

EL MITO DEL VAMPIRO EN EL TEATRO MEXICANO DE FIN DEL MILENIO

Cristina Bravo Rozas
Universidad Complutense de Madrid

El tema de los vampiros ya es un clásico de la Literatura fantástica y su imagen fílmica ha ayudado a consolidar este prototipo monstruoso. Su naturaleza ficcional traspasó los géneros literarios, los tiempos y las latitudes, por lo que no debe extrañarnos su presencia en las artes escénicas¹. Hay que remontarse a 1820 para ver la primera representación en que aparece el vampiro, Charles Nodier hace una adaptación teatral del cuento «The Vampyre» de John William Polidori publicado en 1819 en *New Monthly Magazine*. Esta obra escrita en forma de melodrama fue representada con gran éxito en el teatro de la *Port Saint-Martin* de París y se reestrenó en 1823. A partir de este momento se escribieron multitud de melodramas, vodeviles y óperas cómicas basadas en el mito. De hecho, Alejandro Dumas también se unió al fenómeno vampírico con una obra *El vampiro* en cinco actos que fue representada en el teatro *L'Ambigu* en 1852. Estos vampiros seguían la imagen creada por Polidori: el vampiro aristocrático, dandy y seductor y a la vez dominante y perverso. *Drácula* de Bram Stoker tuvo una adaptación teatral que se representó una única vez en el *Royal Lyceum Theatre* de Londres en 1897 a cargo de Henry Irving, para quien Bram Stoker trabajaba como agente. En 1924, la viuda de Stoker confió al actor Hamilton Deane los derechos teatrales de *Drácula*, tras una exitosa gira de casi tres años por teatros menores la adaptación se estrenó en 1927 en el *Little Theatre* de Londres. En Estados Unidos los derechos fueron adquiridos por Horace Liverght que estrenó la obra en Broadway con el actor Bela Lugosi de protagonista. A partir de este momento

¹ Esta breve historia del vampiro dentro de las artes escénicas pertenece a un artículo encontrado en internet: «El vampiro en las Artes», disponible en <http://blugosi.freeprohost.com/dracula-articulo-vampiro1.htm>

los productores de la Universal Pictures adquirieron los derechos de la novela y de su adaptación teatral.

En el territorio hispánico una de las más importantes aportaciones al mito vampírico en el teatro es *Aquelarre y noche roja de Nosferatu* de Francisco Nieva, una de sus obras de su llamado «teatro furioso» o reópera, que escribió en 1961 y no fue representada hasta 1992 en la *Sala Olimpia* de Madrid por un grupo de teatro independiente creado por Guillermo Heras, su excelente crítica hizo que se volviera a representar en 1994. Esta adaptación a diferencia de las anteriores rescata el expresionismo de la película de Murnau, *Nosferatu* de 1922, y siguiendo los pasos del esperpento de Valle construye una visión apocalíptica en la que se muestra el fin de un mundo ordenado y burgués sustituido por el deseo y el sueño que quieren romper con lo establecido.

El vampiro, sin embargo, parecía estar ausente en el ámbito Hispanoamericano, quizás por el afán realista que a veces había impuesto la crítica. Los vampiros no soportaban las altas temperaturas y sólo en los territorios muy influidos por la literatura europea podían andar sueltos estos seres. Nada más lejos de la realidad, pues El modernismo con su afán de abrir su literatura al mundo y su estética marcada por el decadentismo y el esteticismo recupera el mito y lo desarrolla reiteradamente en su afán por crear una literatura propia que abandonara el realismo regionalista y se acercara a los territorios de la imaginación, el cientifismo y el onirismo. El uruguayo Horacio Quiroga tiene varios relatos vampíricos, *El vampiro*, *El almohadón de plumas*. A través del psicologismo y la exploración en la psique este autor nos muestra un vampiro devorador de mentes y espíritus con un cierto aire de dandismo, lo mismo sucede en el caso de *El amante de las torturas* de Julián del Casal. *La Larva* y *Thanatopia* de Rubén Darío pueden considerarse ejemplos de mitos vampíricos, que relacionan a estos seres con lamias o ampusas, versiones femeninas fantasmagóricas del vampiro.

