidad fusional de piel-calor-leche-olor-sonido, etcétera, que habla de una protoidentificación. El principio que rige esta fase es el placer y hay una indiferenciación, representación-deseo-afecto. El paso siguiente es el de la alienación en el deseo del otro; esto se produce por las presiones de lo biológico y de ese otro. La socialización impone la ruptura de la mónada como primer trabajo para la psique.

- **Fase triádica**: en la medida en que la mónada se rompe, el psiquismo adviene a la fase triádica, en la cual —como lo indica su nombre— tres elementos forman parte: el infans, la madre y el pecho. La omnipotencia de la mónada es proyectada en la madre, se establece la represión(el segundo trabajo que la socialización impone a la psique) y el proceso primario. Los objetos aparecen como parciales —lo malo es proyectado afuera para preservar lo bueno— y no puede hablarse de instauración del principio de realidad, ya que la realidad es para el infans la que designa la madre. De la alucinación se pasa a la fantasía; se produce la diferenciación de las representaciones, los deseos y los afectos.
- **Individuo social**: en la medida en que la significación está en poder del otro, el lenguaje no termina de cumplir su función de socialización; sólo cuando ese otro sea destituido de su omnipotencia, será posible la socialización del sujeto. Para ello debe primero, ese otro, autodestituirse; debe significarse como algo distinto de la fuente y el dominio de la significación, debiendo señalar que nadie es dueño de las significaciones. Se presenta en este punto el Complejo de Edipo, que es para Castoriadis la aparición de la sociedad que limita la imaginación radical de la psique, evitando que la locura monádica continúe en una locura de dos o tres. Deben estar castrados, no sólo el infans, sino primordialmente el padre y la madre. Se abre así, el proceso identificatorio para la psique, que más allá de la familia, continuará en las otras instituciones de la sociedad.
- **Sublimación**: va unida a la socialización de la psique, es su aspecto psicogenético. Implica un cambio en la finalidad de la pulsión y del objeto de la misma. Castoriadis pondrá el acento en el cambio de objeto —con objetos determinados previamente por la sociedad— y que la misma no excluye a la represión. Además, Castoriadis no reserva la sublimación para algunos "iluminados" sean artistas o científicos, sino que demuestra su presencia a nivel del pensamiento y el lenguaje. La sublimación se produce entonces

apoyándose en lo social, permite que los otros ya no sean considerados simplemente como objetos sexuales, sino individuos sociales. El placer originario de la mónada, luego se hizo erótico, y finalmente, con la aparición del individuo social, se tratará de modificar el estado exterior de las cosas o su percepción. Para esto es indispensable la sublimación, ésta tiene un contenido que es ofrecido por lo histórico-social, los objetos socialmente valorados de una sociedad. Castoriadis sostiene que únicamente puede haber sociedad si los objetos de la sublimación son típicos, categorizados y mutuamente complementarios. Esto lleva a que la realidad sea la que dicte la institución imaginaria de la sociedad. Ese es el Principio de Realidad, que tiende a ser negado por los psicoanalistas, que ven más bien un proceso psicogenético. Da el ejemplo de la pulsión anal, que es pura creación histórico-social, por la significación que las heces adquieren en la relación entre la madre y el infans, a partir de la determinación que la institución realiza de la sociedad, produce significaciones absolutamente arbitrarias entre las heces y la propiedad.

- **Reflexión**: en la medida en que el individuo social tome contacto y reconozca la alienación en la cual está inmerso, se abre la posibilidad de que pueda cuestionar las significaciones imaginarias sociales. Castoriadis establece en este punto un paralelo con el sujeto reflexivo que potencialmente puede advenir a consecuencia de haber realizado una cura analítica; puede tomar contacto con sus deseos y determinaciones, reflexionar y decidir sobre ellos. Siempre se trata de un proceso, y no de un estado logrado de una vez y para siempre.
- **Autonomía**: es la ruptura de la heteronomía. Los límites de la autonomía individual están dados porque ésta no es posible si no coincide con la autonomía del conjunto. A nivel del individuo, el psicoanálisis aparece como un camino para arribar a dicho estado, por ello Castoriadis plantea que el psicoanálisis participa del proyecto de la autonomía. Este último es el movimiento histórico de los sujetos por arribar a una autoinstitución lúcida de la sociedad; el sentido último de la autonomía es darse la propia ley, pero se trata de una ley como autocreación de la sociedad, que no reconoce fundamentos extrasociales. Los ejemplos que habitualmente utiliza son los de la Grecia del siglo V a.C., la Revolución Francesa, y los movimientos de emancipación derivados de ésta hasta este siglo. Implica para la sociedad poner en tela de juicio las propias

instituciones, destotemizarlas, quitarles el halo sagrado que tienen y asumir que los integrantes de la sociedad son quienes les dan el poder que tienen. Es una ruptura ontológica, hacer surgir del magma de significaciones sociales imaginarias nuevas significaciones, implicando, obviamente, la puesta en cuestionamiento de lo conjuntista-identitario. La idea de autonomía está en las antípodas de todo totalitarismo.

- **Heteronomía**: es el estado de la sociedad opuesto al de la autonomía. Los sujetos —atados a un mito desconocido por ellos como tal— atribuyen un origen extrasocial a las leyes que los gobiernan, como si no fuera obra de los humanos, como si todo fuera un instituido, perdiéndose, así, la noción de la capacidad instituyente del colectivo. Así sea con la sociedad feudal, con el orden cosmológico incaico, con los mitos del capitalismo actual (con su omnímodas leyes del mercado), lo que se consigue es ocultar las fuente del poder en el conjunto, así el poder se hace más extraño a los sujetos. Esta concepción es fundamental para entender la propuesta de Castoriadis de ocuparse más de la explotación humana que del poder como cuestión central para el accionar político lúcido.
- **Histórico-social**: es uno de los dominios del hombre. Es una de las creaciones de Castoriadis, donde muestra la indisociabilidad e irreductibilidad de la psique y la sociedad; sociedad e historia no tienen existencia por separado. Lo social se da como autoalteración, como historia; ésta es la emergencia de la institución, en un movimiento que va de lo instituido a lo instituyente, y viceversa, a través de rupturas y de nuevas posiciones emergentes del imaginario social instituyente. Éste crea a partir del magma de significaciones imaginarias sociales; este magma es el que constituye a la sociedad como un mundo de significaciones. De este modo, cada sociedad se autoinstituye. El ser de lo histórico-social está dado por esas significaciones que dan un determinado sentido a la vida social, siempre arbitrario. Este dominio se mantiene unido gracias a la urdimbre producida por el magma de significaciones imaginarias sociales. La burguesía, por ejemplo, produce su propia definición de la realidad, que tiende a ser tomada como canónica por los sujetos, debido a la habitual heteronomía en la cual se hallan las sociedades. La autonomía implica el cuestionamiento de la institución imaginaria de la sociedad y abre la posibilidad de modificaciones en el dominio de lo histórico-social.

- **Significaciones imaginarias sociales**: lo primero que puede decirse, a modo de advertencia, es que no son un doble irreal de un mundo real; es una posición primera que inaugura e instituye lo histórico-social, procediendo del imaginario social instituyente, expresión de la imaginación radical de los sujetos. Hay significaciones centrales que son referente de otras secundarias, las instituyen. No son necesariamente explícitas, ni son lo que los individuos se representan, aunque dan lugar a las representaciones, afectos y acciones típicos de una sociedad. Son lo que forma a los individuos sociales. Es imposible explicar como emergen, son creación. El campo socio-histórico se caracteriza esencialmente por significaciones imaginarias sociales, las que deben encarnarse en las instituciones. No pueden ser explicadas por parámetros lógicos.
- **Tipo antropológico**: la incorporación de las significaciones imaginarias sociales de una sociedad determinada, tiene como consecuencia la producción de un tipo antropológico funcional a la misma (en el capitalismo, el empresario o el proletario; en el feudalismo, el señor feudal; etc.).
- **Estratificación**: los estratos del psiquismo —correlativos a la socialización de la psique— forman parte de un magma de representaciones, deseos y afectos. La madre omnipotente, la del Complejo de Edipo, la madre-ternura, etcétera, coexisten para la psique y remiten las una a las otras. Es la representación de madre en tanto magma, esto hace que siendo el mismo objeto, su significación cambie. Esto es lo que habitualmente no se percibe, la naturaleza magmática de las representaciones, los cambios en el objeto.

ANEXO 2

Películas de vampiros por orden alfabético. Títulos originales

FUENTE: *vampyres@guvm.bitnet*
http://www.teleline@.es/personal/prometeo/dracul.htm.
y abraxcomo@globalnet.es. Entre otros.

A

A Deadly Spell (EE UU, 1991, director: Martin Campbell; con: Fred Ward, Charles Hallanan, David Warner, Alexandra Powers, Clancy Brown; sinopsis: realizada para televisión basada en los mitos de Lovecraft)
A Polish Vampire in Burbank (EE UU, 1985, director: Mark Pirra; con: Mark Pirra, Lori Sutton, Eddie Deezen, Tom Deezer)
A Return to Salem's Lot (EE UU, 1987, director: Larry Cohen)
A Taste of Blood (EE UU, 1967, director: Herschell Gordon Lewis)
A Trip With Dracula (1970)
A Vampire Out of Work (1916, compañía filmica: Vitagraph)
A Vampire's Dream (Brasil, 1970, director y escritor: Ibere Cavalcanti; con: Ankito, Janet Chermont, Irma Alvarez como el vampiro; sinopsis: revisión de la familia del Conde Drácula hasta el presente)
A Vampire's Nostalgia (Yugoslavia, 1968)
A Village Vampire (EE UU, 1916, compañia filmica: Keystone Company-Triangle; con: Anna Luther, Fred Mace)
Abbott and Costello meet Frankenstein (EE UU, 1948, director: Charles Barton)
Addicted to murder (EE UU, 1995, director: Kevin J. Lindenmuth)
Addicted to murder 2: tainted blood (EE UU, 1998, director: Kevin J. Lindenmuth).
Addiction, the (EE UU, 1996, director: Abel Ferrara)
Ahkea Kkots (Corea del Sur, 1961; remake de *Horror of Dracula*. También llamada *The Bad Flower*. Film Co.Sunglin Films)
Allen and Rossi Meet Dracula and Frankenstein (EE UU, 1974; con: Bernie Allen, Steve Rossi)
An Innocent Vampire (1916)
Anak Pontianak (Malaya, 1958. Film Co.Shaw Brothers)
Andy Warhol's Dracula (Italia, 1974, director: Paul Morrissey; con: Udo Kier, Joe Dallesandro,Vittorio de Sica)
Angelis y Querubines (México, 1972; sinopsis: serie de películas sobre las doncellas del vampiro)
As Sete Vampiras (Brasil, 1984; sinopsis: comedia de horror. También conocida como *The Seven Vampires)*
Atom Age Vampire (Italia, 1960, director: Anton Giulio Masano; con: Alberto Lupo, Seunne Loret)

