

La reinención del mito vampírico en *Cronos*, de Guillermo del Toro

Javier MARTÍN PÁRRAGA

Universidad de Córdoba

javier.martin@uco.es

Resumen

Cronos (1993), la ópera prima de Guillermo del Toro deja de lado o incluso subvierte no pocas de las numerosas convenciones que tradicionalmente han venido acompañando al género vampírico, no sólo en la historia del cine sino también de la literatura universal. En el presente trabajo, pues, se desarrolla un análisis exhaustivo y detallado de la obra, prestando especial atención a las raíces y disonancias con respecto a la temática vampírica en el cine.

Palabras clave: Guillermo del Toro, *Cronos*, vampiros, cine.

Abstract

Guillermo del Toro's first movie, Cronos (1993), rejects or even subvert some of the well-established conventions related to the vampiric genre both in literature and films. This paper proposes a detailed and exhaustive analysis of the above-mentioned movie, paying special attention to the way it negotiates with the vampiric genre.

Keywords: Guillermo del Toro, *Cronos*, vampires, film studies.

1. Introducción: el mito vampírico a lo largo de la historia

El fenómeno del vampiro, ser monstruoso que una vez fuera humano pero ha resurgido de su propia muerte convertido en monstruo hematófago sediento de sangre ha sido causa de pavor en innumerables culturas y, de acuerdo con algunos sociólogos como Brian J. Frost, es en realidad un mito que acompañado a los seres humanos desde los albores de la humanidad. El antropólogo Bobbi S. Low comparte la opinión de Frost, y explica que si las civilizaciones primitivas necesitaban de dioses para explicar los nacimientos y muertes acaecidas por causas naturales necesitaban así mismo de figuras míticas que explicaran las muertes *extrañas* (desde su perspectiva pre-científica y el absoluto desconocimiento de innumerables enfermedades poco frecuentes aunque perfectamente documentadas y explicadas por la ciencia médica).

Si nos remontamos a los primeras manifestaciones escritas no nos faltarán evidencias para subscribir las opiniones expresadas por estos críticos, ya que desde los antiguos textos babilonios se nos habla de los *Lilu*; los manuscritos sumerios refieren a los *Akhkharu*; los antiguos cuentos del folklore indio narran las atrocidades de los *Bhetalas*; la diosa *Sekhmet* de la que se nos habla en los papiros egipcios comparte no pocos rasgos con el prototipo vampírico, al igual que los *Strix* romanos.

De este manera, podríamos seguir evocando las diferentes variantes que el mito del vampiro o no muerto ha venido tomando a lo largo de diferentes períodos históricos y en las diferentes culturas antiguas de la humanidad. Nos encontramos, en definitiva y aplicando la terminología acuñada por Carl Jung, un arquetipo universal que puede rastrearse en la práctica totalidad de civilizaciones.

2. El vampiro en la mitología contemporánea

Si, como mostramos en la sección previa, el mito vampírico es ancestral y se remonta a los albores de la humanidad, el vampiro tal y como la conocemos a

través del cine, es una creación mucho más reciente que tiene unos claros orígenes románticos¹ y se acaba de grabar a fuego en la cultura y mentalidad occidental con la magistral novela de Bram Stoker *Drácula* (1897). Pese a que la aproximación al tema vampírico que nos transmite Stoker es mucho más cercana en el tiempo que el resto de visiones del vampiro, la popularidad de esta novela y sus múltiples versiones cinematográficas han hecho que sea precisamente ésta la versión que se imponga y que nuestra imaginación colectiva evoque.

A partir del *Drácula* de Bram Stoker, obra seminal donde las haya en lo que al género respecta, los vampiros han sido sistemáticamente caracterizados como seres diabólicos, que deben su inmortalidad a algún oscuro pacto luciferino. Pese a su inherente cariz demoníaco e incuestionable maldad, el vampiro se nos ha presentado hasta la saciedad como un personaje de alta cuna, rancio abolengo y modales encantadores a la par que netamente sensual. Y es que el mito del vampiro ha venido inexorablemente ligado a la voluptuosidad, sensualidad o incluso lujuria².