En México la tradición de los vampiros se remonta a los pueblos precolombinos, en concreto a los aztecas y al culto al dios Huitzilipochtli, dios de la sangre al que se le ofrecen sacrificios humanos a cambio de protección. En la narrativa el gran cuentista Juan José Arreola en los años cincuenta en su

«Homenaje a Remedios Varo» hace referencia al vampiro. Jorge Ibarguengoitia se atreve con un tratado paródico sobre la naturaleza de los vampiros. En los ochenta, Beatriz Álvarez Klein y Emiliano González recuperan la naturaleza monstruosa del vampiro y su capacidad de horror; mientras que Guillermo Samperio retoma la visión paródica del vampiro, éste se humaniza e incluso critica la sociedad de su tiempo, reafirmando su carácter visionario, nacen los escritores vampiros que saquean los textos de sus semejantes para crear los suyos propios. Incluso el escritor Carlos Fuentes recupera a este monstruo en su libro de cuentos *Inquieta Compañía*. Pero es el cine mexicano el que se convierte en un verdadero territorio vampírico entre el final de los años 50 y los años 70. *El vampiro* dirigido por Fernando Méndez con el famoso actor Germán Robles en 1957 fue una de las producciones más populares y el mito del vampiro se muestra en su versión más romántica.

Se preguntaran que sucede con las adaptaciones teatrales en Hispanoamérica. Argentina y Buenos Aires (Lavia, 2007:1-5) en concreto se va a convertir en uno de los escenarios preferidos. En 1946 Benjamín Díaz hizo una traducción al español de la versión teatral y el 24 de enero de 1947 se estrenó la obra con la dirección de Arsenio Perdiguero Díaz. Hay que señalar que dos de los actores principales eran Héctor Coire que hacía de John Harper e Iván Grondona que encarnaba a Butterworth. Ambos serán actores emblemáticos de la televisión argentina de los años cincuenta. El mito vampírico seguía aquí la tradición teatral con acción escénica, dicción precisa y señalando el carácter sobrenatural de la criatura. En la década de los setenta se produce una verdadera pasión por el mito. En 1977 se estrenaba *Drácula* de Balderston-Deane con Frank Langella en Broadway, también se hacían otras versiones en Londres y en Madrid (Con Narciso Ibáñez Serrador como Van Helsing). En Buenos Aires se hizo una versión humorística *Esta noche, Drácula* de Roberto Habbeqer que se estrenó en el teatro de la Piedad a fines de 1978. Al año siguiente se presentó en el teatro Lola Membrives una adaptación de Julio Kaufmann y Daniel Tinayre de la obra *Count Drácula* de Ted Tiller con una crítica poco favorable, a pesar de ello logró estrenarse en el teatro Odeón de Buenos Aires y permanecer en cartel dos meses. Ante la popularidad del

personaje Rosa Zemborain y Héctor Cavallero adquirieron los derechos del Drácula de Balderston-Deane y encargaron a Sergio Renán la dirección y el personaje protagonista, el éxito en el teatro Odeón fue contundente y a mediados de abril de 1979 el teatro Astros de la Avda. Corrientes estrenó Es-Conde el Draculín con Jorge Porcel, Alberto Olmedo y Juan Carlos Calabró, por supuesto de tintes cómicos, al igual que la otra obra estrenada en el Teatro Embassy llamada Draculovich. En todos estos casos tenemos que hablar de versiones que toman como punto de partida *Drácula* de Stoker.

En la actualidad el mito del vampiro en el teatro se mantiene vivo, en febrero de este mismo año se representó en el Teatro del Abasto de Buenos Aires, *Transilvania y los fantasmas de la guerra*, una visión del monstruo ambientada en la primera guerra mundial. En México se estrenó *El hombre que fue drácula* de Roberto Coria y dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario. El teatro de la Casa del perro estrenó en el Teatro de la Universidad Católica de Bolivia *La saga de los vampiros*, una producción colectiva que ganó el premio de teatro Bertold Brecht.

