



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXIX. GRITOS Y SUSUROS GÓTICOS EN LA LITERATURA Y EL CINE MEXICANOS

2026/1, año 15, n° 29, 132 pp.

Editoras: **Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe**

DOI: 10.5281/zenodo.21454335

Colmillos a la mexicana: El vampiro y la domesticación del gótico europeo en el cine mexicano

(pp. 114-132; DOI: 10.5281/zenodo.21592776)

Yadira Munguía

(Universidad de Guadalajara)

Abstract:

This study offers a historical and critical overview of the construction of the vampire myth, from its ancient roots in various cultures to its consolidation in literature and film. Drawing on a review of the genre's key milestones—from *Nosferatu* and *Dracula* to *Interview with the Vampire*—it analyzes how the vampire archetype has been reinterpreted by the Mexican film industry. The text examines the distinctive characteristics of the vampire in Mexican cinema, highlighting its process of adaptation within a cultural context distinct from European Gothic conventions. Through an analysis of key films such as *El Vampiro* (1957), *El ataúd del vampiro* (1958), *El vampiro sangriento* (1962), *La invasión de los vampiros* (1963), *Alucarda* (1975), and *Cronos* (1993), the article demonstrates the myth's evolution from imitating foreign models to the search for its own symbolic identity. The article argues that the Mexican vampire, while inheriting the universal aesthetic of the undead, reveals the tensions between modernity and tradition, reason and superstition, eroticism and faith, offering a unique interpretation of national fears and desires.

Keywords: Mexican cinema, vampirism, myth, Gothic, Guillermo del Toro, Alucarda, Dracula, cultural monstrosity



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Yasmin Temelli, Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Hans Bouchard, Lizette Jacinto

Redacción iMex:

Emiliano Garcilazo, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Colmillos a la mexicana: El vampiro y la domesticación del gótico europeo en el cine mexicano

Yadira Munguía

(Universidad de Guadalajara)

Introducción: cuando el gótico entra por la ventana

Cuando aquel hombre cruzó la ventana, una ráfaga de viento y niebla inundó la habitación; después, nada, solo silencio, y su imponente figura a los pies de la cama, mirando sediento a la joven que yacía en ella. Los dos permanecían como hipnotizados: ella por la luminosidad atrayente de aquellos ojos, él por la vena azulosa que palpitaba, apenas contenida, a través del cuello y el escote de la muchacha, cuyo camión blanco se había esparcido sin cuidado sobre las sábanas. Segundos después, aquel hombre de frac impecable se echó sobre su víctima; los colmillos se abrieron paso entre la carne trémula y agitada de la mujer para deglutir con lengua presurosa aquel líquido, casi púrpura, que se dejaba beber a borbotones. Terminado el festín, salió presuroso por la ventana extendiendo, no su amplia capa negra, sino unas membranosas alas de murciélago.

Esta escena —que podría pertenecer indistintamente a una película inglesa, estadounidense o mexicana de los años cincuenta— ilustra con precisión el problema que este artículo se propone examinar: la capacidad de ciertos imaginarios para viajar entre culturas sin perder su eficacia simbólica, aunque transformándose profundamente en el tránsito. El vampiro cinematográfico no es el vampiro de Babilonia ni el de los tratados benedictinos del siglo XVIII: es el producto de una serie de decisiones estéticas y culturales que sedimentaron, a lo largo de más de un siglo, una figura reconocible en cualquier latitud. Lo que resulta teóricamente interesante no es que esta figura exista y circule, sino preguntarse *qué significa establecerla* en una cultura determinada. ¿Qué se modifica en el viaje? ¿Qué resiste la traducción? ¿Y qué, en el proceso de adaptación, produce sentidos nuevos que el original no contenía?

"Establecer" un imaginario no equivale a importar un monstruo sino algo más complejo y productivo: insertar un entendimiento de los miedos en una esencia cultural con sus propias geografías del terror, sus jerarquías sociales y formas de hacer sentido de lo sobrenatural. Cuando el cine mexicano decide filmar vampiros en los años cincuenta, no está copiando a Universal Studios: está estableciendo sus propios términos de esa inserción. El resultado es visible en toda la producción de *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), película que este artículo

se propone repensar. Todo monstruo, como ha argumentado Jeffrey Jerome Cohen, funciona como cifra corporal de las ansiedades que una cultura no puede articular de otro modo: la comunidad que lo imagina deposita en él aquello que teme, desea o no logra nombrar. Lo que aquí interesa es comprender qué ansiedades específicamente mexicanas cristalizan en el vampiro de Méndez, y mediante qué operaciones el cine las articula.¹