B

Barry McKenzie Holds His Own (Australia, 1974, director: Bruce Beresford)
Bat People (EE UU, 1940, director: Jerry Jameson. También llamada *It Lives by Night)*
Batman (EE UU, 1964, producción: Andy Warhol; con: Jack Smith, Baby Jane Holzer)
Batman Fights Dracula (Filipinas, 1967)

Batula (EE UU, 1952, guionista: Al Capp; film con marionetas. También conocida como *Fearless Fosdick meets Dracula)*
Beast of Morocco (Inglaterra, 1966, director: Frederick Goode. También llamada *Hand of Death)*
Beiss Mich, Leibling (Alemania Oriental, 1970, director: Helmut Foernbacher. También llamada *Bite me, darling* y *Love Making Vampire Style)*
Beloved Vampire (EE UU, 1917)
Beverly Hills Vamp (EE UU, 1989, director: Fred Olen Ray)
Billy, the kid vs. Dracula (EE UU, 1966, director: William Beaudine)
Black Day for Bluebeard (EE UU, 1974; con: Vincent Price. Film Co.Universal)
Black Sabbath (Italia, 1963, director: Mario Bava; con: Boris Karloff, Mark Damon, Jacqueline Soussard, Michele Mercier. También llamada *I Tre Volta della Paura*)
Black Sunday (Italia, 1961, director: Mario Bava; con: Barbara Steele)
Black Vampire (EE UU, 1988, director: Lawrence Jordan)
Blacula (EE UU, 1972, directores: William Crain y Bob Kelljan; con: William Marshall como Blacula)
Blade (EE UU, 1998, director: Norrington)
Blood (EE UU, 1974, director: Andy Milligan; guionista: Andy Milligan)
Blood and Black Lace (¿?, 1964, director: Mario Bava; con: Cameron Mitchell, Eva Bartok)
Blood and Roses (Italia, 1961, director: Roger Vadim; adaptación de la obra *Carmilla* de Sheridan LeFanu. También llamada *Et Mourir de Plaisir*)
Blood Bath (EE UU y Yugoslavia, 1966, directores: Stephanie Rothman y Jack Hill. También llamada *Track of the Vampire;* realizada en cine para televisión)
Blood Ceremony (¿?, 1973; con: Ewa Aulin.Film Co.Film Ventures Int.)
Blood Fiend (Inglaterra, 1966, director: Samuel Galler; con: Christopher Lee, Leila Goldoni, Julian Glover, Jenny Till. También llamada *Theather of Death)*
Blood for Dracula (EE UU, 1974, director y guionista: Paul Morrissey; con: Udo Kier, Roman Polanski. También llamada *Andy Warhol's Dracula)*
Blood Lust (1970. Film Co.Karma)
Blood Moon (España, 1970, director: Leon Klimovsky; con: Gavin Reed, Jackie Skarvellis, Seun Heard. También llamada *The Werewolf Vs. The Vampire Woman)*
Blood of the Vampire (Inglaterra, 1958, director: Henry Cass; con: Donald Wolfit)
Blood Suckers from Outer Space (EE UU, 1984, director: Glenn Coburn; con: Thom Meyer, Pat Paulsen)
Blood Thirst (EE UU y Filipinas, 1965, director: Newt Arnold; con: Robert Winston, Yvonne Nielson)
Bloodlust (EE UU, 1968. Film Co.Independent)
Blood-Spattered Bride (España, 1969, director: Vincinte Aranda; basada en *Carmilla)*
Bloodsuckers (Inglaterra y Grecia, 1971, director: Robert Hartford-Davis, seudónimo de Michael Burrows; con: Peter Cushing, Patrick McNee)
Bongo Wolf's Revenge (EE UU, 1970, director: Tom Baker)
Bram Stoker's Dracula (EE UU, 1992, director: Ford Coppola)
Bram Stoker's Original Dracula (¿?, 1978, director: Ken Russell en asociación con Leonard Wolf. Film Co.Meta-Philm Associates)

Brides of Dracula (Inglaterra, 1960, director: Terence Fisher; con: Peter Cushing. También llamada *Brides of the Vampire*)
Buffy, the Vampire Slayer (EE UU, 1992, director: Fran Rubel Kuzui; con: Kristy Swanson, Luke Perry, Rutger Hauer, Donald Sutherland, Paul Rubens. Film Co.Twentieth Century Fox)
Bury Him Darkly (¿?, 1974; con: Christopher Lee)

C

Captain Kronos: vampire hunter (Inglaterra, 1972, director y guionista: Bryan Clemens; con: John Carsen, Caroline Munro y Horst como Kronos; sinopsis: serie de televisión de "The Avengers". Film Prod Co.Hammer)
Capulina contra los Vampiros (México, 1971, director: Rene Cardona)
Carmilla (EE UU, 1990, director: Gabrielle Beaumont; con: Meg Tilly,Ione Skye,Roddy McDowell,Roy Dotrice)
Carmilla (Suiza y Japón, 1968)
Carry on Screaming (Inglaterra, 1966, director: Gerald Thomas. También llamada *Screaming)*
Casa de los Espantos (México, 1963, director: Alfredo Crevenna)
Casual Relations (EE UU, 1973, director: Mark Rappaport; con: Sis Smith, Mel Austin)
Cemetery Girls (España, 1972, director: Javier Aguirra. También llamada *The Velvet Vampire* y *El Gran Amor del Conde Dracula)*
Ceneri E Vampe (Italia 1916)
Ceremonia Sangrienta (España e Italia, 1972, director: Jorge Gran)
Cinque Tombe Per un Medium (EE UU e Italia, 1965, director: Massimo Pupillo; con: Barbara Steele)
Condemned to live (EE UU, 1935, director: Frank Strayer)
Contes Immoraux (Francia, 1969, director: Walerian Borowczyk. También llamada *Immoral Tales)*
Count Downe - Son of Dracula (Inglaterra, 1973, director: Freddie Francis; producción: Ringo Starr; con: Ringo Starr; sinopsis: un musical de horror)
Count Dracula (Inglaterra y EE UU, 1978, director: Phillip Saville; con: Louis Jourdan, Frank Finlay, Jack Shepard, Bosco Hogan. Film Co.BBC/WNET TV)
Count Dracula (Italia, España y Alemania, 1970, director: Jesús Franco; con: Christopher Lee como Drácula y Klaus Kinski como Renfield)
Count Dracula and His Vampire Bride (Inglaterra, 1973, director: Alan Gibson. También llamada *The Satanic Rites of Dracula)*
Count Dracula, the true story (Canada, 1979, director: Yurek Filjalkowski; sinopsis: documental sobre Vlad Tapes, filmado en Rumania)
Count Erotica, Vampire (EE UU, 1971, director: Tony Teresi)
Count Yorga, Vampire (EE UU, 1970, director y guionista: Bob Kelljan)
Countess Dracula (Inglaterra, 1970, director: Peter Sasdy; basada en *Countess Elizabeth Bathory)*
Cronos (México, 1992, director: Guillermo del Toro)
Curse of the Undead (EE UU, 1959, director: Edward Dein; con: Eric Fleming, Michael Pate, Kathleen Crowley. Film Co.Universal)
Curse of the Vampires (Filipinas y EE UU, 1970, director: Gerardo de León. También llamada *Creatures of Evil* y *Blood of the Vampires)*

Chabelo y Pepito contra los Monstruos (México, 1973)
Chamber of Fear (México, y EE UU, 1968, directores: Juan Ibañez y Jack Hill; con: Boris Karloff, su último papel en el cine)
Chanoc contra El Tigre Y El Vampiro (México, 1970, director: Gilberto Solares ; con: Tin-Tan, Gregorio Casal)
Chappaqua (EE UU, 1966, director: Conrad Rooks)
Chi O Suu Ningyo (Japón, 1970, director: Michio Yanamoto)
Chiosu Me (Japón, 1970, director: Michio Yanamoto)
Chosen Survivors (EE UU y México, 1974, director: Sutton Rolley; con: Jackie Cooper, Alex Cord)

D

Dakki, the vampire (Japón, 1936)
Dance of the Damned (EE UU, 1989, director: Katt Shea Ruben)
Danse Vampiresque (Dinamarca, 1912, compañía fílmica: Nordisk. También llamada *Vampire Dance, The Vampire Dancer*)
Dark Shadows (EE UU, 1968, director: Dan Curtis; con: Johnathan Frid)
Darkness (EE UU, 1992, director: Leif Jonker; sinopsis: 100 extras, 30 locaciones, 300 galones de sangre falsa; realizada para video)
Daughter of Darkness (EE UU, 1990, director: Stuart Gordon; cine para televisión)
Daughter of Dr. Jekyll (EE UU, 1957, director: Edgar G. Ulmer)
Daughters of Darkness (Bélgica, Francia, Alemania Occidental y España, 1971, director: Harry Kumel. También llamada *Le Rouge aux Levres* y *Blut on den Lippen*; sinopsis: pornografía)
De Dodes 0 (Dinamarca,1913, director: Wilhelm Gluckstadt; guionista: Palle Rosenkrantz. También llamada *Island of the Dead, Isle of the Dead*)
Dead Men Walk (EE UU, 1942, director: Sigmund Neufeld; con: George Zucco, Dwight Frye. También llamada *Creatures of the Devil)*
Dead of Naight (EE UU, 1976, producción: Dan Curtis; guionista: Richard Matheson; sinopsis: una antología que incluye *No Such Thing as a Vampire)*
Deafula (EE UU, 1975, director: Peter Wicksberg; los diálogos de la película son realizados con el lenguaje para sordos)
Death on a Barge (EE UU, 1973, director: Leonard Nimoy. Film Co.NBC TV)
Deathship (EE UU, 1980, director: Alvin Rakoff,; con: George Kennedy y Richard Crenna)
Def by Temptation (EE UU, 1990, James Bond III)
Dendam Pontianak (Malaya, 1957; comedia futurista sobre vampiros)
Der Fluch der Grunen Augen (Alemania Occidental y Yugoslavia, 1965, director: Akos Van Ratony; con: Karin Field)
Devils of Darkness (Inglaterra, 1965, director: Lane Comfort)
Dick and the Demons (EE UU, 1974, producción: Jim Wnorski; sinopsis: comedia pornográfica producida después de *Abbott&Costello)*
Die Zartlichkeit der Wolfe (Alemania Oriental, 1973, director: Rainer Werner Fassbinder, guionista: Kurt Raab; con: Kurt Raab)
Die Zwolfte Stunde (Alemania, 1922, director: Waldemar Ronger, documental sobre Nosferatu con el sonido sobrepuesto)
Dir Schlangengrube und Das Pendel (véase *The Blood Demon*)
Disciple of Death (EE UU, 1972, director: Tom Parkinson; con: Mike Raven)