Pero curiosamente en México a pesar de la gran popularidad del cine de vampiros, la aparición de este mito en la dramaturgia se intensifica a finales del siglo XX coincidiendo con la tendencia a la recuperación y reelaboración de mitos literarios, ya sean populares o cultos en el teatro hispanoamericano. Así cuando el nuevo milenio va a comenzar y todavía continúan los influjos de la llamada «postmodernidad», según algunos estudiosos como Beatriz Rizk (2001: 150-163) el teatro hispanoamericano adopta unas fórmulas teatrales que en verdad recuerdan los orígenes del teatro en la Grecia Clásica, me refiero a la parodia, no olvidemos que la postmodernidad se ha caracterizado a veces como «Edad de la parodia». Ésta se convierte en baluarte de un teatro que intenta romper con la Modernidad. Las interferencias textuales, la ambigüedad, el descrédito de modelos históricos, políticos y estéticos anteriores hacen apostar a los autores por la parodia satírica incluso de los grandes mitos literarios. Este género según Juan Carlos Pueo (2002: 12):

Es considerado por algunos autores como una de las posibles formas de superar la supuesta inmanencia del texto literario para proponer una concepción dinámica del mismo, en donde su valor vendría dado por la posibilidad de motivar una respuesta por parte del lector que no se limite a la asunción de un significado supuestamente subyacente al texto, sino que ha de considerarse, ante todo, experiencia activa.

Otros investigadores del tema (Rose: 1993) añaden que la teoría y práctica de la parodia postmoderna se caracteriza además por aunar sus dos funciones la burlesca y la constructiva. A pesar de que la parodia en esta etapa pierde en algunas ocasiones su capacidad transgresora y adopta «una máscara desideologizada», en el teatro hispanoamericano el texto paródico no sólo pone en entredicho el texto parodiado sino lo que hay tras él e incluso el nuevo texto (hipertexto) puede convertirse en auto-parodia.

Recordemos que en Hispanoamérica ha sido frecuente la parodia de las tragedias clásicas. La escena se puebla de réplicas de Antígonas, Electras y Medeas, como la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968), *Electra Garrigó*(1948) de Virgilio Piñera, *Medea en el espejo* (1960) de José Triana, *Las siete contra Tebas* (1968,1992) de Antón Arrufat, *Medea* de José Manuel Torres Santiago. En estos casos la modernidad perdura y la parodia abandona la burla para transformarse en una fuente de subversión; a través de textos, sobre todo, clásicos, el mundo de las dictaduras totalitarias hispanoamericanas se crítica y desmantela mediante la recuperación de la tragedia, utilizando un hipotexto que está claramente presente.

Sin embargo, también se realizan otras parodias que en estos casos sí siguen el concepto que le atribuye Bajtin, referido a la carnavalización del fenómeno, parodias satíricas que inaguran la vertiente postmoderna como es el caso de *Antígona Furiosa* (1986, 1988) de Griselda Gambaro o *Medea* (1996,1998) de Reinaldo Montero. Otros ámbitos literarios también se parodian y así personajes más populares aunque no por ello menos dignos de literaturizarse comienzan a salir de sus tumbas, y nunca mejor dicho, y a asustar al lector con su naturaleza escéptica y aparentemente frívola.

El maestro Hugo Argüelles hace un recorrido exhaustivo por el universo del miedo en su divertimento en dos actos y cuarenta farsas *Concierto para Guillotina y Cuarenta Cabezas*, mitos del cuento popular como Cenicienta se dan la mano con Salomé, Vampirito, querubines, fantasmas y cabezas cortadas. El mundo de la fantasía se transforma en una pista circense en la que la avaricia y la crítica a la sociedad materialista se hace plausible a través de estas parodias breves y feroces. En *Valerio Rostro, Traficante en Sombras*, los tratos con el diablo se convierten también en argumento paródico para de nuevo criticar la corrupta sociedad mexicana.