La propuesta que aquí se defiende es la siguiente: el gótico europeo no fue importado por el cine mexicano, sino *domesticado*. Importar supone recepción pasiva; domesticar supone una apropiación activa que modifica y replantea a su modo. La hacienda que sustituye al castillo no es simplemente un cambio de escenario: es una reconfiguración del poder, la herencia y el miedo a los muertos que remite a la historia colonial de México con una densidad simbólica que el castillo de los Cárpatos no podría albergar. El vampiro que en ella habita es un conde europeo, pero también es un cacique cuya inmortalidad simboliza la del dominio feudal, la del poder que no pasa a pesar de las revoluciones sociales. Hay, en esa operación, algo que recuerda la lógica freudiana de lo siniestro: el vampiro mexicano inquieta porque devuelve, bajo la máscara de un monstruo foráneo, lo que la cultura reconoce como propio y preferiría no mirar, a saber, la persistencia del orden colonial, la violencia caciquil, la herencia que no se puede rechazar.²

El gótico europeo como gramática: del género global a la *domesticación*

Antes de analizar lo que aquí se denomina *domesticación*, es necesario precisar qué se entiende por gótico europeo en el contexto cinematográfico y, sobre todo, desde qué coordenadas teóricas se aborda su viaje hacia América Latina. No se trata de un género con fronteras rígidas, sino de una *gramática*: un conjunto de rasgos semánticos y sintácticos que, combinados de distintas maneras, producen el efecto de lo gótico. Rick Altman ha argumentado que los géneros cinematográficos operan simultáneamente como repertorios de imágenes recurrentes (el plano semántico) y como estructuras narrativas (el plano sintáctico).³

En el caso del gótico vampírico, esta gramática puede describirse a través de seis rasgos constitutivos que la tradición literaria y cinematográfica fue sedimentando entre el siglo XIX y mediados del XX.

¹ Sobre el anclaje corporal del monstruo en la imaginación colectiva y su función cultural, véase Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory. Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), en particular el ensayo inaugural "Monster Culture (Seven Theses)", pp. 3-25.

² La formulación clásica de lo *unheimlich* como retorno de lo reprimido que era familiar pertenece a Sigmund Freud, "Das Unheimliche", *Imago*, vol. 5, n. 5-6, 1919, pp. 297-324.

³ Consúltense Rick Altman, *Film/Genre* (Londres: British Film Institute, 1999), especialmente el capítulo sobre la función semántica y sintáctica del género.

El primero es la *espacialidad ruinosa*: el gótico requiere una arquitectura que materialice la persistencia del pasado en el presente. El castillo, la abadía, la mansión señorial no son decorado sino argumento: son la forma que adopta la historia cuando se niega a pasar. Ligado a este primer rasgo aparece el segundo, la *atmósfera espectral*: la niebla, la oscuridad, los sonidos nocturnos, el claroscuro expresionista que volvió emblemáticas a *Nosferatu* (Murnau, 1922) y a *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920). El tercer rasgo es la *figura del aristócrata sobrenatural*: el vampiro literario, desde Lord Ruthven de Polidori hasta el conde Drácula de Stoker, es necesariamente noble, lo que vincula el terror a una crítica, abierta o velada, del poder de clase.

El cuarto rasgo es el *conflicto entre ciencia y superstición*, personificado en el cazavampiros —el Van Helsing stokeriano—, que encarna la razón ilustrada enfrentada a lo que la razón no puede resolver. El quinto es la *sexualización del horror*: la mordida vampírica opera desde sus orígenes literarios como metáfora erótica, y el cine amplificó esta dimensión hasta convertirla en uno de los motores narrativos del género. El sexto rasgo, finalmente, es la *plantilla de establecimiento del monstruo*: una arquitectura narrativa reconocible que incluye la llegada del agente extraño, las muertes misteriosas, el descubrimiento del vampiro, el enfrentamiento y la restauración del orden mediante su destrucción. Esta plantilla, que el cine repite con la fidelidad de un ritual, es la que el cine mexicano tomará como punto de partida, y también como punto de conflicto.

Hay que señalar el linaje visual que hace posible este género. El expresionismo alemán de los años veinte —*Nosferatu*, *Caligari*, *Von Morgens bis Mitternacht*— constituyó la primera gran codificación visual del horror cinematográfico, con su uso dramático del claroscuro, las sombras alargadas, los encuadres oblicuos y la arquitectura distorsionada (Cabrera Carreon 2019: 184). Este repertorio visual fue luego adoptado y estandarizado por Universal Studios en los años treinta, y desde allí, ya como código transnacional, llegó a México con toda la autoridad de lo conocido.

Ahora bien, la circulación de este código no fue un fenómeno exclusivamente anglosajón ni se limitó a la exportación unidireccional de modelos. Los estudios sobre el *gótico global* —concepto que permite pensar las manifestaciones del género fuera de los centros anglófonos donde históricamente se ha estudiado— han mostrado que la gramática gótica, al viajar, no permanece intacta: se altera, se hibrida, produce sentidos imprevistos en cada territorio que la acoge. El vampiro que llega a Estambul en *Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar, 1953) no es el mismo que regresa a Inglaterra con la Hammer; el que aparece en la pantalla de plata mexicana, tampoco. La pregunta que articula la dimensión global del gótico no es si el género

puede existir fuera de Europa —esto quedó demostrado hace más de un siglo—, sino qué le sucede a su gramática cuando la estructura de poder, la geografía del miedo y la cosmogonía de lo sobrenatural que la reciben son radicalmente otras.

