

El vampirismo como metáfora de la adicción en el cine de los ochenta (1987-1995)

Juan Antonio Rodríguez Sánchez

Historia de la Ciencia – Facultad de Medicina. Universidad de Salamanca (España).

Correspondencia: Juan Antonio Rodríguez Sánchez. Facultad de Medicina. Avenida Alfonso X El Sabio s/n. 37007 Salamanca (España).

e-mail: jarshm@usal.es

Recibido el 1 de marzo de 2011; aceptado el 19 de abril de 2011.

Resumen

El uso de diversas sustancias, designadas popularmente como drogas, tuvo un gran auge a partir de los años cincuenta. El uso, hábito y dependencia se relacionaron como causa y efecto con implicaciones económicas, sanitarias y políticas, que contribuyeron a construir el “problema de las drogas” y de la adicción. Los medios de comunicación social permitieron crear, en la década de los setenta, el estereotipo del drogadicto como el del consumidor de heroína por vía intravenosa. Este estereotipo fue asumido también por el cine y, particularmente, por el género de terror en sus tendencias postmodernas de los años ochenta. De esta forma, el vampiro clásico es transformado en un adicto a la sangre, cuya dependencia y, fundamentalmente, abstinencia se recrean con la iconografía e interpretaciones con que la sociedad más tradicionalista percibía a los toxicómanos. La creación de la metáfora vampírica no sólo refleja los miedos sociales a la amenazante tentación de la adicción y el temor a los individuos transgresores que consumen sustancias prohibidas, sino que revierte de una forma sugerente en el espectador para reforzar estereotipos sociales.

Palabras clave: vampirismo, drogadicción, metáforas, cine de terror.

La tentación de la metáfora cinematográfica

Los seductores e influyentes ensayos de Susan Sontag sobre la construcción metafórica de diversas enfermedades (tuberculosis, cáncer, sida^{1,2}) han contribuido a despertar en los investigadores la apetencia por descubrir en nuestra cultura esa dimensión en ciertos padecimientos. La literatura ha constituido una magnífica documentación para este tipo de análisis. Sin embargo, el cine ofrece una fuente más trascendente, no sólo por su carácter de industria que obliga a que las producciones cinematográficas piensen en el público espectador en todo su proceso - desde la elección de un tema que pueda interesar a una audiencia, hasta el tipo de lenguaje con el que se va a transmitir el mensaje-; sino también por la extensa población a la que llegará y en la que depositará de forma más o menos sutil el sentido profundo de las metáforas creadas. En un esquema superponible a las representaciones que nos ofrecen los medios de comunicación social, es precisamente la metáfora la que enriquece su capacidad persuasiva³.

Un ejemplo de este uso de las metáforas en el cine es el vampirismo. Considerado un subgénero del cine de terror (o, más ampliamente, del fantástico), el cine de vampiros sufrió importantes cambios en la década de los ochenta del pasado siglo, si bien precedidos de algunas aportaciones seminales a finales de la década anterior⁴. Durante algo más de una década el mito e iconología del vampiro habían sido plasmados con desigual calidad, aunque con abundantes aciertos (especialmente en la filmografía de Terence Fisher), en las producciones de la Hammer. Las historias de los vampiros hammerianos evocan el puritanismo victoriano y la represión sexual con una riqueza golosa para la interpretación psicoanalítica⁵.

Hooper, Carpenter, Craven o Cunningham inauguraron rentables filones para el cine de terror, las sagas del terror “real”, que pronto se deslizarían hacia subproductos de franquicias con y para adolescentes. Aunque el vampiro pudiera considerarse tan letal como los nuevos

psicópatas, ni sus móviles ni la estética de sus ataques se adaptaban al apetito literalmente visceral del público más numeroso: Peter Vincent -personaje de *Noche de miedo/ Fright Night* (1985) de Tom Holland (foto 1)- es un actor que interpreta personajes de cazavampiros al que despiden de una serie televisiva porque el público ya sólo quiere ver “locos furiosos con la cara cubierta haciendo picadillo a chicas vírgenes”. *Noche de miedo* es precisamente una buena muestra del cambio de público y de la renovación de los temas y lenguajes del género. Estas corrientes postmodernas aparecen con más afán de taquilla que de rigor intelectual, conscientes de los gustos festivos de un nuevo espectador más joven, aunque enriquecen la filmografía del terror con nuevas perspectivas a partir de la confluencia del cine de pandillas (el terror por la subversión), el de psicópatas y los mitos clásicos del monstruo o del vampiro. De este modo, entre las múltiples asociaciones, deconstrucciones y reinventiones que surgieron en torno al vampiro, era previsible la aparición de una nueva metáfora más acorde con los cambios socioculturales de las últimas décadas, más próxima al espectador y su realidad; una metáfora en la que la apetencia del vampiro por la sangre humana se construía en fondo y forma a partir de los estereotipos de la adicción a drogas ilegales.



Foto 1: *Noche de miedo/ Fright Night* (1985) de Tom Holland (cartel español).

Pinceladas de un contexto

Las décadas de los cincuenta –con una cimentación en el movimiento beatnik- y sesenta supusieron la consolidación del fenómeno del uso de drogas, con una evolución cada vez más patente hacia un modelo consumista. Desde los sesenta su uso se vincula a contextos juveniles y contraculturales, coetáneos con otras profundas transformaciones sociales que cuestionaban los valores tradicionales y propugnaban la liberalización de comportamientos y la búsqueda de nuevas experiencias y formas de ocio en nuevos escenarios de interacción. Por su parte, la heroína surge en un contexto específico como es la guerra de Vietnam y su introducción en barrios de etnias negras e hispanas en Estados Unidos.

La respuesta de la OMS derivó a políticas centradas en un modelo sociocultural que desplazaba la atención desde el individuo al contexto, desde el tratamiento a la prevención⁶. Los conceptos y terminología utilizada en la organización y en las convenciones sobre drogas mostraban claramente las dificultades para establecer unos criterios adecuados sobre uso, hábito, dependencia y adicción: si la Single Convention on Narcotic Drugs de 1961 manejaba el concepto “estupefaciente”, la de 1971 pasó a denominarse Convention on Psychotropic Substances –término sin dimensión moral-, pero introduce en sus definiciones la ambigüedad del “uso indebido y efectos nocivos”. La guerra contra el opio y el cáñamo se inició en 1972 con el Protocol Amending the Single Convention on Narcotic Drugs, eliminando los cultivos y dando un paso definitivo en 1988, cuando la United Nations Convention against Illicit Traffic in Narcotic Drugs and Psychotropic Substances estructura la lucha contra el tráfico y las mafias⁷.