En las generaciones posteriores los títulos de las obras nos desvelan ese interés por el mundo sobrenatural: el diablo será uno de los argumentos preferidos: Alejandro Licona, *El diablo en el jardín* (1976), Alejandro Aura, *Salón Calavera* (1979), Teresa Valenzuela, *Chispas, rayos y centellas-Esencias del diablo* (1984), Felipe Galván publica en 1987 *El diablo y el smog*, Ricardo Pérez Quitt, *El tribunal del demonio*(1987) y también los espacios del más allá y sus criaturas: Tomás Urtusástegui, *El Fantasma de Canterville* (1982), Jaime Chabaud *Noche de Brujas*(1989), Hugo Argüelles, *Doña Macabra*(1989).

Como se aprecia en los títulos hay una tendencia que aparece especialmente en la «Nueva Dramaturgia Mexicana» y que intenta parodiar mitos de la literatura gótica en general.

La parodia, en el sentido que le da Highet de formal y satírica, de los grandes personajes terroríficos se traduce en una tendencia recurrente durante los años ochenta y noventa. Basta con echar un vistazo a los títulos de las obras de los escritores de la época, prácticamente en todos encontramos al diablo, vampiros, fantasmas. Indudablemente la muerte preside el gran escenario de este teatro. Pero otro aspecto fundamental es junto a la recuperación del mito, la presencia incesante del humor. Estos personajes ya pertenecientes a la imaginería popular son despojados de su calidad de mitos y trasladados a la geografía de las ciudades y familias mexicanas para vivir sus tragedias y respirar su mundo opresor, también los productos literarios, los frutos de nuestro subconsciente son tocados por el miedo que nos rodea en la vida cotidiana.

La gran variedad de monstruos que ocupan la escena hicieron que limitara mi incipiente estudio a uno de ellos en particular, el del vampiro. Esta tendencia de reelaborar el mito del vampiro no pertenece exclusivamente al ámbito teatral. Como hemos visto existe una larga tradición vampírica en México, películas de los años cincuenta al setenta, pero sobre todo relatos sobre vampiros, en los que generalmente había una mezcla de humor y terror. Dentro de esta tradición de desacralizar al vampiro y su función primordial: «aterrorizar extendiendo la muerte», se enmarcan estas obras que utilizan la parodia del mito para desarrollar otros temas que preocupan a los «nuevos dramaturgos» como la falta de valores de la sociedad actual, sus formas de vida y los problemas con los que se encuentran en la existencia cotidiana.

Me centraré en tres textos en mi opinión importantes a la hora de tratar esta parodia del vampirismo: *Drácula Gay*²(1990) de Tomás Urtasástegui, *Vampiros Jóvenes (Fábula Apocalíptica para armar)*(1988/1989) de Fernando Muñoz Castillo y *Nosferatu*³ (1998) de David Olguín.

Estos tres autores aunque de procedencias y estilos muy diversos —tanto Urtasástegui y Fernando Muñoz Castillo se pueden considerar pertenecientes a la «Nueva Dramaturgia Mexicana», mientras que David Olguín ya formaría parte de una generación posterior— abordan la temática del vampirismo con un objetivo común: la parodia. En el sentido que aporta el diccionario de La Lengua Española: imitar. Sin embargo, esta imitación adquiere tintes muy distintos, mientras que Urtasástegui y Castillo aportan un tono satírico, Olguín nos lleva a la parodia formal y al territorio poético. Los tres, no obstante, rescatan la esencia vampírica: el vampiro como un muerto-viviente un ser aislado que sobrevive gracias a la sangre de los otros. Los protagonistas son vampiros que han perdido su cualidad esencial: la sobrenaturalidad. Su monstruosidad se torna en humanidad desvalida, se ha producido un proceso de desmitificación y el problema que les acucia es su metamorfosis en seres de carne y hueso. El mito cae, por imperativo o por propia voluntad, como en el

² Estrenada en numerosas ocasiones, por ejemplo en Xalapa en *La rueda de Ghandi* por Felipe Montes de Oca en el año 2006 y en la Universidad Autónoma de Guerrero en el 2008.