Gabriel Eljaiek-Rodríguez ha propuesto el concepto de *tropicalización de lo gótico* para describir el mecanismo por el cual los tropos del género se reciclan y transforman en América Latina. La *tropicalización*, tal como la formula en *Selva de fantasmas*, consiste en poner *fuera de lugar* a personajes y temas góticos —romper la cadena vampiro-castillo-Transilvania al reubicar sus términos en la selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana de la Ciudad de México— con el propósito de realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo *otro* (Eljaiek-Rodríguez 2017: 10). El mecanismo parte de la *transculturación narrativa* de Ángel Rama y de la *desfamiliarización* de Viktor Shklovsky, y resulta productivo para explicar operaciones como la parodia de Drácula en el cine de luchadores o la reformulación del vampiro en *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro. En el capítulo que Eljaiek-Rodríguez dedica al gótico mexicano, su análisis se concentra en la novela *Vlad* de Carlos Fuentes, en las películas del Santo y en *Cronos*, esto es, en producciones donde el gesto predominante es el reciclaje paródico o la transgresión radical del modelo europeo.

La propuesta se sitúa en un momento anterior y, en cierto sentido, más profundo del proceso. La *domesticación* del gótico europeo que aquí se propone no describe el desplazamiento geográfico del tropo ni su desfamiliarización irónica, sino el proceso por el cual un imaginario foráneo *echa raíces* en un suelo cultural específico y, al hacerlo, genera sentidos que el original no contenía. "Tropicalizar" es transportar y transformar; "domesticar" es *arraigar*. La distinción no es solo semántica: implica una diferencia de operación y de resultado. La *tropicalización* puede funcionar como homenaje y parodia simultáneos —el Hombre Lobo que pelea lucha libre es un ejemplo perfecto—; la *domesticación*, en cambio, opera cuando la gramática gótica encuentra en la cultura receptora una densidad simbólica equivalente a la del contexto de origen, de modo que el género deja de ser un código importado para convertirse en un lenguaje que articula los terrores propios del territorio que lo acoge.

Carmen A. Serrano (2016) ha demostrado que la figura del vampiro cinematográfico en México no puede leerse como mera apropiación de un símbolo cultural ajeno, sino como una relación complicada y significativa entre el monstruo europeo y el murciélago vampiro americano, cuya presencia en el imaginario precolombino —desde las esculturas de Veracruz hasta el *Popol Vuh*— antecede por mucho a la novela de Stoker. En *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), como Serrano observa, la figura del conde Duval-Lavud condensa ansiedades

históricas específicamente mexicanas: el apellido remite a Francia y a la intervención de Maximiliano; el título nobiliario evoca al invasor europeo; la hacienda es el espacio donde el poder feudal colonial, la posesión de la tierra y la sujeción de los cuerpos tuvieron su expresión más tangible. Y la heroína, María Teresa, funciona como encarnación de la Virgen de Guadalupe que expulsa al monstruo extranjero y restaura el orden nacional. No se trata, pues, de un vampiro *puesto fuera de lugar*, sino de un vampiro que ha encontrado su lugar en una geografía del terror que le resulta, paradójicamente, más propia que los Cárpatos.

Cuando la hacienda sustituye al castillo, la operación no es meramente escenográfica: es una reconfiguración del primer rasgo constitutivo (la espacialidad ruinosa) que lo enraíza en la historia colonial de México. Cuando el saber sobre el vampiro reside en la comunidad campesina y no en el cazavampiros ilustrado, lo que se altera es el cuarto rasgo (el conflicto entre ciencia y superstición), invertido ahora a favor del conocimiento vernáculo. Cuando el conde Lavud no viene a sembrar el caos sino a recuperar su propiedad, la plantilla de establecimiento del monstruo (sexto rasgo) se transforma en una disputa de herencia y caciquismo que toca el horror histórico de México. En cada caso, la gramática del gótico europeo no se abandona ni se parodia: se *domestica*, es decir, se inserta en un sistema de significación propio que la modifica sin destruirla, y que produce, en esa modificación, un excedente de sentido que el modelo anglosajón no podría generar por sí mismo.

Es en esta articulación donde la presente propuesta se distingue de la *tropicalización* y la complementa. La *tropicalización* describe con eficacia el viaje del género, su capacidad de mudarse de casa; la *domesticación* atiende a lo que ocurre cuando el género se queda, cuando deja de ser huésped para convertirse en habitante. Lo que *El vampiro* instala en el cine mexicano en 1957 no es un vampiro tropicalizado —en el sentido de desplazado y desfamiliarizado—, sino un vampiro domesticado: arraigado en una simbología donde la hacienda, el cacique, la comunidad campesina y el forastero racionalista conforman un código propio, lo suficientemente robusto como para generar variaciones durante décadas.