Los medios de comunicación contribuyeron a la construcción de las drogas como problema social y, en las décadas de los setenta y ochenta, fijaron los estereotipos sobre las drogas, la adicción y los usuarios. La representación paradigmática de la droga fue la heroína intravenosa y siempre en contextos vinculados a la transgresión, el delito y la violencia. Una droga presentada también como poderosamente adictiva con independencia de la voluntad de los usuarios³. De este modo, la sociedad asumió la idea de la droga como problema y estableció la relación con los estereotipos citados. La transposición a la pantalla no tardó en llegar pues, como expone Losilla, es la moral de la burguesía dominante la que establece las pautas del cine de terror como género⁵.

La extraña familia

En el año 1987 aparecieron dos producciones que van a centrar nuestro interés: *Jóvenes ocultos/ The lost boys* de Joel Schumacher (foto 2) y *Los viajeros de la*



Foto 2: *Jóvenes ocultos/ The lost boys* de Joel Schumacher (cartel español).

noche/ Near Dark de Kathryn Bigelow (foto 3). Ambas van a tener abundantes puntos en común y un éxito a corto y largo plazo que las han convertido en referentes cinematográficos de la renovación del género en la época⁹. En ambas películas los vampiros son presentados de forma novedosa como seres gregarios que viven en pequeñas comunidades con una estructura más próxima a la familia alternativa que a la pandilla. Un giro esperado, pues, según el clásico ensayo de Robin Woods, a partir de los sesenta los motivos aparentemente heterogéneos en el cine de terror se unifican en una única figura: la familia⁸.

En *Jóvenes ocultos* el grupo está formado por cuatro jóvenes varones, uno de los cuáles ejerce de líder, una joven y una niña. En *Los viajeros de la noche* encontramos una pareja adulta, otro varón adulto, una joven y un niño. La atípica presencia de los niños vampiros subraya esta representación del grupo como familia, una familia que contrasta vivamente con la de origen de los personajes

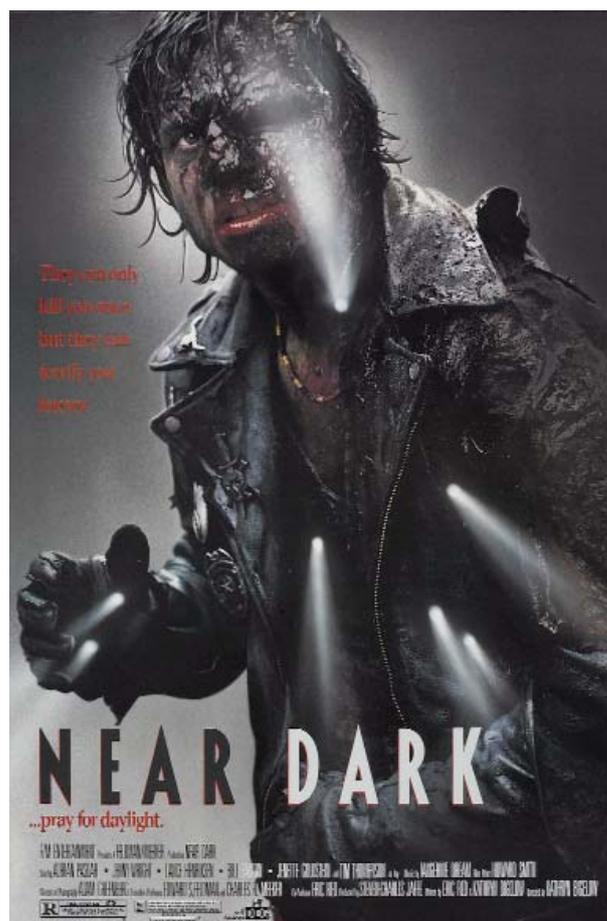


Foto 3: *Los viajeros de la noche/ Near Dark* de Kathryn Bigelow (cartel americano).

protagonistas y que sugiere al espectador formas de relación alternativas vinculadas a propuestas transgresoras: en la cueva/hogar de los niños perdidos de Schumacher tiene sitio de honor un gran póster de Jim Morrison, líder de The Doors y propagandista de la psicodelia; en tanto que el grupo creado por Bigelow es itinerante y vive en una autocaravana⁹.

Estas familias, como gran parte de las relecturas del mito vampírico, son en parte deudoras de las innovaciones literarias que aportó Anne Rice con sus *Crónicas vampíricas*. Siete años después de las películas aquí examinadas era llevada finalmente a la pantalla por Neil Jordan en *Entrevista con el vampiro (crónicas vampíricas)/ Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (1994) (foto 4), explícita en su presentación

⁹Se analizan en este trabajo cuatro películas que acotan un período que va de 1987 a 1995. Las cuatro producciones son estadounidenses, aunque pertenecientes tanto al cine independiente como al cine de grandes productoras. Estas características funcionan como condicionantes en la elaboración del mensaje, en fondo y forma, pero también en la difusión e influencia del mismo. A fin de tener en cuenta el posible impacto de las metáforas que proponen hemos usado el criterio del número de espectadores (recaudación obtenida) en Estados Unidos: *Jóvenes ocultos* (1987) 32.222.567 \$ (<http://www.imdb.com/title/tt0093437>), *Los viajeros de la noche* (1987) 3.369.307 \$, (<http://www.imdb.com/title/tt0093605>) *Entrevista con el vampiro (Crónicas vampíricas)* (1994) 100.664.608 \$ (<http://www.imdb.com/title/tt0110148>), *The Addiction* (1995) 302.393 \$ (<http://www.imdb.com/title/tt0112288>).

del trío protagonista [Lestat (Tom Cruise), Louis (Brad Pitt) y la eterna niña Claudia (Kirsten Dunst)] como familia. Si bien es imposible no recordar un referente anterior no menos incisivo, como fue la “familia” circense de los *Freaks* (1932) de Browning.