³ Estrenada en el Festival de Arte de Chetumal en el 2007.

caso de *Nosferatu*, y pasa de héroe maldito a simple criatura despojada de su dignidad inmortal.

El mito del vampiro que resulta eterno para la historia literaria, ahora diluye su espíritu ficcional en el teatro y desaparece al convertirse en un ser perteneciente a la realidad. De alguna forma nos recuerda «el teatro de los vampiros» que aparece en las *Crónicas vampíricas* de Ann Rice, como el lugar de reunión y descanso de los vampiros y donde los actores vampiros ejercen como tales ante sus espectadores, puesto que en todas estas obras el receptor está siempre en el objetivo y es el cómplice en la vuelta de tuerca al mito.

Podemos preguntarnos entonces por qué tres autores que tienen como denominador común su pasión por el teatro, su experiencia docente en el ámbito teatral, pero que están separados por épocas y estilos, Urtasástegui, el más veterano, destaca por su humor, mientras que Castillo y Olguin suelen optar por el realismo y las interrelaciones entre teatro y sociedad, escriben obras cuyos protagonistas son los vampiros. No hay hasta el momento muchos datos acerca de la génesis de estas obras, sin embargo, en todas observamos un núcleo esencial: una sociedad vampírica poblada de criaturas que se esconde y viven gracias a la sangre de los otros.

Es indudable el tono burlón de Urtasástegui, mediante un monólogo el protagonista de *Drácula Gay* descubre su debilidad mítica y vampírica. Ha sido desposeído del signo de identidad de un vampiro, sus colmillos, que perdió no por morder a sus víctimas sino por comer dulces. El dentista le propone sustituirlos por unas prótesis de silicona pero él no puede aceptar tal humillación. Con tono de humor desenfadado cercano a cabaret y al teatro del absurdo nuestro vampiro confiesa su condición de gay y con un lenguaje ambiguo y provocador pretende atraer la complicidad del público. Este nuevo Drácula mantiene las propiedades del mítico conde pero adulteradas, sigue su apetito voraz por la sangre, fuente única de su inmortalidad pero le surge un problema de subsistencia, no puede morder, así que su única solución será extraer la sangre a través de una jeringuilla. Por otra parte, el espíritu seductor del vampiro se perpetúa pero cambian sus predilecciones sexuales, de flamante conquistador de mujeres desvalidas se transforma en seductor de jovencitos

hermosos como efebos. También en esta línea de humor que roza la frivolidad se encuentra *Vampiros Jóvenes* de Castillo, sin embargo en este caso la aparente superficialidad se transforma en crítica y desencanto. Los padres de los vampiros de hoy han sido gente comprometida políticamente, aparentemente opuestos al sistema pero de ellos sólo ha quedado su espíritu acomodaticio. En *Nosferatu* Olgúin abandona el humor para acercarse al tono poético, el amor y la pasión dominan a Harker hasta convertirlo en un nuevo descendiente de Drácula, mientras que éste cansado de su tortuosa existencia eterna quiere morir y cumplir los deseos ocultos de su supuesto perseguidor. En este caso se aleja de la parodia satírica y busca sobre todo la intertextualidad, el diálogo con otros textos y su transformación.

El sistema gótico se tambalea y su dignidad literaria se transforma, vampiros gays, adolescentes vampiros, humanos que desean ser vampirizados. El argumento vampírico se trastoca hasta tal punto que a penas reconocemos al monstruo. Sin embargo, no se puede olvidar la pervivencia de la raíz fundamental del vampirismo: la pregunta por la existencia. En el mito clásico, el vampiro es una criatura sobrenatural, eterna que ha desafiado a las leyes de la razón y que ha roto el pacto con la divinidad, el hombre no tiene necesariamente que morir. Este personaje ha suscitado todo tipo de reflexiones psicoanalíticas y existencialistas, sobre la trascendencia y el sentido de la vida. En el caso de estas obras de teatro los protagonistas también han roto los parámetros de racionalidad que a veces impone la sociedad actual.