México ante el monstruo importado: el problema del encaje

El cine mexicano era, por tradición, por mercado y por vocación, un cine de melodramas, dramas rancheros y comedias de costumbres. El monstruo sobrenatural europeo no habitaba el imaginario popular mexicano: allí reinaban la Llorona, los aparecidos, las brujas y los seres del monte, criaturas ancladas en una cosmogonía específica que mezclaba el catolicismo colonial con las memorias prehispánicas. Esta diferencia de sustrato no es trivial. Como observa Lauro Zavala, "el cine es ese espacio de nuestra cultura que ofrece la posibilidad de transformar

aquello que está ligado a nuestros deseos y a nuestra manera de desear [...]. El cine es, en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria" (2000:11). De lo que se trata, entonces, es de preguntarse qué ocurre cuando una identidad imaginaria recibe, desde afuera, un monstruo que no le pertenece.

El primer contacto sistemático del cine mexicano con el género gótico tuvo lugar en los años treinta, estimulado por la llegada del sonido y la experimentación técnica de directores formados en la tradición visual europea. *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), considerada la primera película de horror mexicana, utilizó recursos expresionistas —la doble exposición, sombras, manos macabras— para vestir con atmósfera de horror gótico a un personaje del folclore local. Un año después, *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934) y *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) introdujeron el claroscuro con plena consciencia estilística, inaugurando una tradición que no era pastiche sino elaboración propia a partir de materiales foráneos.⁴

Sin embargo, cuando en los años cincuenta el cine mexicano intenta producir películas de vampiros que compitan con Universal y la Hammer, el resultado revela una tensión que no es fácil de resolver. Los escenarios requeridos por el género —castillos medievales con sótanos ruinosos, pasadizos secretos, catacumbas, carruajes de época— no existen en la realidad cotidiana de México. Los títulos nobiliarios europeos —condes, marqueses— suenan igualmente ajenos. La consecuencia inmediata es lo que los críticos han llamado, con cierta condescendencia, el *anacronismo* del cine de terror mexicano: películas que transcurren en un tiempo y un espacio que ningún espectador mexicano ha visto ni reconocería como propio.

El anacronismo del cine de vampiros mexicano, ejemplo de lo anterior dicho, no es la evidencia de un género mal copiado, sino la marca de uno en proceso de *domesticación*. La hacienda que sustituye al castillo feudal es anacrónica respecto a los Cárpatos de Stoker, pero no lo es respecto a la historia de México: las haciendas coloniales son exactamente el espacio donde el poder feudal, la posesión de la tierra y la sujeción de los cuerpos tuvieron su expresión más tangible. En ese desplazamiento espacial se condensa una simbología de mayor calado: el vampiro europeo, portador de un horror de clase, ligado al Antiguo Régimen, encuentra en la hacienda mexicana su correlato perfecto.⁵ La tensión entre modernidad y superstición que el género gótico europeo del XIX heredó de la Ilustración adquiere, en el México rural de mediados del siglo XX, una dimensión histórica específica. No se trata del contraste abstracto

⁴ *La Llorona* (Ramon Peon, 1933); *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934); *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934). Véase Cabrera Carreon, "La estética y la influencia del cine alemán" (2017).

⁵ Esta lectura del anacronismo conecta con Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1989), pp. 70-85, sobre temporalidades heterogéneas.

entre razón y oscuridad que Stoker elabora en el umbral del siglo XX: se trata del conflicto concreto entre la ciudad posrevolucionaria —con sus médicos, sus ingenieros, su fe en el progreso— y el campo donde las creencias antiguas se mantienen vivas.

En el contexto del cine mexicano, el vampiro cumple una función que va más allá de la mera representación del terror sobrenatural. Su presencia en la narrativa cinematográfica valida el conocimiento y las creencias de los campesinos, quienes, a pesar de ser vistos por la modernidad oficial como portadores de supersticiones y saberes obsoletos, se muestran como los verdaderos depositarios del entendimiento sobre el monstruo y los mecanismos de protección ante él. Son los conocimientos de los antiguos pobladores, e incluso chamanes, los que realmente pueden proteger de las amenazas en las que la modernidad de la ciudad no cree, y que desdeña, pero en las que esta se ve inmersa después de todo. De este modo, el vampiro actúa como un agente que otorga legitimidad a la cosmovisión rural, enfrentada al escepticismo urbano y a la racionalidad ilustrada. La dinámica entre el campo supersticioso y la ciudad racional, que atraviesa la narrativa del México posrevolucionario, se invierte en estas películas: lejos de ser ingenuos o ignorantes, los campesinos son quienes poseen el saber verdadero, mientras que el forastero urbano queda relegado a la incredulidad.

Caso de estudio: *El vampiro* (1957)

La máquina de atmósfera: ruina, niebla, velas, catacumba

Cuando *El vampiro*, de Fernando Méndez, fue estrenada el 4 de octubre de 1957, bajo el sello Cinematográfico ABSA y con producción de Abel Salazar, el cine mexicano llevaba casi dos décadas de letargo en materia de horror.⁶ La película lo rompió con una técnica que sus contemporáneos no esperaban: construyó una atmósfera que probó ser la innovación más duradera de la cinta, a saber, no el monstruo en sí, que como sabemos es una importación extranjera, sino el mundo que lo hace posible.