A estas comunas arribarán los protagonistas de ambas películas. Los dos son varones jóvenes, los primogénitos de sus familias. Michael (Jason Patric) (protagonista de *Jóvenes ocultos*) tiene un hermano menor, Sam (Corey Haim), en tanto que Caleb Colton (Adrian Pasdar) (el personaje principal de *Los viajeros de la noche*) tiene una hermana. Y en ambos casos en sus familias sólo está presente uno de los progenitores.

La madre de Caleb falleció y los hijos viven en un rancho con el padre, cuya profesión de veterinario tendrá interesantes aplicaciones en el guión. Por su parte, Michael y Sam se mudan desde Arizona a la capital mundial del crimen (Santa Carla) con su recién divorciada madre para ir a vivir a casa del padre de ésta.

Este retrato de familias monoparentales ofrece sutilmente una explicación a la vulnerabilidad de los hijos mayores a las tentaciones ofrecidas por otras formas de vida, otras formas de familia. Una explicación acorde con algunas de las interpretaciones de los factores familiares que influirían en los comportamientos antisociales y el consumo de drogas, pero sobre todo al estereotipo que se construye en la época¹⁰: la familia del toxicómano como lugar con carencias afectivas, en el que faltaría “algo”¹¹.

Pero, pese a lo que pueda parecer, la estructura patriarcal de las familias descritas no sólo no es criticada, sino defendida como salvadora en ambas películas. Lucy (Dianne Wiest), la madre de Michael, es presentada como origen de los problemas de sus hijos, no sólo por desarraigarlos, sino por atraer como pretendiente al auténtico jefe de los vampiros que aspira a hacer de todos ellos una feliz familia, si bien a través de su conversión en vampiros.

Este tinte misógino se va a confirmar tanto en *Jóvenes ocultos* como en *Los viajeros de la noche* al recrear en Star (*Jóvenes ocultos*) y en Mae (Jenny Wright) (*Los viajeros de la noche*) la figura de la mujer como elemento de perdición, como mujer fatal o como Lilit, según el tradicional esquema del género de terror y particularmente en el vampirismo. Son ellas las que atraen a los protagonistas y el primer nexo que los va a vincular al grupo, caracterizadas por un lenguaje no verbal de invitación que contradice sus advertencias y, como en el caso de Mae, responsable directa de su inicial transformación en vampiro. Del mismo modo, ya sea como concesión almibarada ya como claro tópico de inferioridad, serán redimidas/curadas por los varones protagonistas.

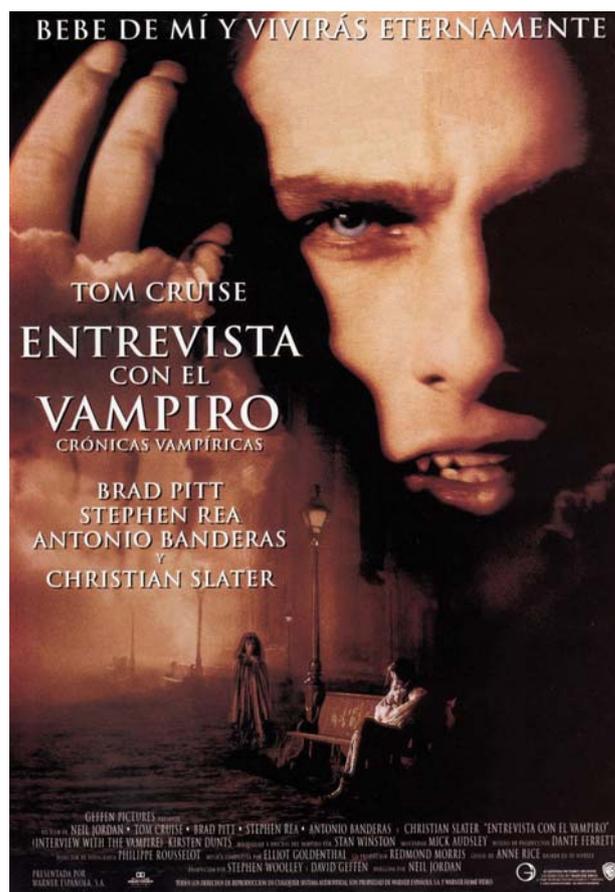


Foto 4: *Entrevista con el vampiro* (crónicas vampíricas)/ *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (1994) de Neil Jordan (cartel español).

No obstante, Bigelow construye una película rica en niveles de lectura y nos puede ofrecer, de forma tímida y parcial, una imagen diferente de la relación de género: si Mae vampiriza a Caleb en un clásico rol de mujer fatal, también desempeña una función nutricia y maternal, alimentándolo con su propia sangre ante sus escrúpulos en vampirizar a alguien; si Mae como ser de la noche, encarna un espíritu de libertad, su relación con Caleb, en tanto que amante e hijo, es una atadura que la limita al reintroducir códigos humanos tradicionales en su vida y aportarle nuevas responsabilidades. Una posible denuncia que se pierde en la resolución feliz del guión.

Retrato de una adicción

El buen chico, perteneciente a una familia con unos valores de clase media americana^b (aunque desorientada de sus bases tradicionales), se siente seducido por una joven que lo introduce en un grupo (al que podrían aplicarse epítetos como alternativo, transgresor, marginal) con unas normas y ritos de iniciación que debe acatar para pertenecer a él: vivir de noche, carreras de moto, colgarse de un puente mientras pasa un tren, saltar al vacío, buscar camorra, pero, sobre todo, consumir sustancias prohibidas (sangre de vampiro ofrecida en

botella –en *Jóvenes ocultos*- o directamente de los vasos sanguíneos). Una iniciación en la que derramar la sangre de una víctima es más importante que ingerirla, porque la sangre simboliza ahora fundamentalmente el vínculo, más necesario y adictivo que el sexo para la anterior generación: aunque *LV* nos ilustra sobre las técnicas de caza individual de cada miembro del grupo, son los rituales de violencia los que le dan cohesión^c. Por eso, lo más peligroso de estos vampiros es que contagian y propagan su modo de vida subversivo.