En *Drácula Gay*, un símbolo sexual en ocasiones de la masculinidad como el vampiro se transforma en un gay, debilitado y frívolo que sorprende con su pícara ambigüedad al despistado espectador:

Pero me estoy perdiendo en trivialidades en lugar de seguir explicando mi sexualidad (observa al público). ¡Perdón! A lo mejor estoy diciendo cosas inconvenientes, cosas que no deben ser oídas por todos. (Al público.) ¿A alguno le molesta este tema? (Espera un momento), díganlo en confianza. La verdad es que yo comencé desde muy chico a darle. Al primero que se la chupé... La sangre... Fue a mi papá ; me gustó y creo que a él también. Después se la he chupado a muchos, a muchísimos. (Ve al público). De los que están ahí por lo

menos a tres. (Sonríe, saluda discretamente a alguno.). No, son cuatro. Hola, Luigi...Cada noche uno distinto: jóvenes, adultos, blancos, morenos, ingenieros, abogados, comerciantes, periodistas, estudiantes. Cada uno con un cuello diferente. He chupado todo: cuellos largos como cisnes, cuellos blancos, cuellos prietotes, cuellos juguetones, cuellos cortos, cuellitos, algunos tan chicos que era difícil clavarles el diente. Ningún otro vampiro tiene mi técnica para dejar complacido al cliente (Urtasástegui, 1990:5).

Este tono desenfadado y cómico que nos acerca a la revista o al cabaret, sin embargo, se erige en crítica contra una sociedad cerrada y apegada a la cultura patriarcal, llena de hipocresía e invadida por la corrupción, así el personaje principal de esta obra adora las capas y muestra la utilidad que tienen para protegerse del clima pero también para ocultarse de las embestidas del amor y sobre todo para cubrir en el caso de ser descubiertos. A través del humor este vampiro descubre sin tapujos la realidad que le rodea:

Si alguien chupa bien en este mundo soy yo. (A un espectador). No me digas que no te gusta que te la chupen... ¡La sangre, por supuesto! En México a todo el mundo le gusta chupar. Chupa el político... Y vaya si chupa; chupan los policías los burócratas. A los deportistas también les gusta el chupe. (Llora.) Ahora yo seré el único que no pueda chupar (Urtasástegui, 1990: 4).

En *Vampiros Jóvenes* se apuesta también por un texto que dialoga con otros textos y en la sátira como elemento fundamental. En un escenario entre la fábula y la ciencia-ficción seis jóvenes rodeados también de personajes fabulosos (ángeles, ermitaños) reflexionan sobre el pasado y buscan un camino para el porvenir. Con esta raíz existencialista se fragua una historia, de ahí lo de fábula, que el lector-espectador tendrá que armar. Estos jóvenes que sobreviven en un refugio antiatómico tendrán que salir al mundo destruido que han heredado de sus padres para emprender el camino de la reconstrucción, su fuente de inspiración, sus héroes, son los vampiros que aparecen en las películas que han heredado de sus padres (*El vampiro*, de Fernando Méndez, de 1957, y *Nosferatu*, de Murnau, 1922). En realidad en esta obra El vampirismo

sirve para justificar el sentido del argumento y también como telón de fondo de una estética que muestra un mundo dominado por lo gótico (el mundo del futuro instalado en la ruina, la oscuridad y el caos). Así la voz en off del inicio de la obra recuerda el sentido del vampirismo, tomando una cita de Gabriel Moreno Pineda:

(Voz en off.) Toda la maldad de que el hombre es capaz se encuentra a flor de piel, de las páginas de la novela gótica o del cuento infantil brota con frecuencia el Mr. JeKyll que todos llevamos dentro y eso es lo que causa terror: ver nuestra propia imagen reflejada en el espejo de Calibán (Muñoz Castillo, 1988: 2).