La primera operación de *domesticación* es espacial y atañe directamente al primer rasgo constitutivo de la gramática gótica: la espacialidad ruinoso. El escenario de la película es la hacienda "Los Sicomoros", en la Sierra Negra: un espacio que conserva la atmósfera de aislamiento, antigüedad y opresión del castillo europeo, pero recontextualizada en el pasado colonial de México. El dramatismo que extrae la película de esta sustitución es notable: el vampiro no viene a conquistar un territorio ajeno, sino a *recuperar* tierras que considera suyas. El Conde Lavud no es un aristócrata europeo que emigra a México, un señor feudal que regresa

⁶ La cinta fue realizada bajo el sello cinematográfico ABSA. El elenco incluye a German Robles, Ariadna Welter, Carmen Montejo y José Luis Jiménez.

a reclamar su feudo, y con esa motivación se cifra toda la diferencia entre la hacienda mexicana y el castillo europeo como espacios del terror, sobre todo para el pueblo.

La atmósfera que la película logra crear en torno a ese espacio es extraordinaria y constituye la domesticación más lograda del segundo rasgo constitutivo: la atmósfera espectral. Los decorados, a cargo del artista suizo-mexicano Gunther Gerzso, y la fotografía de Rosalío Solano, construyen un universo regido por el claroscuro expresionista —herencia visible de Murnau— pero adaptado a ambientes mexicanos: la niebla en el bosque de la Sierra Negra, las catacumbas de antigua construcción colonial, los pasadizos secretos detrás de cruces y libreros, las velas como única fuente de luz. La oscuridad no es aquí un recurso de producción, sino que forma parte del argumento mismo. La niebla que antecede la aparición del vampiro establece una causalidad visual —la niebla es siempre señal— que educa al espectador sobre las reglas del mundo que está habitando, además de que es una referencia directa a la novela de *Drácula*, cuyo personaje, como sabemos, tiene la capacidad de convertirse en niebla.

El campo mexicano aporta elementos que reconfiguran el cuarto rasgo de la gramática gótica —el conflicto entre ciencia y superstición— y que se acercan más a la literatura que al cine. Es el caso, entre otros, de una comunidad rural que conoce el mito y cree en él, que tiene sus propias prácticas de protección —el crucifijo, el ajo, el rezo— y que resulta ser, frente al escepticismo urbano del forastero, la depositaria del saber eficaz ante lo desconocido. Esta configuración no es inocente. Replica la tensión entre el campo supersticioso y la ciudad racional que atraviesa la narrativa del México posrevolucionario, alterándola, sin embargo, en el sentido de que los habitantes del pueblo son quienes tienen la razón. La superstición resulta ser conocimiento, el único conocimiento capaz de salvar a los personajes de los peligros de lo que no entienden, y no aceptan.

El vampiro como aristócrata extranjero: clase, deseo, poder

En el papel del Conde Karol de Lavud, Germán Robles construyó una figura que el cine mexicano no había producido antes y que la crítica tardó en valorar en su justa medida. Su vampiro es la encarnación mexicana del tercer rasgo constitutivo —la figura del aristócrata sobrenatural— y el primer heredero visible del Lord Ruthven de Polidori, vía Bela Lugosi, el aristócrata sobrenatural cuya elegancia es inseparable de su amenaza, cuyo poder se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres con la misma naturalidad con que el terrateniente ejerce el suyo sobre la tierra (Cabrera Carreon 2017). La elegancia del Conde Lavud —el frac impecable, la capa, los modales exquisitos, el título nobiliario— opera en el filme tanto como signo de clase, como también un signo de horror. No es una coincidencia que la gran mayoría de sus víctimas sean mujeres. La mordida vampírica nació sexualizada —quinto rasgo constitutivo del gótico— y

sin duda el cine hará uso de este recurso; el personaje vampírico es una de las metáforas más eficaces de la violencia sexual del poder, desplazada a un terreno sobrenatural que le permite existir en la pantalla sin nombrarse como tal. El deseo que el vampiro despierta en sus víctimas —esa fascinación que las hace ceder sin resistencia— es el mismo deseo que el poder produce en los sujetos que domina: una compulsión que no reconoce como tal su propio sometimiento.

Pero el Conde Lavud tiene, además, una motivación que lo distingue del *Drácula* de Stoker y del Conde Orlok de Murnau: no viene a sembrar el caos sino a recuperar su propiedad. Su objetivo es la hacienda y la revivificación de su hermano; la sangre de las mujeres es el medio, no el fin. Esta racionalización del vampirismo como disputa de herencia y propiedad de la tierra altera radicalmente el sexto rasgo constitutivo —la plantilla de establecimiento del monstruo— y es la operación más mexicana de la película, pues inserta al monstruo en una problemática histórica concreta —el caciquismo, la posesión de la tierra, el poder que sobrevive a la muerte de quien lo ejercía— y le confiere así una dimensión que excede el horror sobrenatural para tocar el horror histórico, el poder generacional, la opresión del Antiguo Régimen que se niega a desaparecer.