Este esquema de construcción de identidad social en el adolescente, de integración en un grupo al que considerar como un “nosotros”¹¹, también es acorde con la representación que los medios de comunicación social nos hacían del joven que se iniciaba en el mundo de las drogas, aquí en su versión más conservadora, en la que la pérdida de los valores tradicionales, las malas influencias y el poder de la propia droga son considerados condicionantes suficientes para explicar la adicción. Probar la sangre/droga es engancharse a ella, porque cambia la propia naturaleza del individuo. Desde esta perspectiva, la exculpación de los protagonistas parece obedecer más a la necesidad de un personaje que permita la proyección del espectador que a una simpatía por ellos.

Los vampiros de los ochenta se representan en dos estadios, el primero de los cuales corresponde a la transformación inicial del humano y caracterizada por los efectos que sufren la primera vez que consumen sangre de vampiro y, una dramáticamente atractiva segunda fase que se manifiesta con florida sintomatología cuando su organismo les demanda sangre. *Jóvenes ocultos*, *Los viajeros de la noche* o *Entrevista con el vampiro* recrean estas dos fases a partir de los estereotipos sobre los efectos de las drogas y el síndrome de abstinencia. La sangre de vampiro, aunque desgarradora por la transformación que opera en los protagonistas, produce una alteración perceptiva: la mirada de las estatuas (*Entrevista con el vampiro*), la noche ensordecedora y brillante hasta deslumbrar (*Los viajeros de la noche*)... Nos revelan así otro aspecto del estereotipo, en el que prevalece la idea de la droga (de cualquier droga) como productora de alucinaciones.

Abel Ferrara será mucho más explícito, con escenas de crudo realismo potenciado por un angustioso blanco y negro: *The addiction* (1995) (foto 5) es la mejor galería cinematográfica de las imágenes que conforman el estereotipo de los adictos a la heroína¹⁴. Kathleen Conklin (Lili Taylor) va experimentando una degradación física en la medida en que se convierte en consumidora

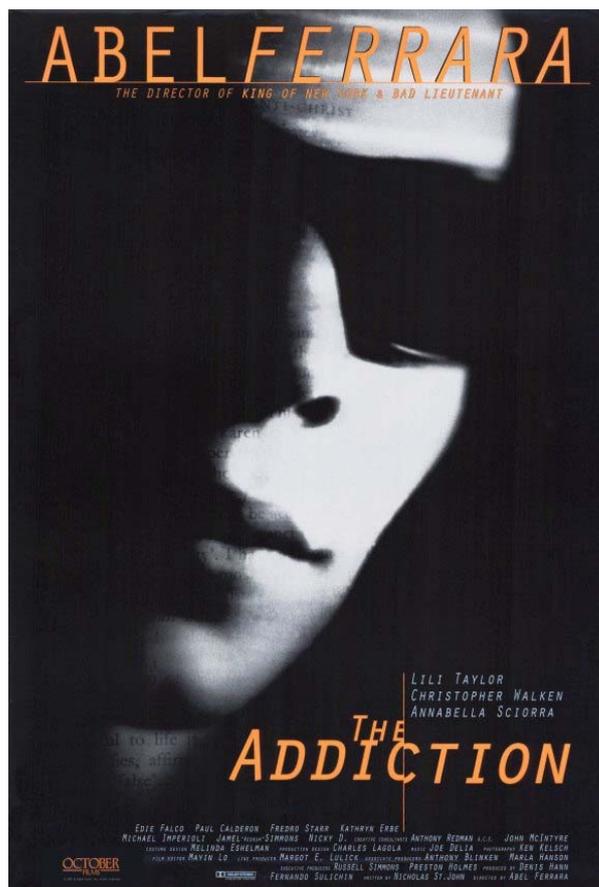


Foto 5: *The addiction* (1995) de Abel Ferrara (cartel americano).

de sangre humana, que, inicialmente, extrae de sus víctimas con una jeringuilla y se la inyecta a sí misma con toda la parafernalia propia del heroinómano y similares efectos (foto 6). Su cuerpo se deteriora y pierde piezas dentales (“*me estoy pudriendo*”), en tanto que sus prácticas son un catálogo descendente hacia la abyección: roba, fuma continuamente, usa drogas, se mueve en ambientes sórdidos y su indiferencia hacia los demás y el desprecio hacia sus víctimas aumenta, con un acmé señalado por la imagen de un zapatito que insinúa el infanticidio.

Los síndromes de abstinencia son abordados con detalle y dramatismo, con sudoraciones, retorcimientos y gritos en todas las películas analizadas, pero será también en *The addiction* donde se recree con mayor precisión, con autolesiones e intento de suicidio. A ello contribuye un experimentado vampiro [Peina (Christopher Walken)] al alimentarse de Kathleen y aportar un significativo referente cultural “*¿Has leído El almuerzo desnudo?*” Burroughs describe perfectamente

^b Jürgen Müller interpreta que la familia Colton de *Los viajeros de la noche* sería un equivalente a los Walton de la serie televisiva homónima¹².

^c Francisco Benavent considera *LV* como “vampiros modernos que recorrían las carreteras norteamericanas recreándose en la violencia y la sangre, una especie de Asesinos natos (Natural Born Killers, Oliver Stone, 1994) con alergia al sol”¹³.



Foto 6: Kathleen Conklin (Lili Taylor) en *The Addiction* (1995).

lo que es estar sin un chute". Y nos ofrece también una escena que recrearía la sobredosis: la fiesta de celebración de la defensa de la tesis de Kathleen se convierte en una orgía vampírica [homenaje estético a *La noche de los muertos vivientes/ Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero (foto 7)] que la conduce al ingreso en el hospital y la muerte.

Dr. Jekyll y Mr. Drácula

Para profundizar en la construcción de la metáfora es preciso revisar el cambio producido en el estereotipo de los vampiros del cine de los sesenta y de los nuevos vampiros de los ochenta, lo que nos aportará otros elementos de la construcción social de la imagen del drogadicto. El vampiro de los sesenta, según hemos recordado, vive aislado o en un reducido núcleo, solitario también en sus cacerías y usa la sangre como alimento. Es él quien ejerce un efecto adictivo en sus víctimas. Las producciones de la Hammer pusieron en boca de Van Helsing estas reflexiones: "*Hasta ahora se ha comprobado que la víctima detesta estar dominada por el vampiro pero no puede abandonar su práctica como el drogadicto no puede abandonar la droga*" [*Dracula/ Horror of Dracula* (1958) de Terence Fisher (foto 8)]; "*con este mal en particular es más fácil enviarse que con la heroína y al final el resultado es igualmente mortal*" [*Los ritos satánicos de Drácula/ The Satanic Rites of Dracula* (1973) de de Alan Gibson (foto 9)]. Toda una lapidaria concepción del problema, pero en la que el vampiro (y la sexualidad liberada) es la droga.