Basándose en esa búsqueda de la propia imagen los jóvenes reprochan a sus padres su existencia incongruente y su hipocresía:

1 y 5.— Drácula, Frankenstein, Alien, el monstruo de la Laguna Negra, Hule, Terminador (aquí se les une 2) y Nosferatu, jugaron con nosotros las noches en que ustedes monstruos paternos, bebían ron jamaicano o se la rolaban al compás de Mercedes Sosa cantando poemas de García Lorca o bailaban a ritmo de Willie Colón. (se les une 4) Nuestros padres comunistas, sibaritas, vegetarianos, acuarianos, catedráticos, diplomáticos, maniáticos (se les une 3) represivos, anarquistas, malolientes, zopilotes, más cabrones, culeros, pendejos. Todos.— ¡A la burguesía!, pero ahora, una cirugía y cursos de Tai Chi; fumar tabaco importado, vestir ropa de firma y liberar botellas de fayuca.

1.— Hablaron muy mal del imperialismo gringo, pero hoy, en mi casa, todo es de contrabando.

4.— ¡Qué horror tan desastroso son estos que dícense adultos cultos y de amplio criterio! (Muñoz Castillo, 1988: 5).

La idea del vampirismo basada en que el vampiro vive gracias a la sangre de los otros, de la vida de los otros aparece reflejada en la figura de los padres de estos jóvenes, se refieren a que «se hicieron fuertes en su placer destructivo, vampírico». Los adultos han sido siempre vampiros que han destruido su planeta, a base de sacrificar a los demás:

6.— ¿Tú crees que debemos agradecerles un mundo donde las expectativas ya no existían para nosotros los jóvenes?

[...]

3.— Sólo pensaron en ellos, viviendo su presente. Nunca creyeron en el Apocalipsis. Aunque destruían todo lo que había a su paso, arguyendo civilización y modernidad...

4.— Ellos eran Apocalipsis. Su amor a la vida fue de muerte. Glorificaron la guerra.

5.— Se alimentaron siempre de la sangre de los jóvenes y de los más desprotegidos (Muñoz Castillo, 1988: 21).

Los economistas y políticos que dirigen el país encarnar perfectamente el espíritu vampírico:

1.— Este que tienen frente a ustedes, es un industrial, fuma puros importados, cree en: lo mejor para mí, lo peor para ti. Guarda su dinero en un banco extranjero. Vive con la sensación de que se ha sacrificado por el país y nadie se lo agradece. Fue de los que vendieron los bosques o los quemaron para construir hoteles o fraccionamientos. Se siente el vivo representante de la prosperidad del país.

[...]

4.— Este espécimen digno del museo de Antropología, es un político, sólo ve su conveniencia, así que adula al por mayor al que está arriba, sigue instrucciones sin razonarlas y piensa, si a eso se llama pensar, que robar es un privilegio, una canonjía. Y así por treinta monedas, se hizo el tonto de los desperdicios nucleares, y la tala inmoderada de los árboles... ¿Me podría decir por qué se hizo político?

[...]

5.— Y ahora, para ustedes, directamente del cielo, el único, el esperado, el mimado de la Historia Universal, el que manipula conciencias y almas, dueño del más acá y del más allá, la serpiente del paraíso: ¡LOS OFICIANTES DE LAS RELIGIONES! (Muñoz Castillo, 1988: 22-23).

En esta obra a pesar de la estética circense, la utilización del vídeo y el collage, lo ideológico prima sobre otros elementos y el vampirismo es un mero telón de fondo, un escenario para esta fábula grotesca que muestra ante todo los pilares del desgarramiento de la sociedad mexicana: corrupción económica, política y religiosa.

Nosferatu de David Olgúin es el texto más apegado a su hipotexto (texto parodiado). Sus personajes retoman el espíritu de Stoker y nos encontramos con Drácula, Harker, Mina... Sin embargo, los avatares de la novela pronto se trastocan. En este caso, Drácula el vampiro desea acabar con su penosa inmortalidad mientras que Harker quiere tomar su relevo. Es una historia de amor y angustia, un recorrido por el mundo interior, por los deseos del subconsciente que a veces logran imponerse a nuestra realidad. Harker obsesionado por la muerte de su esposa Mina sueña con que él es el vampiro que acaba con ella, pero todo es el reflejo de su deseo de revivir a su amada y por otra parte su inclinación hacia el vampirismo, la necesidad de pervivir eternamente aunque sea convertido en esa criatura. La obra es muy intimista, un viaje hacia el fondo de nosotros, la lucha entre la realidad y el deseo, entre el amor y el yo. Su tono metafísico la contamina de poeticidad, los aparentes diálogos son en realidad verdaderos monólogos que reflejan esa angustia que les perturba:

Drácula.— Calma amigo Harker. Calma. La realidad es más atroz que los sueños.