La interpretación de Germán Robles añade a esta arquitectura narrativa una innovación técnica que la filmografía vampírica ha tardado en reconocer. En el hemisferio occidental, *El vampiro* que se estrenó 4 de octubre de 1957 figura entre las primeras representaciones cinematográficas de un vampiro con colmillos caninos visibles, antecediendo a otros ejemplos americanos de 1957. Sin embargo, el recurso ya había aparecido previamente del otro lado del mundo, por ejemplo, en *Drakula İstanbul'da*, de 1953⁷. *El vampiro* de Fernando Méndez es, pues, pionera en mostrar explícitamente los colmillos largos del vampiro antes de atacar —detalle visual que se convertirá en lo sucesivo en el signo más reconocible del género—, un año antes de que Christopher Lee y la Hammer lo popularizaran en su *Drácula* de 1958. Esta precedencia cronológica, aunque sea mínima, invierte la narrativa convencional que sitúa toda

⁷ En este trabajo uso “colmillos” en sentido estricto: caninos superiores alargados y explícitamente visibles (no los incisivos roedoriles del *Nosferatu* expresionista). En esa línea, la crítica anglófona sobre el gótico turco ha señalado que *Dracula in Istanbul* (Mehmet Muhtar, 1953) es “la primera adaptación” donde se ven los colmillos del Conde, y además discute justamente la diferencia entre incisivos “de roedor” y caninos “dignificados”. En el hemisferio occidental, *El vampiro* (Fernando Méndez) se estrena el 4 de octubre de 1957, antecediendo al estreno estadounidense de *Blood of Dracula* (28 de noviembre de 1957). Esto permite proponer a Méndez como un punto de fijación americano del “colmillo moderno”, antes de que Hammer lo canonizara y lo volviera un emblema de marketing masivo. Para ampliar esta información, ver los siguientes estudios y páginas: Aviña, Rafael. “Película: El vampiro (Fernando Méndez, 1957)”. En: *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, entrada originalmente publicada en *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano. España, Portugal y América* (2012); American Film Institute. “Blood of Dracula (1957)”. *AFI Catalog of Feature Films*; Bıçakçı, Tuğçe. “The Origins of Turkish Gothic: The adaptations of Stoker's Dracula in Turkish literature and film.” En: *Studies in Gothic Fiction*, vol. 4, no. 1/2, 2015, pp. 57–69; así como Cengel, Katya. “How the Vampire Got His Fangs.” En: *Smithsonian Magazine*, Oct. 2020.

innovación del género en el cine anglosajón, y apunta, en cambio, a la independencia creativa de una producción que operaba en los márgenes del sistema de estudios internacional (Spindola Arteaga 2010: 47).

Técnica y estilo: el gótico se filma

El logro técnico de *El vampiro* no puede separarse de la filiación estética que la película reivindica con plena consciencia. Gunther Gerzso⁸, cuya trayectoria lo vincula tanto al surrealismo mexicano como a la escenografía de tradición europea, y Rosalío Solano, uno de los grandes directores de fotografía del cine de oro mexicano, construyeron una paleta visual que es simultáneamente deudora del expresionismo alemán y específicamente mexicana en sus materiales. Sobre el particular, escribe Miravete Sosa: “La hábil fotografía en blanco y negro de Rosalío Solano, llena de niebla y efectos, creaba una atmósfera fantástica bien complementada con la escenografía de Gunther Gerzso y la música ambiental de Gustavo César Carrión”(2011: 28). El uso del *eye-light* —una iluminación especial sobre los ojos del vampiro que los vuelve hipnóticos, casi luminiscentes— y del *slow motion* para la llegada espectral del carruaje no son trucos de segunda mano⁹: son traducciones de la atmósfera expresionista al lenguaje visual de una cinematografía que ha hecho suyo ese repertorio sin borrarlo.

Conviene detenerse en la singularidad de estas colaboraciones. Gerzso no era un escenógrafo convencional: formado en la órbita del surrealismo, había participado en exposiciones junto a Remedios Varo y Leonora Carrington, y su pintura —geométrica, abstracta, atravesada por una tensión entre superficie y profundidad— traducía al lienzo la misma preocupación por lo oculto que el gótico deposita en sus arquitecturas. Cuando diseña los decorados de *El vampiro*, esa sensibilidad se manifiesta en la geometría opresiva de los espacios: las catacumbas no son mera utilería de horror sino composiciones donde la línea, la sombra y el volumen crean una claustrofobia calculada. Por su parte, Rosalío Solano procedía de la escuela cinematográfica de Gabriel Figueroa, cuya fotografía había definido la estética visual del cine mexicano clásico con sus cielos dramáticos, sus contrastes de luz y sus paisajes de intensidad casi pictórica. Lo que Solano aporta a *El vampiro* es, en cierto modo, una versión nocturna de esa tradición: el mismo dominio técnico del claroscuro, la misma atención a la textura de la luz, pero volcados ahora al servicio del horror. La confluencia de ambas trayectorias —el surrealismo pictórico de

⁸ Véase Raya, Mónica. “Gunther Gerzso. Escenógrafo expandido.” *Revista de la Universidad de México*, no. 147, mayo 2016, pp. 38–40, y, Monsiváis, Carlos. “Gunther Gerzso.” *Letras Libres*, 30 junio 2000.