Foto 7: *La noche de los muertos vivientes/ Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero (cartel español).



Foto 8: *Dracula/ Horror of Dracula* (1958) de Terence Fisher (cartel español).

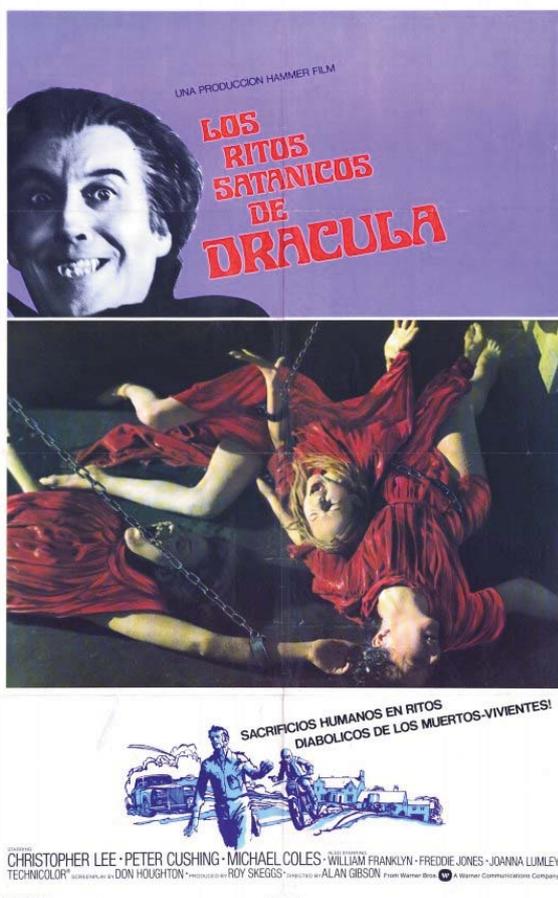


Foto 9: *Los ritos satánicos de Drácula/ The Satanic Rites of Dracula* (1973) de Alan Gibson (cartel español).

Sin embargo, los vampiros de los ochenta analizados viven en grupo/comuna y usan una estética marginal. No suelen convertirse en animales ni perecer por estacas, lo que sugiere que su simbología sobre la sexualidad y su represión no es tan relevante como para sus antecesores. La transgresión que subyace en el origen del terror no es ya la sexual, pero siguen presentes otros elementos de la estructura arquetípica en el cine fantástico: las tensiones entre ciencia y creencia, entre civilización y naturaleza, entre modernidad y tradición, pero, sobre todo, entre consciencia e inconsciencia. LV ilustra perfectamente estos aspectos. La sangre/droga, la adicción, es el mundo inconsciente y descontrolado que amenaza el orden representado por la familia patriarcal. Terror de lo “real”, de lo social, miedo al marginal, al violento; pero, sobre todo, miedo ante la posibilidad de que en realidad esa propuesta nos atraiga, de ser seducidos por la libertad total. Miedo a que la droga y sus efectos nos guste.

La postmodernidad de muchos de sus planteamientos no impide que algo quede en las producciones analizadas de los principios clásicos del papel del monstruo en la cinematografía. Interpretado desde perspectivas psicoanalíticas el cine de terror ha funcionado como

liberación de las pulsiones del “ello” para su posterior represión. El monstruo es el “ello” que aflora sin represión, liberado, sin normas: Mr. Hyde. El clásico de Stevenson, tantas veces adaptado a la pantalla y con tan lógico éxito, nos daba la clave ahora reformulada: la droga es el camino¹⁵⁻¹⁷.

Esa ambigüedad, tan común en la actitud de víctimas y espectadores hacia el vampiro, se construye en este sentido tanto en *Los viajeros de la noche* como en *Jóvenes ocultos*, complacientes con la contracultura del grupo retratado. De hecho, *Jóvenes ocultos* utiliza este atractivo en su reclamo publicitario [“duermen todo el día. Se divierten toda la noche. No envejecen. Nunca mueren. Es divertido ser así...” (foto 2)], y su banda sonora recrea el estilo musical al que se adscriben los vampiros y que coincide con el tipo de espectador al que va dirigida la película. Y lo mismo cabría decir de *Los viajeros de la noche* que, envuelta en el sonido de Tangerine Dream, ofrece una estética dirigida a un público más selecto pero igualmente afín a propuestas transgresoras.

Porque según sintetiza Tudor, es éste el giro del cine de terror a partir de los sesenta, al colocar la amenaza no en algo externo, sino en el propio individuo, “la expresión de una profunda inseguridad acerca de nosotros mismos [...] nuestro característico punto de vista se ha secularizado, ha regresado a nuestro propio seno [...] una nueva concepción del miedo: miedo de nosotros mismos y de las incomprensibles y peligrosas fuerzas que se agitan en nuestro interior”¹⁸.

Por ello no son las estacas las que acaban con estos vampiros sino la luz del sol. La luz es letal porque simboliza el triunfo de lo consciente sobre lo inconsciente. Bigelow o Ferrara juegan continuamente para ofrecernos imágenes de lunas, soles y esteticistas escenas en las que la luz ejerce de arma mortífera: la primera nos muestra al grupo acorralado por la policía en una habitación de motel y no son las balas las que les hieren, sino los rayos de sol que penetran a través de los orificios que éstas han abierto; en tanto que Ferrara nos muestra a una agonizante Kathleen en su cama de hospital expuesta a los rayos de sol filtrados por las rendijas de la persiana y que se deslizan desde la parte superior de la pared en la que se halla un crucifijo (foto 10).