En la firmemente asentada tradición occidental, el vampiro que conocemos es un ser que pese a su inmortalidad y poderes sobrehumanos no puede sobrevivir a la luz del día, pisar territorio sagrado o penetrar en una morada en la que no haya sido previamente invitado a entrar (la analogía sexual resulta, de nuevo, sutil pero evidente) y es, asimismo, un ser al que el ajo, los iconos religiosos, el agua bendita o una estaca en el corazón le son mortales. A pesar de la evidente simplificación de un fenómeno tan complejo como el de la caracterización del vampiro arquetípico en la mentalidad contemporánea que requiere la limitación de espacio con que nos encontramos en el presente trabajo, pensamos que hemos esbozado de manera somera pero completa la serie de rasgos que definen el vampiro que todos tenemos en la cabeza.

¹ No son pocas las voces críticas que de hecho proclaman como padre del género al galeno personal de Lord Byron, John Polidori que en 1819 publicó *The Vampyre*, obra absolutamente seminal para el género.

² Sin recurrir necesariamente al psicoanálisis freudiano, los símbolos sexuales abundan en la iconografía vampírica: la succión, la transmisión de la vida eterna a través del intercambio de fluidos que penetran a través de aperturas en el cuerpo humano, etc... sin olvidarnos de las menos sutiles voluptuosas concubinas de las que Drácula disfruta en la novela de Stoker.

Para remitirnos a un ejemplo cinematográfico de este tipo de vampiro reciente y de tremendo éxito (tanto artístico como comercial) debemos sin duda rememorar la magistral *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola (1992) o a la no tan artísticamente depurada pero no menos célebre *Entrevista con un vampiro* (1994) y siguientes entregas de *Las crónicas vampíricas* de Anne Rice y su posterior traslación a la gran pantalla, donde los vampiros son seres glamorosos en extremo encarnados por auténticos iconos culturales (e incluso *sex symbols*) como Tom Cruise, Antonio Banderas o Brad Pitt.

3. *Cronos*: un acercamiento científico al vampirismo

En su aproximación al mito vampírico Guillermo del Toro opta por dejar de lado la mayoría de rasgos que acabamos de citar, y mantiene únicamente las cualidades hematófagas y fotofóbicas atribuidas a estos seres. Es importante, no obstante, recalcar que en *Cronos* la luz solar directa es nociva, pero no llegar a resultar mortal, de modo que el daño que el sol produce debe ser entendido más como una reacción de tipo alérgico que como un castigo de corte moral.

En primer lugar, los vampiros en *Cronos* no alcanzan la inmortalidad a través de pacto alguno con el diablo, sino a través de la combinación de ciencia y técnica. Para perpetuar su existencia, el vampiro de Del Toro requiere de un artefacto mecánico de sofisticada y compleja ingeniería que alberga en su interior a un insecto, el artefacto de *Cronos* que da título al film. Así, el vampiro de la película tiene más que ver con un ser humano dotado de una gran inteligencia y capacidad de creación que con un brujo y, por lo tanto, el símil que mejor le describe es el de un enfermo hepático aferrado a una siniestra máquina de diálisis y no el de un satánico adorador de un ser demoníaco que le conceda la inmortalidad a cambio de su alma. En otras palabras, la concepción vampírica en el film de del Toro es de un marcado carácter antropocéntrico, ya que ni Dios ni el demonio tienen demasiado que ver con la consecución de la inmortalidad por parte de los vampiros que nos encontramos en esta obra.

4. La amoralidad del hematófago

Las consecuencias inherentes al cambio de perspectiva que explicábamos en el apartado anterior son desde luego profundas: el vampiro *tradicional* es malvado desde su propia génesis por definición, ya que su condición de inmortal le viene dada por el señor de las tinieblas. No en vano las conexiones entre el demonio y el vampiro en la caracterización occidental del mito son tales que en opinión de algunos expertos como Fred Alford, “For younger informants, the vampire has replaced Satan as the leading image of evil” (Alford, 1997: 13). Por el contrario, el vampiro que se nos presenta en *Cronos* ha alcanzado el estadio de inmortal a través de la experimentación científica y tecnológica y del empleo de un elemento tan absolutamente terreno y natural como un insecto.