⁹ María Dolores Carreón lo menciona relacionándolo con el caso de la cinta *El vampiro* sangriento. Véase Cabrera Carreón, María Dolores. “El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972.” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. V, no. 1, 2017, pp. 353–380, pp. 369–370.

Gerzso y la fotografía heredera de Figueroa— explica en buena medida por qué la atmósfera visual de la película trasciende la artesanía del género para alcanzar una densidad estética que el cine de horror mexicano posterior rara vez recuperará.

Raúl Miranda López lo formuló con precisión:

En el filme de Méndez, la versión nacional más lograda sobre el mito del conde Drácula, adaptada al medio rural mexicano, destaca su solvencia técnica, un excepcional uso de la atmósfera típica de toda historia de horror: la iluminación contrastada (de gran nivel el trabajo cinematográfico de Rosalío Solano), la niebla, inusuales ángulos de cámara y hábiles movimientos de la misma; la iconografía elemental: la estaca, los espejos que no reflejan, la capa abarcadora como fondo en los créditos de entrada, las telarañas, las teas, el polvo, los libreros pasadizos secretos, el carruaje de caballos de cascos resonantes, los vestidos de encaje, las catacumbas y la retórica del color en los mismos para uso ético (blanco y negro, buenos y malos, respectivamente), el pelo suelto (obligado) en las damas infectadas de vampirismo, la futilidad de las balas y los crucifijos protectores. La escenografía pertenece a Gunther Gerzso. Él, como suizo de origen alemán, algo de expresionista poseía (esa forma de la plástica donde predomina lo oscuro sobre los claros, las sombras proyectadas), y de donde provino esa obra maestra del mito: *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) (Miranda López 2008: párr. 4).

Lo que Miranda López capta en esa descripción es la coexistencia de dos dimensiones que el análisis tiende a separar: la técnica y la adecuación cultural. *El vampiro* no es una buena película de horror *a pesar* de ser mexicana, sino al revés; es una buena película de horror *porque* supo hacer mexicano al terror europeo. El mérito técnico y cultural son aquí inseparables.

Ricardo Spíndola Arteaga ofrece una lectura convergente: "En *El vampiro*, Fernando Méndez no solo toma abiertamente al personaje de Bram Stoker y lo ubica adecuadamente en el contexto mexicano, sino que además se anticipa al menos un año antes a la sensual versión del conde que haría el británico Christopher Lee en los filmes de la productora Hammer" (2010: 47). La anticipación cronológica respecto a Lee no es un dato anecdótico: implica que el cine mexicano, lejos de seguir al cine inglés o norteamericano, fue, en este punto específico, su predecesor.¹⁰

La paradoja productiva del anacronismo

El escenario de *El vampiro* es al parecer anacrónico, a saber, una hacienda que parece del siglo XIX conviviendo con personajes que usan tecnología del XX, un ambiente que remite a la Europa medieval y simultáneamente al campo mexicano de mediados del siglo XX. La crítica ha leído esta coexistencia como imprecisión, como el resultado inevitable de adaptar un género

¹⁰ Pedro Paunero (2021) matiza, sin embargo, el lugar común de que el Conde Lavud habría sido el primer vampiro con colmillos visibles en el cine: existen precedentes en *Nosferatu* (Murnau, 1922) —con sus incisivos centrales prominentes— y en *El reno blanco* (Erik Blomberg, 1952), donde la mujer-vampiro finlandesa exhibe caninos desarrollados al morder. Lo que sí resulta indisputable, como observa Paunero, es la anticipación cronológica de Méndez respecto a la versión sensual del conde que Christopher Lee llevaría a la pantalla para la Hammer en 1958.

cuya iconografía no tiene equivalente en el universo visual mexicano. Pero hay una lectura alternativa, más productiva, menos obvia y más profunda.

El anacronismo de *El vampiro* es la forma visual que adopta la tensión entre modernidades desiguales, es decir, las diferencias marcadas, sobre todo a lo largo del siglo XIX y parte del XX, entre el campo y la ciudad. En 1957, coexistían aún el México urbano posrevolucionario, con su fe en el progreso técnico, y el rural, donde las temporalidades son otras y los muertos, bajo ciertas condiciones, regresan. Recordemos los temas literarios del medio siglo, encabezados por Juan Rulfo. El vampiro no es ajeno a ese segundo México; de hecho, podríamos decir que es su habitante más coherente. Lo sobrenatural del Conde Lavud es perfectamente legible para los campesinos de la Sierra Negra, que conocen sus reglas y sus debilidades, mientras el médico forastero —representante de la razón urbana— necesita que se las expliquen. En esa distribución del saber se cifra una crítica implícita a la modernidad que no por silenciosa es menos efectiva.