Ese temido mundo inconsciente ya no es el de una sexualidad reprimida: los vampiros de los ochenta, aunque necesitan la sangre como alimento, esta es el resultado de su auténtica adicción a la violencia, subrayada por el uso de armas en agresiones ajenas a la nutrición y propiciada por la creciente afición hemática del público^d. Ferrara abunda en este sentido al formular una doble metáfora: usa el estereotipo icónico de la drogadicción para, a partir de esa estética familiar al espectador,



Foto 10: Ferrara muestra a una agonizante Kathleen en su cama de hospital expuesta a los rayos de sol filtrados por las rendijas de la persiana.

configurar una metáfora en la que el vampirismo representa la adicción al mal.

Si las películas que examinamos plasman el miedo del individuo a su debilidad para rechazar una atractiva ruptura con las normas externas y la represión interna mediada por la droga, el guión de Nicholas St. John va más allá: *“Nuestra adicción es el mal. La propensión a este mal yace en nuestra debilidad interior”*; *“la adicción tiene una doble naturaleza: satisface el apetito que engendra el mal pero también empaña nuestra percepción para que olvidemos lo enfermos que estamos. Bebemos para huir del hecho de que somos alcohólicos. La existencia es la búsqueda del alivio de nuestro vicio. Y nuestro vicio es el único alivio que encontramos”*^e.

Ferrara contribuye magistralmente a revalidar la tesis de St. John con secuencias en las que, con planos subjetivos, lleva al espectador a contemplar a través de Kathleen, en cine, en televisión o en salas de exposición, las imágenes de guerras, matanzas y genocidios. Pero para ratificar que *“hacemos el mal porque somos malos”* Penia, tras morder nuevamente a Kathleen, gira hacia cámara y mira, en un silencio de densos e interminables segundos, directamente al espectador, subrayando así nuestra función *voyeurista* y pasiva ante el sufrimiento ajeno. Todos somos adictos.

Redimidas y rehabilitados

Los vampiros de los ochenta están más próximos al dilema del personaje de Stevenson que a los de Drácula y sus familiares. Michael, Caleb o Louis son vampiros con dilemas éticos, incapaces de su total conversión

pues mantienen el respeto a la vida humana. Y en los dos primeros casos es el vínculo a la familia de origen el que los lleva a adoptar un papel protector, de asunción de una responsabilidad propia de un rol social adulto que los posiciona fuera del tentador mundo de la adicción: Caleb reacciona para defender a su hermana y su padre, Michael hace lo propio cuando atacan a Sam. La adicción es interpretada como inmadurez, algo patente desde la intencionalidad del título original de *Jóvenes ocultos/ The lost boys*, en alusión a los niños perdidos del *Peter Pan* (1953) de J.M. Barrie que no querían crecer. Una interpretación avalada oficialmente: *“afortunadamente, cerca de sesenta millones de norteamericanos que usaron drogas ilícitas en su juventud, rechazan esas sustancias cuando son adultos”*²⁰.

Los personajes de *Jóvenes ocultos* y *Los viajeros de la noche* se liberan del vampirismo/adicción porque, según Tajfel y Turner, *“los individuos tienden a buscar la pertenencia a otros grupos cuando su pertenencia a aquellos en los que se sienten insertos contribuye de modos negativos a su identidad”*¹¹. El dilema ético les lleva a que no puedan sentir ya como un *“nosotros”* al grupo vampírico y regresen a construir su identidad social en el ámbito de la familia.

Las diferentes interpretaciones de los condicionantes subyacentes en la aparición de las toxicomanías propiciaron históricamente no sólo la aparición de respuestas científicas, sino también educativas, psicológicas de diferente catadura y muchas de tipo creencial. En las películas analizadas, fe y orden, retorno a los valores tradicionales, son las pautas que definen los principios terapéuticos. Bigelow nos ofrece el ejemplo más claro: el padre de Caleb, se extrae a sí mismo un frasco de sangre, que a continuación transfunde a su hijo consiguiendo su total curación (foto 11). La sangre del padre es la sangre buena, frente a la sangre de Mae, sangre de vampiro, sangre mala que mantenía atrapado al protagonista. Caleb rechaza el hospital por considerar que su enfermedad no la curan allí y que incluso lo podrían matar, pero técnica y ciencia son más poderosas que una oralidad instintiva: la sangre humana ingerida alimenta al vampiro, pero si es inyectada directamente en sus venas les puede curar. Un rehabilitado Caleb va a transfundir su sangre a Mae y le da la bienvenida con un *“estás en casa”*.

Porque son siempre los varones (protagonistas, padre, abuelo) los que conseguirán reconducir la situación no sólo liberando a las mujeres, sino también acabando con los vampiros que amenazan a la familia.

^d Sorprendentemente Adictos a la sangre ha sido el título que se le ha dado en castellano al documental de Barry Gray Bloodsucking cinema (2007), una revisión del *“origen y evolución de las películas de vampiros”*.

^e La exploración de este tema por el tándem Ferrara / St. John es bien examinado por Julian Petley¹⁹.



Foto 10: El padre de Caleb se extrae sangre que transfundirá a su hijo logrando su curación (*Los viajeros de la noche*).

Incluso los jóvenes e inexpertos cazavampiros de *Jóvenes ocultos*, realizan su cruzada por “la verdad, la justicia y el modo de vida americano”. Frente a la adicción como síntoma de afeminada debilidad, se imponen los recios valores masculinos patriarcales. La sangre del varón responsable (el padre o el Caleb defensor de su familia) es un símbolo del triunfo del orden frente a la transgresión, de la tradición frente al cambio, de la razón frente al instinto, de lo masculino frente a lo femenino. Una respuesta conservadora ante las toxicomanías, muy alejada de los modelos sociales en las terapéuticas de la adicción.

Desde esta perspectiva no hay curación sin redención: las mujeres, Star o Mae, se dignifican y redimen en la medida en que defienden al protagonista y/o sus familias, salvándoles incluso la vida. *The addiction* abundará más en este aspecto pues es la fe (la luz) la única que puede tener un efecto sanador: Kathleen pone flores en su propia tumba mientras su voz en off dice “para afrontar lo que somos al final, nos alzamos ante la luz y se revela nuestra verdadera naturaleza. La autorrevelación es la aniquilación del propio ser”. Aceptación de la naturaleza humana como adicta al pecado y entrega y abandono en la fe como forma de liberación. Algo que no parece alejado de los principios postulados por comunidades terapéuticas religiosas y pseudocientíficas, auspiciadas desde los propios gobiernos^f. La fe sanadora, creencia y curación, son puestas de manifiesto por Ferrara en las escenas finales: en el pasillo del hospital en el que está ingresada Kathleen, el sacerdote que va a confesarla, tras cruzarse con la vampiro que la ha visitado, se encuentra con un médico al que saluda “¿Qué tal doctor? Hacía tiempo que no coincidíamos”.