No debemos caer, sin embargo, en el error de pensar que por este motivo el vampiro de la película está exento de juicios o connotaciones morales. Si el no muerto de Stoker le debía al maligno su existencia y era, por lo tanto, perverso por definición, el vampiro de *Cronos* es un mero ser humano que se vale de un artefacto creado por su propia inteligencia para pervivir. No obstante, también requiere de sangre humana para funcionar. De esta manera, el vampiro de Del Toro es un ser mucho más rico, problemático y atormentado que el de Stoker, ya que no es concebido por la maldad demoníaca si no por la razón humana. El ser satánico no goza de libre albedrío, al ser hijo directo del maligno y engendrado como criatura y semilla del propio mal. Sin embargo, el vampiro de *Cronos* es un ser netamente humano, dotado de la providencial maldición del libre albedrío (una *contradictio in terminis* donde la haya) y que, por lo tanto, se enfrenta al mayor de los dilemas éticos: debe seguir viviendo a costa de las vidas ajenas o dejarse morir aún sabiendo que podría evitar tan fatídico destino? Como veremos más adelante, el dilema ético y moral se desarrolla en la película a través de opuestos binarios y figuras que nos rememoran a las de las obras medievales.

5. Sin rastro de sensualidad

Otra diferencia radical entre el vampiro *canónico* y la interpretación que el director mejicano ofrece en la película corresponde a la *edad* del vampiro. Pese a ser seres antiquísimos (centenarios en el caso de la novela de Stoker e incluso milenarios si acudimos a la de Anne Rice), los vampiros fueron convertidos en su juventud. De este modo, mientras consuman una cantidad de sangre suficiente conservarán los rasgos físicos de la belleza, lozanía y sensualidad eterna asociados a la juventud. Del Toro, sin embargo, nos presenta un catálogo de vampiros *entrados en años*: el alquimista que engendra el artefacto de *Cronos* era ya anciano cuando finalmente logró construir la máquina y el anticuario que descubre el invento y sus terribles poderes también lo es. Lo mismo se evidencia en *el malo* de la película, que no sólo es anciano sino que está decrepito debido a la metástasis que en sus propias palabras “lo está comiendo por dentro”.

De la decisión de Guillermo del Toro de ceder el rol vampírico a personajes entrados en años emanan unas consecuencias tan inmediatas como innegables: por una parte la vertiente *hollywoodiense* de un vampiro a la *Brad Pitt* en *Entrevista con el Vampiro* o a la *Monica Belluci* en el *Drácula* de Coppola quedan de antemano descartados. De esta manera, del Toro renuncia a la tan sugerente sensualidad y erotismo del mito, pero, como contrapartida, gana en credibilidad narrativa y coherencia interna. Se hace difícil concebir la muerte cuando se es un veinteañero (poco más que un adolescente, en verdad) que goza de la belleza y vitalidad propias de una estrella del celuloide. Por el contrario, la muerte se torna en realidad cercana y amenazadora a medida que uno se acerca al otoño de sus días o que el cáncer le recuerda a uno punzada de dolor a punzada de dolor lo frágil y efímero de la existencia humana. Como vemos, el vampiro tradicional no ve en los topois del *suo tempore*, *memento mori* o *carpe diem* más que abstracciones filosóficas, mientras que el vampiro de *Cronos* sufre en sus propias carnes esta tiranía del tiempo de manera extremadamente concreta y constante. Este cambio de perspectiva generacional que acerca a la muerte a la esfera de la realidad cotidiana le otorga a la película una profundidad y

complejidad moral muy superior a la del vampiro cuasi adolescente tradicional. El vampiro *joven* disfruta de su esencia inmortal al ser eternamente joven y hermoso, mientras que los vampiros de *Cronos* están atormentados por la muerte que se les avecina o los devora en vida y, consecuentemente, se aferran con toda su alma a la única escapatoria que ven factible, por horrible que ésta pueda llegar a ser. De esta manera, los maniqueos opuestos binarios bueno/malo, héroe/villano, víctima/verdugo, etc. quedan terriblemente desdibujados, cuando abiertamente desconstruidos. Y es que, ¿quién puede juzgar al *malo de la película* como tal cuando se nos muestra no como un personaje poderoso y amenazante sino como un ser moribundo, demacrado, al que le han sido extirpados varios órganos debido a un horrible cáncer? ¿Quién puede ver en el anhelo de escapar de la muerte de Jesús Gris vanidad cuando es un anciano en decadencia que ve acercarse su hora final y que además tiene una nieta de muy corta edad a la que no le quedará nadie una vez sus ancianos abuelos hayan fallecido?