Disciples of Dracula (EE UU, 1975; con: Ervin Cartwright, Phil Souza, Linda Hinds. Film Co.First-West Film Prods)
Diversions (Gran Bretaña, 1976, director y guionista: Derek Ford; con: Heather Deeley, Jeffrey Morgan y James Lister como el vampiro; sinopsis: representa la fantasía erótica virtual de una mujer que incluye un vampiro. Film Co.Artemis Film Corp.)
Dr. Terror's Gallery of Horrors (EE UU, 1967, director: David Hewitt. También llamada *Gallery of Horrors, The Witch's Clock, The Blood Suckers, The Blood Drinkers* y *Return from the Past)*
Dr. Terror's House of Horrors (Inglaterra, 1964, director: Freddie Francis)
Dracula (Inglaterra, 1958, director: Terence Fisher)
Dracula (¿?, 1976, director: Andrew Charmonte; con: George Greer; sinopsis.animación que utiliza el personaje de Frank Frazetta. Film Co.Orsatti Prod.)
Dracula (1979, director: John Badham; con: Frank Langella como Drácula)
Dracula (Canada, 1973, director: Jack Nixon Browne; realizada por: Canadian Broadelencoing System)
Dracula (EE UU, 1931, director: George Melford; existe también versión en español; con: Carlos Villarios, Alvarez Rubio, Barry Norton, Carmen Guerro, Lupita Tovar. Film Co. MCA/Universal)
Dracula (EE UU, 1931, director: Tod Browning; con Bela Lugosi como Dracula, Dwight Frye como Renfield)
Dracula (EE UU, 1957; con: John Carradine. Film Co.NBC Television.)
Dracula (EE UU, 1973, director: Dan Curtis; con: Jack Palance como Drácula; realizada por CBS TV)
Dracula (Inglaterra, 1972, director: Alan Gibson; con: Christopher Lee como Drácula)
Dracula (Inglaterra, 1969, director: Patrick Dromgoole; con Denholm Elliot como Drácula)
Dracula (Rusia, 1920)
Dracula and Son (¿? 1979; con: Christopher Lee)
Dracula contra el Dr. Frankenstein (España y Francia, 1971, director: Jesus Franco)
Dracula Exotica (EE UU, 1981; con: Vanessa Del Rio, Jamie Gillis, Samantha Fox; pornografía)
Dracula Goes to R.P. (Filipinas, 1974. Film Co.RVQ Productions)
Dracula Has Risen From the Grave (Inglaterra, 1968, director: Freddie Francis)
Dracula in Italia (Italia, 1975)
Dracula in the House of Horrors (¿?, 1974)
Dracula in the Realm of Terror (EE UU, 1972. Film Co.Marlene; nunca realizada)
Dracula in the year 2000 (EE UU, 1972. Film Co.Marlene Prod.; nunca realizada)
Dracula Meets the Outer Space Chicks (EE UU, 1968. Film Co.Independent)
Dracula Returns (Francia, 1969; este film tal vez no fue realizado)
Dracula Rises From the Coffin (Corea, 1982, director: Lee Hyoung Pyo. Tai Chang Inc.)
Dracula Rising (EE UU, 1992, productor: Roger Corman; con: Christopher Atkins)
Dracula rising (EE UU, 1993, director: Fred Gallo)
Dracula Rocks (Inglaterra, 1979; sinopsis: film de horror, comedia musical)
Dracula Saga (España, 1972, director: Leon Klimovsky. También llamada *La Saga de los* Draculas y *Dracula's All Night Orgy)*
Dracula Sucks (EE UU, 1969; con: Georgio Dracula; pornografía)
Dracula Sucks (EE UU, 1979; con: Jaime Gillis como Drácula; sinopsis: pornografía)

Dracula Today (Inglaterra, 1971, director: Alan Gibson; con: Christopher Lee. También llamada *Dracula AD 1972)*
Dracula Vs. Dr. Frankenstein (¿?, 1974; con: Dennis Price, Howard Vernon)
Dracula Vs. Frankenstein (EE UU, 1971, director: Al Adamson; con: Lon Chaney Junior, J. Carrol Naish)
Dracula Vs. the Beasts of Zarcon (EE UU, 1972 ; nunca realizada)
Dracula Vs. the Terror of Atlantis (EE UU, 1972 ; nunca realizada)
Dracula Walks the Night (Inglaterra, 1972, director: Terence Fisher; guionistas: Jimmy Sangster y Richard Matheson; con: Christopher Lee, Peter Cushing, Jack Palance, Barbara Shelley, Michael Gough)
Dracula, Father and Son (Francia, 1976, director: Eduard Molinaro; con: Chistopher Lee,Bernard Menez. También llamada *Dracula, Pere et Fils)*
Dracula, Pere et Fils (idem)
Dracula, Prince of Darkness (Inglaterra, 1965, director: Terence Fisher; con: Christopher Lee como Drácula)
Dracula, the Dirty Old Man) (EE UU, 1969, director: William Edwards. Film Co.Whit Boyd, ; con: Vince Kelly, Ann Hollis, 'Bunny' Boyd, 'Adarinne'; pornografía)
Dracula: A Cinematic Scrapbook (EE UU, 1991, producción: Co.Rhino Video; sinopsis: recopilación de películas sobre Drácula en el cine blanco y negro y a color)
Dracula: Dead and loving it (EE UU, 1995, director: Mel Brooks)
Dracula's Baby (EE UU, 1970, producción: Andy Warhol; sinopsis: un musical de vampiros)
Dracula's Blood (¿?, 1974; con: Tina Sainz, Paul Naschy. También conocida como *Dracula's Castle* o *Will the Real Count Dracula Please Stand Up?* Film Co.Cannon)
Dracula's Daughter (EE UU, 1936, director: Lambert Hillyer; con: Gloria Holden, Otto Kruger, Edward Van Sloan, Nan Grey. Film Co.MCA/Universal)
Dracula's Dog (EE UU, 1975, director: Albert Band. También llamada *Zoltan, hound of Dracula)*
Dracula's Feast of Blood (Inglaterra, 1974. Film Co.Tyburn Films)
Dracula's Great Love (España, 1972, director: Javier Aguirre; con: Paul Naschy
Dracula's Lusterne Vampire (Suiza, 1970, director: Mario D'Alcala)
Dracula's Wedding Day (EE UU, 1967, producción: Mike Jacobson. Film Co.Film Maker's Coop)
Dracula's Widow (EE UU, 1988, director: Christopher Coppola. También conocida como *Dracula's Wife)*
Dragstrip Dracula (EE UU, 1962, director: Don Glut; film amateur)
Dragula (EE UU, 1973, producción: James Moss; con: Casey Donovan, Walter Kent; sinopsis: narración delas aventuras de un vampiro homosexual y trasvesti)
Drakula (Hungría, 1921, director: Karoly Lajthay)
Drakula Istanbulda (Turquía, 1952, director: Mehmet Muhtar; con: Atif Kaptan como Drácula. También llamada *Dracula in Istanbul)*
Drakulita (Filipinas, 1969, director: Consuelo Osorio; con: Lito Legaspi)
Dungeon Master (EE UU, 1968. Film Co.Independent)

E

Échenme al Vampiro (México, 1964, director: Alfredo Crevenna)
El Ataúd del Vampiro (México, 1959, director: Fernando Méndez)

El Baúl Macabro (México, 1936, director: Miguel Zacarias)
El Castillo de los Monstruos (México, 1957, director: Julien Soler)
El Conde Dracula (España, Italia, Alemania Occidental e Inglaterra, 1970, director: Jesús Franco; con: Christopher Lee, Herbert Lom)
El Charro de las Calaveras (México, 1966, director: Alfredo Salazar)
El Fantasma de la Operetta (Argentina, 1955, director: Enrique Carreras)
El Gran Amor del Conde Dracula (España, 1972, director: Javier Aguirra)
El Imperio de Drácula (México, 1967, director: Frederick Curiel)
El Mundo de los Vampiros (México, 1960, director: Alfonso Corona Blake; con: Mauricio Garces. También llamada *World of the Vampires)*
El Retorno de los Vampiros (España, 1972, director: Jose Maria Zabalza)
El Vampiro (México, 1957, director: Fernando Méndez)
El Vampiro acecha (México, 1962, guionista: William Irish)
El Vampiro de la Autopista (España, 1970, director: Jose Luis Madrid)
El Vampiro Negro (Argentina, 1953, director: Ramón Baretto. También llamada *The Black Vampire)*
El Vampiro Sangriento (México, 1961, director: Miguel Morayta)
El Vampiro y el sexo (México, 1968, director: Rene Cardona; con: El Santo)
Elencole of Blood (Italia, 1963, director: Anthony Dawson; con: Barbara Steele. También llamada *La Danza Macabra*)
Elencole of Dracula (Inglaterra, 1968; film realizado en 8 mm; duración: 16 minutos sobre vampiros. Film Co.Delta S.F. Film Group)
Ercole al Centro della Terra (Italia, 1961, director: Mario Bava; con: Reg Parks)
Erotikill (España, 1981, director: Jesús Franco; con: Lina Romay, Jack Taylor)
Escala en HI-FI (España, 1963, director: Isidoro Martinez Ferry; comedia musical)
Every Home Should Have One (Inglaterra, 1970, director: Jim Clark; con: Marty Feldman, Shelly Berman; realizada para televisión)
Evils of the Night (EE UU, 1985, director: Mardi Rustam; con: Neville Brand, Aldo Ray, John Carradine,Tina Louise, Julie Newmar, Karrie Emerson)