La alusión a esa muerte simbólica de la propia

naturaleza humana débil y adicta puede tomar aspectos mucho más literales. Frente a los protagonistas redimidos, los vampiros/toxicómanos de esas pandillas alternativas no sólo son aniquilados (Bigelow abre con un zumbido de mosquito y, tras el título, una escena en la que un primerísimo plano nos muestra al mosquito posado sobre Caleb y éste lo aplasta de un palmetazo al tiempo que dice “bicho asqueroso”), sino que son representados como conscientes de que su única liberación posible es la muerte: Diamondback, mientras el sol la calcina, sonríe y exclama “todo ha terminado”.

La rehabilitación y asunción de los valores tradicionales es la única vía que ofrece este cine ante el problema de ciertas toxicomanías. Para aquellos que no lo hagan se construye la imagen de la muerte piadosa, la misma que en el terror más clásico permitía que el monstruo recuperase su aspecto humano para tranquilidad de sus asesinos y espectadores.

Ficha técnica

Título: *Jóvenes ocultos. La generación perdida* (Chile). *Los muchachos perdidos* (Méjico).

Título original: *The Lost Boys*.

País: Estados Unidos.

Año: 1987.

Director: Joel Schumacher.

Música: Thomas Newman.

Fotografía: Michael Chapman.

Montaje: Robert Brown.

Guión: Janice Fisher, James Jeremias y Jeffrey Boam.

Intérpretes: Jason Patric (Michael), Corey Haim (Sam), Dianne Wiest (Lucy), Barnard Hughes (Grandpa), Edward Herrmann (como Ed Herrmann, Max), Kiefer Sutherland (David), Jami Gertz (Star), Corey Feldman (Edgar Frog), Jamison Newlander (Alan Frog), Brooke McCarter (Paul), Billy Wirth (Dwayne), Alex Winter, (como Alexander Winter, Marko), Chance Michael Corbitt (Laddie), Alexander Bacon Chapman (Greg), Nori Morgan (Shelly),...

Género: comedia, fantasía, terror y vampirismo.

Duración: 97 minutos.

Color: color.

Productora: Warner Bros. Pictures (como Warner Bros.).

Sinopsis: Michael y su hermano Sam se mudan

^f“La experiencia y las investigaciones sugieren que los individuos que tienen valores ligados a un sistema de fe se pueden beneficiar del tratamiento más rápidamente. Un factor de reducción del riesgo de las drogas entre los jóvenes es su participación en programas religiosos. El gobierno insta a las organizaciones religiosas a que se unan a los esfuerzos nacionales de prevención contra las drogas”²⁰.

con su madre a casa del padre de ésta en Santa Carla, donde el primero conoce a un grupo de jóvenes que le dan a beber sangre de vampiro, iniciando su transformación. Sam y dos cazavampiros locales procuran liberar a Michael destruyendo a los vampiros y a su jefe, quienes atacan el hogar familiar.

<http://www.imdb.es/title/tt0093437>

<http://www.imdb.com/title/tt0093437>

[Trailer](#)

Ficha técnica

Título: *Los viajeros de la noche. Cuando cae la oscuridad* (Argentina, Chile, Méjico, Peru, Uruguay).

Título original: *Near Dark*.

País: Estados Unidos.

Año: 1987.

Director: Kathryn Bigelow.

Música: Christopher Franke, Edgar Froese y Paul Haslinger (los tres como Tangerine Dream).

Fotografía: Adam Greenberg.

Montaje: Howard E. Smith.

Guión: Kathryn Bigelow y Eric Red.

Intérpretes: Adrian Pasdar (Caleb Colton), Jenny Wright (Mae), Lance Henriksen (Jesse Hooker), Bill Paxton (Severen), Jenette Goldstein (Diamondback), Tim Thomerson (Loy Colton), Joshua John Miller (como Joshua Miller, Homer), Marcie Leeds (Sarah Colton), Kenny Call (asistente de Sheriff), Ed Corbett (Ticket Seller), Troy Evans (policia de paisano), Bill Cross (Sheriff Eakers), Roger Aaron Brown (conductor de camión), Thomas Wagner (Barman), Robert Winley (dueño del bar),...

Color: color.

Duración: 94 minutos.

Género: drama, terror, vampirismo y suspense.

Productora: F/M y Near Dark Joint Venture.

Sinopsis: Caleb conoce a Mae, es mordido por ella y transformado en vampiro. Obligado a vivir con el grupo al que pertenece Mae, sus escrúpulos para alimentarse de sangre humana impide su aceptación por el grupo. Tras exponerse a la luz del sol para salvarlos de una emboscada es aceptado como miembro, pero cuando atacan a su padre y hermana Caleb les defiende y huye con ellos. Rehabilitado por una transfusión de su padre debe enfrentarse al grupo vampírico cuando estos secuestran a su hermana Sara, a la que rescata junto a Mae.

<http://www.imdb.es/title/tt0093605>

<http://www.imdb.com/title/tt0093605>

[Trailer](#)

Ficha técnica

Título: *Entrevista con el vampiro (crónicas vampíricas)*.

Título original: *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*.

País: Estados Unidos.

Año: 1994.

Director: Neil Jordan.

Música: Elliot Goldenthal.

Fotografía: Philippe Rousselot.

Montaje: Mick Audsley y Joke van Wijk (como Joke Van Wijk).

Guión: Anne Rice (a partir de su novela homónima).

Intérpretes: Brad Pitt (Louis de Pointe du Lac), Christian Slater (Daniel Malloy), Virginia McCollam (la prostituta de Waterfront), John McConnell (jugador), Tom Cruise (Lestat de Lioncourt), Thandie Newton (Yvette), Kirsten Dunst (Claudia), Antonio Banderas (Armand), Stephen Rea (Santiago),...

Color: color.

Duración: 123 minutos.