[...]

Harker.— Me perdí. Algo pasó en el camino.

Drácula.— No es difícil perderse.

Es la condición de los hombres:

La incerteza, la confusión;

Al cabo uno descubre,

Descubre que siempre ha estado perdido.

Esperaba su llegada hace años (Olgúin, 1988: 165).

En *Nosferatu* se mantiene a través de 8 cuadros la impronta de *Drácula* de Bram Stoker, sin embargo, la escenografía y las acotaciones recuerdan una puesta en escena más convencional. En el diálogo teatral se trasluce un texto que reflexiona sobre la muerte y la existencia. Se ha realizado una parodia metaficcional y el elemento satírico se ha perdido.

En estas tres obras reseñadas el vampirismo se utiliza como trasfondo paródico, ya sea desde un punto meramente formal como en el caso de *Nosferatu* o bien desde el lado de la sátira. Los diálogos entre los textos resultan evidentes, el «hipertexto» siempre retoma elementos fundamentales del «hipotexto», pero a su vez se establece una comunicación directa con el espectador que fabrica su propio universo paródico. De esta manera se cumple el designio de *Drácula*, como dice Olguín en su obra, «un *Nosferatu* que destruirá el mundo y que tiene a su servicio la necromancia, la adivinación mediante el murmullo de los muertos. Le dicen sus deseos más íntimos» (Olguín,1988: 169). El mito del vampiro parodiado satírica o poéticamente es utilizado por dramaturgos muy distintos en su concepción del drama en sus obras de finales del siglo XX para desarrollar las dos funciones que según Pueo (2002: 154-155) van más allá de la función constructiva respecto al texto parodiado:

Por un lado es capaz de poner en evidencia las frustraciones provocadas por una modernidad que, sin llegar a ser estéril, ha terminado revelando grandes carencias; por otro lado, permite situar al receptor en una posición de autorreflexividad donde categorías como «representación», «realismo» o «historia» son cuestionadas continuamente.

Sin duda tal como señalan algunos críticos, Pueo (2002:163) la parodia es a su vez «un discurso vampírico»:

Un discurso que ha dejado de ser se alimenta de la sangre del siguiente discurso, y sobrevive gracias a la convocación que éste hace de aquel. Pero tampoco podemos decir que el nuevo discurso sea inocente: para poder

constituirse como discurso, la parodia necesita alimentarse de un discurso anterior, cuyo carácter acabado lo convierte en discurso muerto.

El vampiro teatral nos lleva a la oscuridad de nuestro mundo, chupa argumentos de la fuente gótica, recupera su simbolismo para llevarnos de las tinieblas a la reflexión que a veces engendra luz, porque en definitiva el horror persiste, lo llevamos dentro, y nos persigue sin tregua.

BIBLIOGRAFÍA

- CORIA, Roberto(2004): *Vampiros*, disponible en [http//vampiros.20m.com/literatura.html](http://vampiros.20m.com/literatura.html)
- LAVIA, Darío (2007): *Drácula Teatral en Buenos Aires*, disponible en [http//www.cinefania.com/terroruniversal/index.php](http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php)
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando (1988): *Vampiros Jóvenes*, disponible en [http//sic.conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html](http://sic.conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html)
- OLGUÍN, David (1988), *Nosferatu*, en *ADE Teatro*, n°68-69, p.165.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego (una teoría de la parodia)*, Valencia: Tirant Lo Blanc.
- RIZK, Beatriz(2001): *Postmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana.
- ROSE, Margaret (1993): *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge: University Press.
- URTASÁSTEGUI, Tomás (1993): *Drácula Gay*, disponible en [http//conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html](http://conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html).