F

Face of Marble (EE UU, 1946, director: William Beaudine; con: John Carradine)
Fantasmagorie (Francia, 1963, director: Patrice Molinard)
First Man into Space (Inglaterra, 1958, director: Robert Day)
Fools (EE UU, 1970, director: Tom Gries; con: Jason Robards Junior, Katherine Ross; sinopsis: un film de horror donde los vampiros maduros se enamoran de mujeres jóvenes)
Frankenstein meets Dracula (EE UU, 1957, productor: Donald Glut; film amateur en
Frankenstein, El Vampiro y Cia (México, 1961, director: Guillermo Calderon Stell)
Fright Night (EE UU, 1986, director: Tom Holland)
Fright Night II (EE UU, 1988, director: Tommy Lee Wallace)
From dusk till dawn (EE UU, 1996, director: Robert Rodríguez)
From Outer Space (EE UU, 1963, director: Ted Rotter)

G

Gandy Goose in the Ghost Town (EE UU, 1944, director: Mannie Davis; animación en color)

Ganja and Hess (EE UU, 1973, director: Bill Gunn; con: Duane Jones, Marlene Clark. También llamada *Blood Couple*. Film Co.Kelly-Jordan Enterprises)
Garu, The Mad Monk (Inglaterra, 1970, director: Andy Milligan; con: Neil Flanagan)
Gebissen Wird Nur Nachts - Happening Der Vampire (Alemania Oriental, 1971, director: Fredle Francis; con: Pia Degermark, Thomas Hunter, Ivor Murillo)
Go For a Take (Inglaterra, 1972, director: Harry Booth; con: Dennis Price)
Goliath and the Vampires (Italia, 1964, director: Giacomo Gentilomo; con: Gordon Scott, Jacques Sernas, Gianna Maria Canale)
Grandpa's Monster Movies (EE UU, 1988; sinopsis: antecedentes del monstruo en el cine)
Grave of the Vampire (EE UU, 1972, director: John Hayes; con: William Smith)
Graveyard Shift (EE UU, 1986, director: Gerard Ciccoritti; con: Sergio Oliviero, Helen Papas)
Guess What Happened To Count Dracula (EE UU, 1969, director: Laurence Merrick)

H

Hannah, Queen of the Vampires (Turquía y EE UU, 1972, director: Ray Danton)
Hanno Cambiato Faccia (Italia, 1971, director: Corrado Farina; con: Adolfo Celi)
High Priest of Vampires (Inglaterra, 1971. Film Co.Hammer Films)
Horror of Dracula (EE UU, 1966, producción: Glenn Sherrad; film amateur)
Horror of Dracula (Inglaterra, 1958, director: Terrence Fisher; con: Christopher Lee como Dracula y Peter Cushing como Van Helsin)
Horror of the Blood Monster (EE UU, 1970, director: Al Adamson; con: John Carradine
Horroritual (EE UU, 1972; con: Barry Atwater; sinopsis: un film corto introductorio sobre la promesa del Conde Drácula a la sociedad, muestra previa de *Dracula Today*. Film Co.Warner Bros,
Hotel Macabre (Inglaterra, 1976; con: Vincent Price)
House of Dark Shadows (EE UU, 1970, director: Dan Curtis; original DS cast)
House of Dracula (EE UU, 1945, director: Erle C. Kenton; secuela de *House of Frankenstein)*
House of Dracula's Daughter (EE UU, 1973, director: Gordon Hessler; con: Peter Lorre Junior, John Carradine, David Carradine, Lorraine Day)
House of Frankenstein (EE UU, 1944, director: Erle C. Kenton; con: Boris Karloff, Lon Chaney Jr., John Carradine, Elena Verdugo. Film Co.MCA/Universal)
House on Bare Mountain (EE UU, 1962, director: R.L. Frost)
How they became Vampires (¿? , 1973, director: Amen El-Kakim; producción: Lamont Johnson)
Howling VI: the freaks (EE UU, 1990, director: Hope Perello; con: Brendan Hughes, Michele Matheson, Sean Gregory Sullivan, Antonio Fargas,Carol Lynley)

I

I Am Legend (¿? 1974; sinopsis: basada en la novela de Richare Matheson)
I Bought a Vampire Motorcycle (Inglaterra, 1990, director: Dirk Campbell; con: Neil Morrissey, Amanda Marr, Michael Elphil, Anthony Daniels. Film Co.Dirk Production)
I Like Bats (Polonia, 1975; sinopsis: una mujer piensa que es vampiro por lo cual es recluida en un hospicio, comedia)
I married a vampire (EE UU, 1983, director: Jay Raskin; con: Brendan Hickey, Rachel Golden)

I Vampiri (Italia, 1956, director: Riccardo Freda)
I Was A Teenage Vampire (EE UU, 1959, director y productor: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
I, The Vampire (España, 1972, director: Leon Klimovsky; con: Paul Naschy, Christopher Lee)
Il Risviglio di Dracula (Italia, 1968, director: U. Paoless; con: Gabby Paul, Gill Chadwick. También llamada *The Revival of Dracula*)
Il Vampiro Dell'Opera (Italia, 1962, director: Renato Polselli)
Immoral Tales (Francia, 1969, director: Walerian Browoczyk; producción: Anatole Duman; con: Lise Danvvers, Fabrice Luchini, Charlotte Alexandra, Paloma Picasso, Pascale Christophe, Florence Bellamy, Jacopo Berinizi Lorenzo Berinizi. También llamada: *Contes Immoraux(ibid.);* color; duración: 105 min; antología de cuatro historias pornográficas; escritor: Walerian Browoczyk. Film Co.Argos Films)
In the Grip of the Vampire (Francia, 1913, compañía filmica: Guam; guionista: Leonce Perret)
Innocent Blood (EE UU, 1992, director: John Landis; con: Anthony LaPaglia, Anne Parillaud, Robert Loggia)
Insomnia (Francia, 1965, director: Pierre Etaix)
Interview with the Vampire. The Vampire chronicles (EE UU, 1994, director: N. Jordan; guionista: Leonard Klady; adaptación de la trilogía de Anne Rice)
Is There a Vampire in the House? (¿?, 1972, director: Eddie Saeta; producción: Eddie Saeta. Film Co.D.D. Productions)
Isabell, a dream (Italia, 1958, director: Luigi Cozzi)
Isle of the Dead (EE UU, 1945, director: Mark Robson; con: Boris Karloff)
It Lives Again (EE UU, 1978, director: Larry Cohen; con: Frederick Forrest, Kathleen Lloyd, John P. Ryan, John Marley, Andrew Duggan; sinopsis: secuela de *It's Alive)*
It Lives By Night (EE UU, 1973, director: Jerry Jameson; con: Stewart Moss)
It!, the terror from beyond space (EE UU, 1958, director: Edward L. Cahn)
It's Alive III: Island of the Alive (EE UU, 1986, director: Larry Cohen; con: Michael Moriarty, Karen Black, Gerrit Graham, James Dixon)
It's Alive! (EE UU, 1974, director: Larry Cohen; con: John P. Ryan, Sharon Farrell, Andrew Duggan, Guy Stockwell, Michael Ansara)

J

Jerry and the Vampire (EE UU, 1917, productor: Charles Bartlett, guionista: Jason Dayton; con George Ovey, Clare Alexander,Roy Watson)
Johnathan, Vampire Sterben Nicht (Alemania Occidental, 1970, director: Hans Geissendorfer; con: Jurgen Jung)
Juglar Wine (EE UU, 1995, director: Blair Murphy)
Jupiter (Francia, 1971, director: Jean-Pierre Prevost)

K

Kali: Devil Bride of Dracula (Inglaterra, 1975. Film Co.Hammer Films)
Killer Klowns From Outer Space (EE UU, 1988, director: Stephen Chiodo)
Kiss Me Quick (EE UU, 1963, director: Russ Meyer; con: Jackie DeWitt)
Kiss of the Vampire (Inglaterra, 1963, director: Don Sharp)
Kiss of the Vampire (1915)

Kronos (Inglaterra, 1972, director: Brian Clemens; con: Horst Janson. También llamada *Captain Kronos, vampire hunter*. Film Co.Hammer Films)
Kuroneko (Japón, 1968, director: Kaneto Shindo. Film Co.Toho)
Kyuketsu Ga (Japón, 1956. Film Co.Toho. También llamada *The Vampire Moth)*
Kyuketsu Gokemidoro (Japón, 1968, director: Haijime Sato.Film Co.Shochiku)