Género: drama, terror, vampirismo y fantasía.

Productora: Geffen Pictures.

Sinopsis: el periodista David Malloy entrevista a Louis de Pointe du Lac, quien dice ser un vampiro y le relata su vida desde que pierde a su familia y es convertido en vampiro por Lestat de Lioncourt. Refiere su vida junto a él y a la pequeña Claudia, vampirizada por Louis y convertida por Lestat, sus enfrentamientos y su separación de Lestat tras creer que entre ambos lo habían asesinado. Louis narra la peregrinación de Claudia y él en busca de otros seres como ellos, la muerte de Claudia por los vampiros de París y su regreso a Estados Unidos.

Premios: Óscar: nominada a la Mejor Dirección Artística y Banda Sonora Original (1995).

<http://www.imdb.es/title/tt0110148>

<http://www.imdb.com/title/tt0110148>

[Trailer](#)

Ficha técnica

Título: *The Addiction*.

Título original: *The Addiction*.

País: Estados Unidos.

Año: 1995.

Director: Abel Ferrara.

Música: Joe Delia.

Fotografía: Ken Kelsch.

Montaje: Mayin Lo.

Guión: Nicholas St John.

Intérpretes: Lili Taylor (Kathleen Conklin), Christopher Walken (Peina), Annabella Sciorra (Casanova), Edie Falco (Jean), Paul Calderon (profesor), Fredro Starr (negro), Kathryn Erbe (estudiante de antropología), Michael Imperioli (misionero), Jamal Simmons (como Jamel 'RedRum' Simmons, amigo del negro), Robert W. Castle (como Black's Friend, narrador/ sacerdote), Michael A. Fella (como Michael Fella, policía), Louis Katz (como Dr. Louis A. Katz, doctor), Leroy Johnson (víctima sin hogar), Fred Williams (víctima sin hogar), Avron Coleman (violonchelista),...

Color: blanco y negro.

Duración: 82 minutos.

Género: drama, terror y vampirismo.

Productora: Fast Films, Guild y October Films.

Sinopsis: Kathleen Conklin es una estudiante de filosofía que, al ser mordida por una mujer, comienza a experimentar cambios en su comportamiento que la impulsan a alimentarse de sangre humana. Al mismo tiempo, reflexiona sobre su naturaleza y la del ser humano, sobre el mal, el pecado y la redención, objetos de su vida y de la investigación de su tesis. El encuentro con un experimentado vampiro, Peina, supone un giro en su experiencia, que culminará con una orgía vampírica en la celebración de la defensa de su tesis.

<http://www.imdb.es/title/tt0112288>

<http://www.imdb.com/title/tt0112288>

[Trailer](#)

Referencias

- Sontag S. La enfermedad y sus metáforas. Barcelona: Muchnik, 1980.
- Sontag S. El SIDA y sus metáforas. Barcelona: Muchnik, 1989.
- Megías E, Rodríguez San Julián E. Medios de comunicación social y representaciones sociales sobre drogas. En: Yubero Jiménez S, coordinador. Drogas y drogadicción: un enfoque social y preventivo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha; 2001.p. 91-106.
- Berrueto P. Cine de terror contemporáneo. Madrid: La Factoría de Ideas; 2001. p. 9-44.
- Losilla C. El cine de terror: Una introducción. Barcelona: Paidós; 1993. p. 109-143.
- Díaz A. Drogas y sociedad. En: Yubero Jiménez S, coordinador. Drogas y drogadicción: un enfoque social y preventivo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha; 2001.p. 11-74.
- Escohotado A. Historia general de las drogas. Madrid. Espasa-Calpe; 1998. p. 885-907.
- Wood R. An introduction to the American horror film. En: Nichols B, editor. Movies and Methods, Volume II. Berkeley: University of California Press; 1985.p.195-220. Disponible en: <http://www.neiu.edu/~circill/F1313.pdf>
- Abbott S. Urban Vampires in American Films of the Eighties and Nineties. En: Kungl CT, editor. Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil. Oxford: Inter-Disciplinary Press; 2003. p. 133-137.
- Hawkins JD, Lishner DM, Catalano, Jr RF. Childhood predictors and the prevention of adolescent substance abuse. En: Jones CLR, Battjes RJ, editores. Etiology of drug abuse: Implications for prevention. Rockville (Maryland): National Institute on Drug Abuse; 1985. p. 75-126. Disponible: <http://archives.drugabuse.gov/pdf/monographs/56.pdf>.
- Kornblit AL, Beltramino F, Camarotti AC, Verardi M. Las categorías yo-nosotros-ellos en la identidad de consumidores de drogas. En: Kornblit AL, coordinadora. Nuevos estudios sobre drogadicción: Consumo e identidad. Buenos Aires: Biblos; 2004. p. 15-25.
- Müller J (ed.) Cine de los 80. Köln: Taschen Benedikt; 2002.
- Benavent FM. Días extraños. En: Sánchez Noriega JL, editores. Historia del cine en películas 1990-1999. Bilbao: Ediciones Mensajero; 2007. p. 129-131
- Verney C. The addiction. En: Equipo Reseña. Cine para Leer 1997. Bilbao: Ediciones Mensajero; 1998. p. 104-105.
- Pérez Morán E, Pérez Millán JA. Cien médicos en el cine de ayer y de hoy. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; 2008. p. 30-32.
- Bassa J, Freixas R. El cine de ciencia ficción. Una aproximación. Barcelona: Paidós; 1997. p. 116-129.
- Elena A. Ciencia, cine e historia. De Méliès a 2001. Madrid: Alianza Editorial; 2002. p. 81-85.
- Tudor A. Monsters and Mad Scientists. A cultural history of the horror movies. Oxford-Cambridge: Basil Blackwell, 1989, p. 48. Citado por Losilla C. El cine de terror: Una introducción. Barcelona: Paidós; 1993. p. 193.
- Petley J. Ferrara, Abel. En: Hillstrom LC, editor. International Dictionary of Films and Filmmakers Vol. 2 Directors. 3ª ed. Detroit: St James Press; 1997. p. 317-319.
- National Criminal Justice Reference Service. Estrategia Nacional para el Control de las Drogas: 1997. Disponible en <http://www.ncjrs.gov/htm/indice.htm>