Como venimos observando, al alejarse del mito tradicional del vampiro el cineasta mejicano se distancia a la vez de los elementos más vanales, superficiales y maniqueos que han venido acompañando la leyenda del *no muerto*. En el *Drácula* de Stoker/Coppola el mal debe morir. No cabe duda alguna de ello. En la cinta de del Toro no se le ofrece al espectador el alivio de caer en la tentación de ser tan taxativos, ya que no alcanzamos si quiera a discernir si en verdad nos encontramos ante encarnaciones de un mal mítico, semillas de una maldad primigenia o más bien ante errores fruto de las debilidades y contradicciones inherentes a la naturaleza humana a las que todos nos enfrentamos a diario (si bien de una u otra manera y en con mayor o menor repercusión en los que nos rodean y en nosotros mismos).

En otras palabras, arrojarle la providencial primera piedra al conde Drácula puede resultar sencillo, pero estar libre de los pecados cometidos por los vampiros de *Cronos* se torna en tarea mucho más ardua. La elegancia y *savoir faire* con que el cineasta mejicano se adentra en el debate filosófico y deja de lado la providencial, maniquea y un tanto manida, lucha del bien frente el mal se

hace evidente al no mostrar víctimas en la obra... o más bien, al mostrarnos a los vampiros como las propias víctimas. Es cierto que al principio de la obra se nos muestra cómo el alquimista inventor del artefacto de Cronos mantiene una víctima colgada cabeza abajo y desangrándose³ (aunque se hace mediante un plano-secuencia lo suficientemente alejado como para no caer en las tentaciones “gore” a las que en ocasiones son tan dadas las películas del género⁴). Sin embargo, una vez que Jesús Gris se hace con el artefacto y descubre su inmenso poder la única víctima será ya él mismo. Así, el vampiro protagonista de *Cronos* es un *heautontimoroúmenos* baudelaireano por excelencia, un *vampiro de sí mismo*⁵.

Antes de descubrir que el don de la inmortalidad está literalmente al alcance de su mano, Jesús Gris es, como su propio apellido indica, un ser anodino que, como nos muestran las bellísimas escenas iniciales del film, disfruta de una existencia de absoluta comodidad y autocomplacencia burguesa. Una vez descubierto el artefacto de Cronos y el poder que éste encierra, Gris se torna en verdugo de sí mismo: comienza a sufrir de una extrema ftofobia, de un más que acusado síndrome de abstinencia cuando lleva unas horas sin usar el artefacto y muy pronto se verá reducido a un ser abyecto y absolutamente humillado que se ve forzado a arrastrarse por el suelo de un cuarto de baño público para degustar la sangre vertida no ya por una víctima ritual sino por la más que trivial hemorragia nasal de un completo desconocido. Así, el vampiro de *Cronos* se asemeja más a una víctima kafkiana (o a un drogadicto en fase terminal, si preferimos decantarnos por un símil mucho más cotidiano) que a los glamourosos vampiros de filmes precedentes. Como resulta palpable, los vampiros de Stoker o Rice alcanzaban no sólo la vida eterna sino también el atractivo eterno, mientras que el vampiro de Guillermo del Toro ve aparejada la

³ La referencia simbólica a la muerte de San Pedro tras su captura por los romanos no puede ser más evidente en esta secuencia.

⁴ Y que, por excesivas, resultan no terroríficas sino cómicas, o en el término acuñado por el actor y estrella del proto-cine gore Bruce Campbell, *splatstick*.

⁵ Nos referimos evidentemente al poema homónimo contenido en *Les fleurs du mal* (1857), y muy especialmente a la siguiente estrofa: Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau!

inmortalidad con el tormento de una sed y humillación infinitas. El artefacto de Cronos le ofrece la inmortalidad, pero al altísimo precio de renunciar a su propia humanidad y dignidad. El atractivo de un Gary Oldman vestido de terciopelo o de un Brad Pitt se ven remplazados por un anciano Federico Luppi al que la maldición del vampiro le lleva literalmente a arrastrarse por los suelos, privado de cualquier ápice de dignidad y auto-estima que pudiera quedarle.

Conclusiones

La ópera prima de Guillermo del Toro enlaza de manera directa con una tradición socio-cultural que nace con las primeras civilizaciones y se convierte en tema absolutamente recurrente en la literatura contemporánea desde el siglo diecinueve, pero se desnuda de toda la parafernalia glamorosa que ha venido acompañando al género.