L

L'Amante del Vampiro (Italia, 1962, director: Renato Polselli; con: Helene Remy, Tina Gloriani, Walter Brandi, Maria Luiso Rolando. También llamada *The Vampire and the Ballerina*. Co.Consorzio Italiano Film)
L'Amanti D'Oltretomba (Italia, 1965, director: Mario Caiano; con: Barbara Steele)
L'Ultima Preda del Vampiro (Italia, 1960, director: Pierre Regnoli)
L'Urlo del Vampiro (Italia, 1962, director: T. Fec)
La Bestia Desnuda (México, 1968, director: Emilio Vieyra. También llamada *The Nude Beast)*
La Danza Macabra (Italia, 1963, director: Anthony Dawson)
La Fee Sanguinaire (Bélgica, 1968; con: To Katinaki; film futurista con vampiros)
La Fille de Dracula (Francia, España y Portugal, 1972, director: Jesus Franco; con: Britt Nichols, Howard Vernon, Dennis Price. También llamada *The Daughter of Dracula*; sinopsis: reedición contemporánea de *Carmille)*
La Huella Macabra (México, 1962, director: Alfredo B. Crevenna; trata sobre niños vampiros)
La Invasion de los Muertos (México, 1972, director: Rene Cardona; con: Blue Demon)
La Invasión de los Vampiros (México, 1962, director: Miguel Morayta)
La Llamada del Vampiro (España, 1971, director: José María Elorietta)
La Maldicion de Nostradamus (México, 1960, director: Frederick Curriel)
La Marca del Hombre Lobo (México, 1968, director: Enrique Equilez)
La Maschera del Demonio (Italia, 1960, director: Mario Bava; con: Barbara Steele. También llamada *Black Sunday)*
La Messe Nere Della Contessa Dracula (Italia, 1972; con: Paul Naschy)
La Nipote Del Vampiro (España e Italia, 1969, director: Amando de Ossorio)
La Noche de todos los horrores (España, 1973; con: Pual Naschy; sinopsis: anunciada pero tal vez no realizada)
La Noche de Walpurgis (España y Alemania Oriental, 1970, director: Leon Klimovsky)
La Notte Dei Diavolli (Italia y España, 1971, director: Giorgio Ferroni)
La Saga de los Draculas (España, 1972, director: Leon Klimovsky; con: Tina Sainz, Tony Isbert. También llamada *The Saga of the Draculas)*
La Señal del Vampiro (1943, versión en español de *Mark of the Vampire)*
La sombra del Murcielago (México, 1966, director: Frederico Curiel; con: Blue Demon)
La Sorciere Vampire (Alemania Oriental, 1967. También llamada *The Vampire Witch)*
La Sorella Di Satana (Italia y Yugoslavia, 1965, directores: Michael Reeves y Charles Griffiths; con: Barbara Steele)
La Stragi del Vampiri (Italia, 1962, director: Robert Mauri)
La Torre de Vampiri (Italia, 1914, compañía filmica: Ambrosia. También llamada *The Vampire's Tower*)
La Vampira Indiana (Italia, 1913. También llamada *The Indian Vampire*)

La Vampire Nue (Francia, 1969, director: Jean Rollin; con: Caroline Carter, Ursule Pauly. Film Co.ABC. También llamada *Naked Vampire* y *Nude Vampire)*
Lady Dracula (¿?, 1973; con: Cheryl Smith, William Wirton)
Las Luchadoras contra la Momia (México, 1965, director: Rene Cardona)
Las Vampiras (México, 1968, director: Federico Curiel; con: John Carradine, Mil Máscaras. También llamada *The Vampires, The Vampire Girls, The Lemon Grove Kids Meet the Green Grasshopper and the Vampire Lady)*
Last Rites (EE UU, 1980, director: Dominic Paris. También llamada *Dracula's Last Rites*. New Empire Features)
Le Circuit De Sang (Francia, 1973. También llamada *Blood Circuit)*
Le Frisson des Vampires (Francia, 1970, director: Jean Rollin)
Le Manior du Diable (Francia, 1897, director: Georges Melies. También conocida como *The Devil's Elencole,The Devil's Manor,The Manor of the Devil,Le Chateau Haunte, The Haunted Chateau,The House of the Devil)*
Le Puits Fantastique (Francia, 1903, director: Georges Melies. También conocida como *The Enchanted Well*)
Le Rouge aux Levres (Francia, Bélgica, Alemania Occidental e Italia, 1970, director: Harry Kumel; con: Delphine Seyrig, Daniele Ouimet)
Le Sadique Aux Dents Rouge (Francia, 1971, director: Louis Van Belle)
Le Sangre de Nostradamus (México, 1960, director: Frederick Curriel)
Le Vampire (Francia, 1923, semi-documental sobre los no muertos)
Le Vampire de Dusseldorf (Francia, Italia y España, 1964, director: Robert Hossein; remake de una película de Fritz Lang llamada *M* , que trata sobre un asesino en serie)
Legacy of Satan (EE UU, 1973, director: Gerard Damiano; con: Lisa Christian)
Legend of a Ghost (1908; sinopsis: reporte sobre el viaje al infierno de unos jóvenes y sus batallas con los vampiros y dragones)
Legend of the Seven Golden Vampires (Hong Kong ,1975, director: Roy Ward Baker; guionista: Don Houghton; con: Peter Cushing, Julie Ege, David Chang, Shih Szu; sinopsis: vampiro que practica kung-fu. También llamada *Dracula and the Seven Golden Vampires*)
Leonor (Francia, Italia y España, 1975, director: Juan Buñuel; con: Liv Ullman, Michel Piccolo, Ornella Mutti; sinopsis: en el siglo XIV un hombre pacta con el diablo para que regrese a la vida a su esposa, el costo es muy alto)
Les Chemins de la Violence (Francia, 1972, director: Ken Ruder)
Les Femmes Vampires (Francia, 1967, director: Jean Rollin. Film Co.ABC-Selsky)
Les Vampires (Francia, 1915, director y guionista: Louis Feuillade, compañía filmica: Guam; con Vep, Paul Poiret, Juliet Musidoro, Edmund Mathe)
Let's Scare Jessica to Death (EE UU, 1971, director: John Hancock; con: Zohra Lampert, Barton Heyman, Kevin O'Connor Alan Mason, Mariclare Costello como el vampiro. Film Co.Paramount)
Levres de Sang (Francia, 1976, director: Jean Rollin)
Lifeforce (EE UU, 1985, director: Tobe Hooper. También llamada *The Space Vampires)*
Lilith and Ly (Austria, 1919)
London After Midnight (EE UU, 1927, director: Tod Browning; con Lon Chaney)
Love After Death (México, 1969, director: Glauco del Mar. También llamada: *The Vampire of New York; Vampier Van New York; Le Vampire de New York)*

Love at First Bite (EE UU, 1979, director: Stan Dragoti; guionista: Robert Kaufman; con: George Hamilton, Arte Johnson como Renfield, Seun James)
Love Bites (EE UU, 1988; con: Tom Wagner, Kieth Glover; sinopsis: película erótica sobre un hombre que es cazado por un vampiro)
Love Life of a Vampire (¿?, 1973; sinopsis: tal vez la misma de *The Mad Love Life of a Hot Vampire)*
Love... Vampire Style (Alemania Occidental, 1971; con: Bridgette Skay, Herbert Fux. Film Co.Atlas)
Lust for a Vampire (EE UU, 1970, director: Jimmy Sangster)
Lust for a Vampire (Inglaterra y EE UU, 1971, director: Roy Ward Baker; secuela de *The Vampire Lovers)*
Lust of the Vampire (EE UU, 1967. Film Co.Miracle)

M

Maciste Contro Il Vampiro (Italia, 1961, directores: Giacomo Gentilmo y Sergio Corbucci; con: Gordon Scott)
Mad Monster Party (Inglaterra, 1967, director: Jules Bass)
Mad, Mad, Mad Monsters (EE UU, 1972; sinopsis: dibujos animads para televisión en los que Drácula intenta casarse con la hija de Boobula. Film Co.ABC TV)
Madhouse (Inglaterra, 1974 ; con: Peter Cushing. Film Co.Amicus)
Malikmata (Filipinas, 1967, director: Richard Abelardo; con: Sylvia Rosales)
Mama Dracula (EE UU, 1988, director: Boris Szulzinger; con: Louise Fletcher)
Mark of the Vampire (EE UU, 1935, director: Tod Browning; con: Lionel Barrymore, Bela Lugosi, Lionel Atwill)
Martin (EE UU, 1977, director: George A. Romero; con: John Amplas, Lincoln Maazel)
Mary, Mary, Bloody Mary (México y EE UU, 1975, director: Juan Lopez Moctezuma; con: John Carradine
Memorias de una Vampiresa (México, 1945)
Men of Action Meet Women of Dracula (Filipinas, 1969, director: Artemio Marque)
Messiah of Evil (EE UU, 1974, director: Willard Huyck. También llamada *The Second Coming)*
Mickey's Gala Premier (EE UU, 1933, duración: 7 minutos; Mickey Mouse conoce a Drácula)
Mighty Mouse meets Bad Bill Bunion (EE UU, 1945, dibujo animado donde aparece Drácula)
Mini-Munsters (EE UU, 1973; sinopsis: dibujo animado. Film Co.ABC TV)
Mister Vampire (EE UU, 1916)
Mondo Balordo (Italia, 1968, director: Roberto Bianchi Montero; narración en inglés de Karloff. También llamada *Mondo Keyhole)*
Monster in the Closet (EE UU, 1987, director: Bob Dahlin; con: Donald Grant, Denise DuBarry, Claude Akins, Henry Gibson, John Carradine, Stella Stevens)
Monster Rumble (EE UU, 1961, director: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
Moonrise (Nueva Zelanda, 1992, director: David Blyth; con: Al Lewis, Justin Gocke,Milan Borich)
Morning Star (URSS, 1962, director R. Tikhomirov. Film Co.Frunze Film Studios)
Mr. Vampire (Hong Kong, 1986, director: Lau Koon Wai; con: Ricky Hui; sinopsis. comedia de horror en cantones con subtítulos en inglés

Mr. Vampire, saga three(Hong Kong, 1986)
Mr. Vampire, saga two(Hong Kong, 1986)
Munster, Go Home! (EE UU, 1966, director: Earl Bellamy; con: Fred Gwynne)
Mutant (EE UU, 1983, director: John 'Bud' Cardos; con: Bo Hopkins, Wings Hauser, Jennifer Warren)
Mutanto, the horrible (Alemania, 1961, producción: Klaus Unbehaun)
Mutt and Jeff Visit the Vampire (EE UU, 1918, compañía filmica: William Fox Studio; guionista: Bud Fisher; con: Theda Bara)
My Best Friend is a Vampire (EE UU, 1988, directorJimmy Houston)

N

Nacht des Grauens (Alemania, 1916, director: Arthur Robison; con Emil Jannings, Werner Kraus. También llamada *A Night of Horror*)
Nadja (EE UU, 1995, director: Michael Alemeyda)
Near Dark (EE UU, 1987, director: Kathryn Bigelow; con: Lance Hendriksen)
Neighbors from Hell (Hong Kong, 1993)
Nella Stretta Morsa Del Ragno (Italia, Francia y Alemania Occidental, 1971, director: Antonio Marghre; con: Anthony Franciosa, Michele Mercier)
Ng Manugang ni Drakila (Filipinas, 1964. También llamada *The Secrets of Dracula)*
Nick Knight (EE UU, 1989, director: Farhad Mann; realizada para cine en televisión)
Night Angel (EE UU, 1990, director: Dominique Otherin-Girard; con: Isa Anderson como Lilith)
Night of Dark Shadows (EE UU, 1971, director: Dan Curtis)
Night of the Devils (Italia, 1987, director: Giorgio Ferroni; con: Gianna Garko, Artgostina Belli, Mark Roberts)
Night of the Living Dead (EE UU, 1968, director: George Romero. También llamada *Night of Anubis)*
Night of the Sorcerers (España, 1971, producción: Armando de Ossorio)
Night of the Walking Dead (España, 1975, director: Leon Klimovsky; con: Emma Cohen, Carlos Ballesteros)
NightLife (México y EE UU, 1989, director: Daniel Taplitz; con: Ben Cross, Maryam D'Abo. Film Co.Cine México; realizada para televisión)
Nightmare in Blood (EE UU, 1976, director: John Stanley; con: Kerwin Matthews)
Nightwing (EE UU, 1978, director: Arthur Hiller; guionistas: Steve Shagan y Edwin Shrake; con: Nick Mancuso, Kathryn Harrold, Stephen Macht)
Nocturna (EE UU, 1978; con: John Carradine,Yvonne De Carlo)
Nosferatu (Alemania, 1922, director: F. W. Murnau; subtítulo: a symphony of horror; con Max Schreck como Nosferatu; versión de cine mudo)
Nosferatu the vampire (Alemania, 1979, director: Werner Herzog; con: Klaus Kinski como Nosferatu)
Nostradamus y el Genio de la Tinieblas (México, 1960, director: Frederick Curriel; con: Germán Robles)
Not of this Earth (EE UU, 1988, director: Jim Wynorski; con: Traci Lords, Arthur Toberts; sinopsis: remake de los 50's de Roger Corman)

O

Old Dracula (Inglaterra, 1974, director: Clive Donner. También llamada *Vampira)*

Old Mother Riley meets the Vampire (Inglaterra, 1952, productor: John Gilling)
Once Bitten (EE UU, 1985; con: Lauren Hutton, Jim Carrey)
Onna Kyu Ketsuki (Japón, 1959, director: Nobuo Ntakawa. También llamada *Male Vampire)*
Orgy of the Dead (EE UU, 1966, director: A.C. Stevens; con: Criswell)
Orlak, el infierno de Frankenstein (México, 1961, director: Rafael Baledón)

P

Pa Jakt Efter Dracula (Suiza, 1971, directores: Calvin Floyd y Tony Forsberg)
Pale Blood: An Erotic Vampire Thriller (EE UU, 1990, director: W. Dachin Hsu; con: George Chakiris,Wings Hauser, Pamela Ludwig, Darcy DeMoss)
Parque de Juegos (España, 1963, director: Pedro Olea; guión basado en una historia de Ray Bradbury. También llamada *Park of Games)*
Pastel de Sangre (España, 1971; con: Martu May. Film Co.P.C.Teide)
Paul Bowles In Morocco (EE UU, 1971, director: Gary Conklin; sinopsis: documental sobre Marruecos con una entrevista con Mr. Smith, *the Vampire of Tangiers)*
Pawns of Satan (EE UU, 1961, director: Bob Greenburg; film amateur, duración: 7 minutos)
Pity for the Vamps (1956)
Plan Nine from Outer Space (EE UU, 1956, director: Edward D. Wood Jr.; con: Bela Lugosi, quien murió durante el rodaje. También llamada *The Vampire 's Tomb)*
Planet of the Vampires (Italia y España, 1965, director: Mario Bava; con: Barry Sullivan)
Pontianak (Singapur, 1957, director: B.N. Rao)
Pontianak Gua Meung (Malaya, 1964, director: B.N. Rao; con: Suraya Haron. También llamada *The Vampire of the Civet-cat Cave)*
Pontianak Kembali (Malaya, 1963, director: Ramón Estellia; con: María Menado, Malik Selamat. También llamada *The Vampire Returns)*
Preview Murder Mystery (EE UU, 1936, director: Robert Florey)
Prince Dracula (EE UU, 1978, producción: Benjamin Melnicker y Richard K. Rosenberg; guionista: Nick Felix; sinopsis: comedia)
Pura Sangre (Colombia, 1983, director: Luis Ospina)

Q

Queen of Blood (EE UU, 1966, director: Curtis Harrington; con: John Saxon)

R

Rabid (EE UU,1977, director: David Cronenberg; con: Marilyn Chambers, Joe Silver y Patricia Gage)
Red Blooded American Girl (EE UU, 1990, director: David Blyth)
Red Sleep (EE UU, 1992, productores: George Jackson y Doug McHenry; sinopsis.musical de hip-hop. Film Co.Silver Pictures&Warner Brothers)
Reincarnations (Italia, 1972, director: Ralph Brown; tal vez no fue realizada)
Rendevous (EE UU, 1973, producción: Cortlandt Hull; sinopsis: incluye escenas musicales de cine de vampiros)
Revenant modern vampyres (EE UU, 1988 , director: Richard Elfman)
Rockula (EE UU, 1974; sinopsis: comedia musical sobre vampiros. Film Co.Creative Entertainment)
Rockula (EE UU, 1990, director: Luca Bercovici; con: Bo Diddley)

S

Sabrina, the teenaged witch (EE UU, 1971; sinopsis: serie de dibujos animados. Film Co.CBS TV)
Saint George and the Seven Curses (EE UU, 1961, director: Bert Gordon; con: Basil Rathbone)
Salem's Lot: the movie (EE UU, 1979, director: Tobe Hooper; con: James Mason, David Soul, Lance Kerwin, Bonnie Bedelia, Lew Ayres)
Sangre de Virgenes (Argentina, 1967, director: Emilio Vieyro)
Santo contra el Baron Brakula (México, 1965, director: José Díaz Morales)
Santo en la Venganza de las Mujeres Vampiro (México, 1968, director: Frederick Curie; con: El Santo. Film Co.Cinemat Flama)
Santo y Blue Demon contra Drácula y El Hombre Lobo(México, 1972, director: Miguel Delgado; con: Santo, Blue Demon, Aldo Monti)
Santo y Blue Demon contra los Monstruos (México, 1968, director: Gilbert Martínez Solares; con: Santo, Blue Demon, Heidi Blue)
Saturday the Fourteenth (EE UU, 1981, director: Howard R. Cohen Saturday)
Saved From the Vampire (1914)
Scars of Dracula (Inglaterra, 1970, director: Roy Ward Baker)
Science Fiction Films (EE UU, 1970; con: Forrest J. Ackerman; sinopsis: viaje desde la casa de Forrest J. Ackerman, film futurista sobre Drácula. Film Co.University of Kansas)
Scream and Scream Again (EE UU, 1970, director: Gordon Hessler; con: Vincent Price)
Scream, Blacula, Scream (EE UU, 1973, director: Bob Kjellan; con: William Marshall)
Seddock, L'Erede di Satana (Italia, 1960, directores: Anton Guilio Majuno y Richard MaNamara; con: Alberto Lupo)
Seven Brothers Meet Dracula (Hong Kong, 1974; con: Peter Cushing, David Chiang, Julie Ege)
Seven Dead in the Cat's Eyes (Italia, Francia y Alemania Oriental, 1972, director: Antonio Margheriti; con: Jane Birkin, Hiram Keller)
Sexy Probitissimo (Italia, 1964, director: Marcello Martinelli)
Sexyrella (Francia, 1968; film futurista sobre vampiros)
Shadow of Dracula (Canada, 1973)
She Was Some Vampire (1916, compañía fílmica: Joker)
Shikari (India, 1964; con: K.N. Singh, Ajit,Ragini)
Shock Treatment (¿?, 1974)
Slaughter of the Vampires (Italia, 1971, director: Roberto Mauri; con: Walter Brandy)
Slave of the Vampire (EE UU, 1959, director: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
Sleepwalkers (EE UU, 1992, guionista: Stephen King; con: Alice Krige, Brian Krause)
Son of Dracula (EE UU, 1943, director: Robert Siodmak)
Song of the Vampyres (EE UU, 1977, producción: Jay Weston; sinopsis: comedia musical rock)
Sons of Satan (EE UU, 1973, director: L.Brooks; con: Robert McKay, Tom Payne; sinopsis: film homosexual que hace una sátira de las películas de horror de los 40)
Space Ship Sappy (EE UU, 1957, director: Jules White; con: The Three Stooges)
Spermula (Francia, 1976, director y guionista: Charles Matton; con: Dale Haddon como Spermula y Udo Kier; sinopsis: film de horror pornográfico en que las vampiras toman esperma en vez de sangre)

Spooks Run Wild (EE UU, 1941, director: Philip Rosen; con: Bela Lugosi, Leo Gorcey Huntz Hall, Angelo Rossito. También llamada *Ghosts on the Loose)*
Subspecies (EE UU y Rumania, 1991, director: Ted Nicolau; con: Anders Hove, Michael Watson. Film Co.Full Moon Pictures)
Sumpah Pontianak (Malaya, 1958; con: Maria Menado. Film Co.Keris)
Sundown, Vampires in Retreat (EE UU, 1989, director: Anthony Hickcox; con: David Carridine, Morgan Brittany, Maxwell Caulfield, M. Emmet Walsh, Deborah Foreman)
Super-Giant 2 (Japón, 1956, director: Teru Ishii. También llamada *Spacemen Against the Vampire from Space)*
Sweet Hunters (1969; tal vez no fue realizada)