Al mismo tiempo, el terror que nos produce el vampiro de *Cronos* no es un terror visceral producido por las atrocidades cometidas por el vampiro, ni si quiera la aversión o repugnancia moral derivada del monstruoso *nosferatu* que proviene de los mismos confines del averno, sino que es un terror mucho más sutil, a la par que efectivo. El desasosiego que emana de cada plano de la película viene derivado del complejo dilema moral planteado y con el que el espectador no tarda en sentirse identificado: ¿qué haría uno mismo en caso de verse en la situación de Jesús Gris? ¿Podría más nuestra parte política, social o moral o los instintos de supervivencia más primarios y animales? ¿Tendríamos el suficiente coraje como para renunciar a la propia vida en pos de la de los demás o nos dejaríamos llevar por la sed de sangre y ansia de supervivencia convirtiéndonos en predadores? Como Friedrich Nietzsche tan acertadamente explicaba en *Más allá del bien y del mal*, cuando diriges tu mirada al abismo, éste te devuelve la mirada. Del Toro lleva al espectador al borde mismo del abismo moral para que contemple la delgada línea que separa al ciudadano ejemplar del asesino en potencia. El paisaje no es precisamente agradable y la sensación que produce *Cronos* es la de una angustia y dilema moral de resonancias kafkaianas antes que

la del de terror físico o visceral, ya que lo que Guillermo del Toro nos hace preguntarnos con horror es si tal vez no hubiéramos participado activamente en el holocausto judío de haber vivido en la era nazi.

El protagonista de *Cronos* se siente horrorizado ante la tragedia que le supone renunciar a sus más altos principios y, ya moribundo, rechaza beber de una sangre que sabe que le devolvería la vida pero le condenaría a arrebatar la de los demás para seguir subsistiendo. De esta manera Jesús Gris se convierte en el primero de una serie de antihéroes que poblarán la cinematografía de Guillermo del Toro y que son heroicos (que no necesariamente modélicos) no por sus virtudes o cualidades superhumanas sino por sus propias dudas, temores y debilidades. Van Helsing, el caza-vampiros de la novela de Stoker se sabe imbuido de un poder divino y, por lo tanto, su objetivo de eliminar al mítico vampiro se torna en una santa cruzada de la que no puede sino salir victorioso con la ayuda de Dios. Jesús Gris, sin embargo, debe aniquilar al monstruo en que se ha convertido él mismo, convirtiéndose en un *heautontimoroumenos* o verdugo de sí mismo, y su labor tiene ciertamente poco de sagrada. A Gris, como ser inmortal, la ingesta de sangre le devolvería la vida de inmediato, de modo que está abocado a una tarea suicida si desea eliminar el monstruo que habita en él, el monstruo en que muy a su pesar se ha convertido. Por ello, para este patético vampiro anciano las opciones no son nunca sacras, ya que ha de decidir entre dos tipos de asesinato: el ajeno o el propio. Matar o morir. Al protagonista de *Cronos* la inmortalidad conferida por el mecanismo que da título al film le ha abocado a un horrendo callejón sin salida del que no tiene manera humana de escapar sin cometer un crimen atroz por el camino. Sus únicas alternativas son convertirse en un santo mártir que sacrifica tanto cuerpo como alma o en lobo hobbesiano. En definitiva, el vampiro de *Cronos* no puede salvar su cuerpo sin matar a otros ni puede siquiera salvar su alma, ya que para no cobrarse otras vidas debe necesariamente cometer el pecado capital del suicidio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFORD, Fred (1997): *What evil means to us*. Cornell University Press, Ithaca.
- BAUDELAIRE, Charles (1999): *Les fleurs du mal et oeuvres choisies*. Dover Publications, New York.
- BREWER, William (1994): *The Shelley-Byron conversation*. University Press of Florida, Gainesville.
- FROST, Brian (1989): *The monster with a thousand faces: guises of the vampire in myth and literature*. Bowling Green State University Popular Press, Ohio.
- IACCINO, James (1994): *Psychological reflections on cinematic terror: Jungian archetypes in horror films*. Praeger, Westport.
- LOW, Bobbi (2000): *Why sex matters: a Darwinian look at human behavior*. Princeton University Press, Princeton.
- MOSSOP, Dave (1961): *Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of Les Fleurs Du Mal*. Oxford University Press, London.
- POLIDORI, John (2008): *The Vampyre: a Tale*. Broadview Editions, Orchard Park.
- TELOTTE, Jean (1999): "A Parasitic Perspective: Romantic Participation and Polidori's the Vampyre", en PHARR, Mary y HELDRETH, Leonard (Eds.) *The Blood Is the Life: Vampires in Literature*. Bowling Green, Greenwood Press, pp. 9-19.
- TWITCHELL, James (1981): *The living dead: a study of the vampire in Romantic literature*. Duke University Press, Durham.