T

Tale of a Vampire (Gran Bretaña, 1992, director: Shimako Sato; con: Julian Sands, Suzanna Hamilton)
Tales of Blood and Terror (EE UU e Inglaterra, 1969, producción: Maurine Dawson. Film Co.Titan Films)
Taste the Blood of Dracula (Inglaterra, 1970, director: Peter Sasdy)
Teen Vamp (EE UU, 1988, director: Samuel Bradford; con: Clu Galager, Angie Brown, Beau Bishop, Karen Carlsen)
Tempi Duri per i Vampiri (Italia, 1959, director: Pio Angeletti; con: Christopher Lee. También llamada *Hard Times for Vampires*)
Tendre Dracula, Ou Les Confessions D'un BuvEE UUr de Sang (Francia, 1973, director: Alaine Robbe Grillet; con: Peter Cushing, Louis Trintignant)
Terror of Pontianak (Malaya, 1958. Film Co.Shaw Brothers. También conocida como *Terror in the Crypt*
The Best of Dark Shadows (EE UU, 1965-71, directores: Lela Swift, Henry Kapland y, John Sedwick)
The Black Vampire (¿?, 1974)
The Blonde Vampire (1922)
The Blood Demon (Alemania Oriental, 1967, director: Harald Reinl; con: Christopher Lee, Lex Barker. También llamada *Die Schlangegrube und Das Pendel*
The Blood Drinkers (EE UU y Filipinas, 1966, director: Gerardo de Lion)
The Blood of Dracula (EE UU, 1957, director: Herbert L. Strock)
The Blood of Dracula's Elencole (EE UU, 1969, director: Al Adamson y Jean Hewitt)
The Blood of Pontianak (1958)
The Bloodless Vampire (Filipinas, 1965, director: Michael Du Pont)
The Bloody Countess (Alemania Oriental, 1973.Film Co.Transcontinental Films)
The Blue Sextet (EE UU, 1971. Film Co.Independent)
The Body Beneath (Inglaterra, 1970, director: Andy Milligan. También llamada *The Demon Lover*)
The Case of the Full Moon Murders (EE UU, 1974, director: Joseph Brad Talbort)
The Corpse Vanishes (EE UU, 1941, director: Wallace Fox; con: Bela Lugosi)
The Crime Doctor's Courage (EE UU, 1945, director: George Sherman)
The Curse of Dracula (EE UU, 1957, director: Tony Brzezinski)
The Curse of Dracula (EE UU, 1979; con: Michael Nouri como Drácula; colección de una serie semanal realizada por NBC TV's Cliffhangers)

The Death of P Town (EE UU, 1963, producción: Ken Jacobs; con: Jack Smith; film en 16 mm; cinta futurista con un vampiro homosexual)
The Deathmaster (EE UU, 1971, director: Ray Danton)
The Devil Bat (EE UU, 1940, director: Jean Yarborough)
The Devil Bat's Daughter (EE UU, 1946, director: Frank Wisbar)
The devil is not mocked (EE UU, 1972, escritor y director: Gene Kearney; con: Helmut Dantine, Francis Lederer. Film Co.NBC TV - Night Gallery)
The Devil's Commandment (Italia, 1956, director: Riccardo Freda; con: Gianna Maria Canale, Antoine Balpetre, Paul Muller)
The Devil's Mistress (EE UU, 1966, director: Orville Wanzer)
The Devil's Wedding Night (España, 1973, director: Paul Solvay; con: Sara Bey (Rosalba Neri), Mark Damon. También llamada *El Retorno de la Drequessa Dracula y Countess Dracula)*
The Dracula Business (Inglaterra, 1974, director: Anthony de Latbiniere; con: Daniel Farson, Christopher; sinopsis: documental)
The Elencole of the Living Dead (Italia y Francia, 1964, director: Luciano Ricci. También llamada *Il Castello dei Morti Vivi* y *Le Chateau des Morts Vivants*)
The Evil of Dracura (Japón, 1975)
The Evil Touch (EE UU, 1974, director Vic Morrow; con: Vic Morrow)
The Eye of Count Flickenstein (EE UU, 1966, producción: Tony Conrad; parodia sobre Drácula)
The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, but your teeth are in my neck (Inglaterra, 1967, director: Roman Polansky)
The Forest Vampires (1914)
The Funeral (EE UU, 1972,guionista: Richard Matheson. Film Co.NBC TV)
The Green Monster (Italia 1974; sinopsis: variaciones sobre el personaje de Drácula)
The Groovy Goolies (EE UU, 1970; CBS TV; serie de dibujos animados)
The Hardy Boys and Nancy Drew Meet Dracula (EE UU, 1977)
The Hilarious House of Frightenstein (EE UU, 1974; sinopsis: sobre las orgías del Conde Drácula, magia negra y ritos.Film Co.KTLA TV)
The Horror of It All (Inglaterra, 1964, director: Terence Fisher; con: Pat Boone)
The House that Dripped Blood (Inglaterra, 1971, director: Peter Duffell; guionista: Robert Bloch; con: Christopher Lee, Peter Cushing, Denholm Elliot, John Pertwee, Ingrid Pitt)
The Hunger (EE UU, 1983, director: Tony Scott; con: Catherine Deneuve, David Bowie,Susan Sarandon)
The Innerview (EE UU, 1973, producción: Richard Beymer; con: Joan Bochco; sinopsis: incluye algunas escenas de Dracula; film amateur. Film Co.An)
The Jail Break (EE UU, 1946; dibujo animado donde aparece el ratón Miguelito y Drácula huye de la cárcel)
The Last Man on Earth (EE UU e Italia, 1964, director: Sidney Salkow; con: Vincent Price)
The Latest in Vampires (1916, compañía filmica: Victor)
The Leech Woman (EE UU, 1960, director: Edward Dein; con: Coleen Gray)
The Little Shop of Horrors (EE UU, 1960, director: Roger Corman)
The Little Vampire (Alemania Occidental, 1969, director: Roland Klick. Film Co.Atlas)
The Living Dead at the Manchester Morgue (Inglaterra, 1974, director: Jorge Grau)
The Lost Boys (EE UU, 1987, director: Joel Schumacher; productor: Richard Donner)

The Lust of Dracula (1971; sinopsis: supuestamente un film marginal de sexo)
The Mad Love Life of a Hot Vampire (1971; con: Jim Parker, Jane Bond, Kim Kim; sinopsis: un film marginal de sexo)
The Magic Christian (Inglaterra, 1969, director: Joseph McGrath; con: Peter Sellers Ringo Starr, Christopher Lee)
The Midnight Hour (EE UU, 1986, director: Jack Bender)
The Monster Club (EE UU, 1981, director: Roy Ward Baker; guionista: Ronald Chetwynd-Hayes; con: Vincent Price, John Carradine, Donald Pleasance, Stuart Whitman, Britt Eklund, Simon Ward)
The Monster Squad (EE UU, 1987, director: Fred Dekker)
The Mysteries of Myra (EE UU, 1916, director: Theodore and Leo Wharton; guionista: Charles W. Goddard; compañía filmica: International Film Service; con Howard Estabrook, Jean Southern, Mike Rale, Allen Murname, Bessie Wharton)
The Mystery in Dracula's Castle (EE UU, 1973. Film Co.World of Disney Films)
The Night Stalker (EE UU, 1972, director: John Llewellyn Moxey; realizada para cine en televisión)
The Night Strangler (EE UU, 1972, director: Dan Curtis; secuela de *The Night Stalker*)
The Nightmare Sisters (EE UU, 1988, director: David deCoteau; con: Linnea Quigley)
The Omega Man (EE UU, 1971, director: Boris Sagal; con: Charlton Heston)
The Public Eye (Inglaterra, 1973; sinopsis: incluye escenas de *Brides of Dracula)*
The Reflecting Skin (Inglaterra y Canada, 1990, director y guionista: Phillip Ridley; con: Jeremy Cooper, Lindsay Duncan; sinopsis: en 1950, un muchacho cree que su vecino es un vampiro)
The Reluctant Vampire (EE UU, 1992, director y guionista: Malcolm Marmorstein; con: Adam Ant, Judy Tenuta. Film Co.Independent Productions)
The Return of Count Yorga (EE UU, 1971, director: Bob Kelljan)
The Return of Dr. X (EE UU, 1939, director: Vincent Sherman; con: Humphrey Bogart como el vampiro)
The Return of Dracula (EE UU, 1957, director: Paul Landres)
The Return of the Vampire (EE UU, 1943, director: Lew Landers; con: Bela Lugosi, Frieda Inescort, Nina Foch)
The Revenge of Dracula (EE UU, 1958, director: Don Glut; con: Don Glut; film amateur)
The Secret Sex Life of Dracula (EE UU, 1972. Film Co.Kirt Films International; anunciada pero tal vez no fue realizada)
The Secrets of House no. 5 (Rusia, 1912, compañía filmica: Pathe; sinopsis: reporte de un detective que enfrenta a los vampiros)
The Shiver of the Vampire (¿?, 1972; sinopsis: secuencia de *Le Frisson de Vampires)*
The Spider Woman Strikes Back (EE UU, 1946, director: Howard Welsch; con: Gale Sondergaard, Brenda Joyce, Kirby Grant, Rondo Hatton)
The Sweetness of Sin (Francia, 1968, director: Leo Joannon; basada en un trabajo de Alexandre Dumas)
The Thing from Another World (EE UU, 1951, director: Christian Nyby)
The Thirsty Dead (Filipinas y EE UU, 1975, director: Terry Becker)
The Ugly Vampire (Japón, 1968. Film Co.Shochiku)
The Understudy: The Graveyard Shift II (EE UU, 1988, director: Gerard Ciccoritti)
The Vampire (1911, compañía filmica: Messter)

The Vampire (1911, compañía filmica: Selig)
The Vampire (Francia, 1914, compañía filmica: Eclair)
The Vampire (¿?, 1973; sinopsis: basada en la novela de John Polidori)
The Vampire (1912)
The Vampire (1915)
The Vampire (1920, compañía filmica: Metro)
The Vampire (EE UU, 1913, compañía filmica: Searchlight)
The Vampire (EE UU, 1928)
The Vampire (EE UU, 1957, director: Paul Landres. También llamada *The Mark of the Vampire)*
The Vampire (EE UU, 1974, producción: Dan Curtis; con: Darren McGavin y Simon Oakland; sinopsis: un fragmento de *Night Stalker*. Film Co.ABC TV)
The Vampire (México, 1957, director: Fernando Méndez; con: Germán Robles, Abel Salazar; la primera película mexicana de monstruos)
The Vampire Lovers (Inglaterra y EE UU, 1970, director: Roy Ward Baker; con: Ingrid Pitt como Carmilla Karnstein)
The Vampire of Dusseldorf (Francia, 1965, director: Robert Hossein; sinopsis: recreación de los asesinatos en los Estados Unidos en la década de los treinta, pero esta vez por un vampiro. También conocida como *Vampire on Bikini Beach)*
The Vampire of the Cocomot (EE UU, 1909: las vampiras son mujeres fatales en vez de no muertos)
The Vampire of the Desert (EE UU, 1913, compañía filmica: Vit; con Helen Gardner, Flora Finch, Tefft Johnson)
The Vampire People (Filipinas, 1966; con: Amalia Fuentes, Ronald Remy. También llamada *The Blood Drinkers)*
The Vampire Princess Miyu (Japón, 1988, director: Hirano Toshihiro; producida por Nomura Kazufumi & Miura Tooru; con: Watanabe Naoko(Miyu), Koyama Mami (Himiko), Narrator (Naya Goroo); sinopsis: animación japonesa para televisión)
The Vampire's Clutch (1915, compañía filmica: Knight)
The Vampire's Curse (EE UU, 1969. Film Co.Mountain)
The Vampire's Trail (EE UU, 1910)
The Vampire's Trail (EE UU, 1914, compañía filmica: Kalem; con Alice Joyce)
The Vampire-Becomot Craves Blood (Inglaterra, 1967, director: Vernon Sewell)
The Velvet Vampire (EE UU, 1971, director: Stephanie Rothman; con: Celeste Yarnall, Sherry Miles, Michael Blodgett. También llamada *The Cemetary Girls*)
The Wife and the Vampire (India, 1931) *Wendy does Transylvania Werewolf vs. the Vampire Woman*
Thirst (Australia, 1979, director: Rod Hardy; con: Chantal Contouri, David Hemmings, Henry Silva)
Those Cruel and Bloddy Vampires (España, 1973, director: Amando de Osorio)
Till Death (EE UU, 1972, director: Walter Stocker)
To Die For (EE UU, 1989, director: Deran Sarafian)
To Die For II:Son of Darkness (EE UU, 1991, director: David F. Price; con: Rosalind Allen, Steve Bond, Scott Jacoby, Michael Praed, Jay Underwood, Amanda Wyss, Remy O'Neill)
To Oblige a Vampire (1917, compañía filmica: Nestor)

To Sleep with a Vampire (EE UU, 1992, director: Adam Friedman; con: Scott Valentine, Charles Spradling)
Tore Ng Diyablo (Filipinas, 1969, director: Lauro Pacheco; con: Jimmy Morato. También llamada *Tower of the Devil)*
Tracked by a Vampire (1914)
Transylvania 6-5000 (EE UU, 1963. Film Co.Warner Brothers; sinopsis: el conejo Bugs Bunny en Transilvania)
Transylvania Twist (EE UU, 1990, director: Jim Wynorski; con: Robert Vaughan, Teri Copley, Steve Altman, Angus Scrimm, Jay Robinson, Howard Morris,eve Steve Franken)
Tremplin (Francia, 1969, director: Henri Dassa, Bernard Soulie; con: Bernard Soulie; sinopsis: una versión para televisión de Drácula)
Tunnel Under the World (Italia, 1970)
Twins of Evil (Inglaterra, 1972, director: John Hough; con: Peter Cushing, Kathleen Byron. Film Co.Hammer)

U

Un Sonho de Vampiros (Brasil, 1970, director: Ibere Cavalcanti; con: Ankito)
Un Vampiro para dos (España,1966, director: Pedro Lazaga. También llamada *A Vampire for Two)*
Universal Ike, Jr. and the Vampire (1914)
Upior (Polonia, 1968, director: Stanislaw Lenartowicz. También llamada *Vampire*)

V

Vaarwhel (Holanda, 1973, director: Guido Peters)
Vadim's Dracula (EE UU, 1978, director: Roger Vadim; guionista: Matthew Bright)
Valerie A Tyden Divn (Checoslovaquia, 1970, director: Jaromil Jires)
Valley of the Zombies (EE UU, 1946, director: Phillip Ford)
Vamp (EE UU, 1986, director: Richard Wenk; con: Grace Jones)
Vampe di Gelosia (Italia, 1912. También llamada *The Vamp's Jealousy)*
Vampir (España, 1971, director: Pedro Portobello; con: Christopher Lee)
Vampira (Filipinas, 1961)
Vampira (Inglaterra, 1974, director: Clive Donner; con: David Niven, Teresa Graves. También llamada *Old Dracula)*
Vampire (1970; sinopsis: un film de horror y sexo)
Vampire (EE UU, 1950, compañía filmica: Pyramid Productions)
Vampire (EE UU, 1967, producción: Tony Roberts; con: Harrison Marks, Wendy Luton)
Vampire (EE UU, 1969. Film Co. Erica Productions)
Vampire (EE UU, 1979, director: E.W. Swackhamer; producción: Mary Tyler Moore; realizado para televisión)
Vampire 2000 (Italia, 1972, director: Riccardo Ghione; con: Nino Akaelnuovo)
Vampire a du Mode (Francia, 1928, compañía filmica: Fox. También llamada *Vampire of the World*
Vampire at Midnight (EE UU, 1988, director: Greggor McClatchy)
Vampire Bat (EE UU, 1933, director: Frank Strayer; con: Lionel Atwill, Melvyn Douglas, Fay Wray)
Vampire Beat
Vampire Circus (Inglaterra, 1972, director: Robert Young)

Vampire Cop (EE UU, 1991; con: Melissa Moore, Ed Cannon, Mal Arnold; sinopsis: película de acción con algo de pornografía)
Vampire Happening (EE UU, 1971, director: Freddie Francis; con: Pia Dagermark, Betty Williams, Thomas Hunter)
Vampire Hookers (Filipinas, 1979, director: Cirio H. Santiago)
Vampire in Brooklyn (EE UU, 1995, director: Wes Craven)
Vampire Love (Hong Kong y Tailandia, 1957)
Vampire Lovers (Inglaterra, 1970, director: Roy Ward Baker; con: Peter Cushing)
Vampire Lust For Blood (EE UU, 1971; sinopsis: tal vez no fue realizado. Film Co.Marlene Productions)
Vampire Men of the Lost Planet (EE UU, 1970, director: Al Adamson)
Vampire's Bite (1972)
Vampire's Kiss (EE UU, 1989, director: Robert Biernan; con: Nicholas Cage)
Vampire's Love (EE UU, 1969. Film Co.Independent)
Vampirella (Inglaterra, 1974, guionista: Jimmy Sangster; con: Barbara Leigh)
Vampires (EE UU, 1998, director : J.Carpenter)
Vampires D'Alfama (Francia, 1963, director: Pierre Kast)
Vampires of the Night (1914)
Vampiresas (España, 1930, director: Jesús Franco)
Vampirisme (Francia, 1967, director: Patrice Duvic&Bernard Chaouat)
Vampyr (Francia, y Alemania, 1932, director: Carl Dreyer; basada en la obra *Carmilla* de LeFanu. También llamada *Castle of Doom*. Video Thunderbird Films of L.A.)
Vampyrdanserinden (Dinamarca, 1911, productor: August Blom)
Vampyres: the lost girls (Inglaterra, 1975, director: Joseph Larraz; sinopsis: pornografía)
Vampyrn (Suiza, 1912, director: Mauritz Stiller; con: Victor Sjostrom)
Vampyros Lesbos - Die Erbin Des Dracula (Alemania y España, 1970, director: Jesús Franco; con: Dennis Price, SEE UUn Korda)
Varney, The Vampire (EE UU, 1975; con: Dennis Ray Stickler, Ron Haydock)
Vasco, The Vampire (1914, compañía fílmica: IMP)
Vault of Horror (Inglaterra, 1973, director: Roy Ward Baker; con: Dawn Adams Tom Baker; sinopsis: antología de varias historias cortas incluye *Vampire Tale)*
Vengeance of the Wurdalak (Inglaterra y España, 1973; con: Peter Cushing, Paul Naschy; sinopsis: anunciada pero tal vez nunca fue realizada. Film Co.Hammer Films)
Vierges Et Vampires (Francia, 1972, director: Jean Rolin. Film Co.ABC Films Prod.)
VII (Unión Soviética, 1967, director: Constanin Erchov&Guerorgui Kropatchov. Film Co.Mosfilm. También llamada: *Vjj,Vampires*, basada en una historia de Nicolai Gogol)
Virgin Vampire (Alemania Occidental, 1970, director: Alfred Vohrer)
Vlad the Impaler (Inglaterra, 1973, guionista: Russ Jones. Film Co.Hammer Films)
Voodoo Heartbeat (EE UU, 1972, director: Roy Molino; con: Roy Molino, Phillip Ahn)
Vrijeme Vampira (Yugoslavia, 1970, director: Nikola Majdak; sinopsis: nueve minutos de dibujos animados)

W

Wampiry Warszawy (Polonia, 1925. También llamada: *Vampires of Poland*)
Wanda Does Transylvania (EE UU, 1990, director: Ken Gibbs; guionista: Jade Comoh; con: Aja, Kitty Love, Rene Morgan, Jerry Butler, Tony Montana; sinopsis: pornografía. Film Co.Venus 99 Video)

Was She a Vampire? (EE UU, 1915, compañía filmica: Powers)
Waxwork (EE UU, 1988, director: Anthony Hickcox; con: Zach Galligan, Deborah Foreman, Patrick Macnee, Michelle Johnson, Miles O'Keefe, David Warner, John Rhys-Davies)
Waxwork II: Lost in Time (EE UU, 1991, direcctor: Anthony Hickcox; con: Zach Galligan Alexander Gudonov, Monika Schnarre, Martin Kemp)
Winter With Dracula (Inglaterra, 1971; sinopsis: viaje por Rumania con referencia a Vlad Tapes. También conocida *como World of Dracula*. Film Co.Border Films)
World of the Vampires (México, 1960; véase *El Mundo de los Vampiros*)

Z

Zoltan, Hound of Dracula (EE UU, 1978, director: Albert Band. También llamada *Dracula's Dog)*