Desde este punto de vista, el supuesto anacronismo no es, pues, un error de producción: es el nombre visual del conflicto que la película escenifica. La hacienda decimonónica es anacrónica en el México de 1957 porque el feudalismo que ella representa también lo es, y, sin embargo, persiste, como un recuerdo doloroso de una invasión extranjera que drenó las venas mexicanas y cuyos "nobles" se quedaron como señores feudales en las poblaciones y campos lastimados. El Conde Lavud que la habita es anacrónico y metafórico por la misma razón que el caciquismo mexicano lo es, o por lo menos es la muestra de lo que se quiere erradicar del México moderno. El poder extranjero, ajeno a la tradición mexicana, debe liquidarse, mantenerlo en el más allá de su tiempo histórico ajeno y amenazante. Las haciendas, con sus caciques y rancia nobleza, son, por definición, vampíricos.

Efecto de establecimiento: qué queda instalado en el cine mexicano

La magnitud de lo que *El vampiro* desencadenó se aprecia mejor cuando se observa el panorama completo. María Dolores Cabrera Carreón (2017) ha catalogado 107 películas fantásticas y de horror mexicanas producidas entre 1933 y 1972, y su recuento revela que la figura del vampiro apareció en un tercio de ellas —treinta producciones—, convirtiéndose en el personaje fantástico dominante del cine mexicano, por encima del científico loco (26 apariciones), el diablo (13) o el fantasma (12). La diversidad de variantes que Cabrera Carreón documenta —el vampiro clásico tipo Drácula, la mujer vampiro, el vampiro monstruo, el vampiro alienígena, el vampiro vaquero, el vampiro niño— confirma que la figura no fue recibida pasivamente sino sometida a una proliferación creativa que solo puede entenderse como resultado de una apropiación profunda. Cada variante constituye una mutación del código que Méndez

estableció, y todas ellas presuponen la existencia de ese código como punto de partida compartido.

El vampiro instaló en el cine mexicano una simbología del vampirismo que las producciones siguientes podrían heredar, discutir o transgredir: en una palabra, habitar con la libertad que solo otorga tener un punto de partida reconocido. La secuela inmediata, *El ataúd del vampiro* (Fernando Méndez, 1957), confirma el éxito del código trasladando la acción a la ciudad —un hospital, un museo de cera— y manteniendo al mismo actor, Germán Robles, como imagen de marca del vampiro mexicano.¹¹ *El Ataúd del vampiro* quiere ir más allá de las creencias rurales, pretende instalar lo sobrenatural en un terreno que se presume moderno —el de la observación, la prueba, el diagnóstico— e incluso examinarlo con una pulsión casi clínica, como si el horror pudiera someterse a una racionalidad instrumental que lo neutralice. Pero resulta irónico y profundamente significativo: lo que termina imponiéndose no es la ciencia, sino las mismas leyes sobrenaturales que en la primera película ordenaban la realidad. En este ámbito, la modernidad no funciona como progreso sino como simulacro: se mueve, se enuncia, se organiza, pero sigue siendo obsoleta ante aquello que no admite verificación sin deformarse.

Conviene detenerse en este fracaso, porque su lectura es más productiva de lo que la crítica le ha concedido. Cuando los médicos del hospital intentan retener al vampiro mediante cadenas, jeringas y registros clínicos, lo que la película pone en escena no es solo la ineficacia de unos personajes torpes, sino la imposibilidad estructural de la racionalidad instrumental para capturar el orden simbólico al que pertenece el monstruo. El vampiro escapa de la cama del hospital con la misma facilidad con que escapaba de la cripta de Los Sicomoros, hipnotiza a las enfermeras como hipnotizaba a las campesinas, y termina siendo destruido —ahora en el museo de cera, espacio que ya no pertenece a la ciencia sino a la representación— mediante la misma estaca que en *El vampiro* había resuelto la trama. La ciencia, entonces, no domestica al vampiro: es domesticada por él, reducida al rol secundario de obstáculo cómico. De ahí que el tono de *El ataúd del vampiro* oscile, casi sin proponérselo, entre el horror y la farsa: las persecuciones, los malentendidos, la urbanización de un código nacido en el campo, todo conspira para producir un efecto involuntariamente paródico que la película ni desea ni consigue evitar. En esa oscilación se cifra una verdad que la franquicia no formula pero deja ver: la domesticación del gótico en el cine mexicano había encontrado su lugar en la hacienda, no en el hospital. Al desplazar el monstruo al espacio urbano y moderno, la secuela no expande el código sino que descubre sus límites; lo que en *El vampiro* era atmósfera densa y simbología eficaz, en *El ataúd*

¹¹ *El ataúd del vampiro* (Fernando Méndez, 1957). Sobre el ciclo de German Robles en la saga de Nostradamus, cf. Cabrera Carreon, "El surgimiento de la figura vampírica" (2017), p. 366.

se vuelve coreografía de escapes y persecuciones. La modernidad, al pretender atrapar al vampiro, no lo atrapa; se ridiculiza. Y sin embargo, paradójicamente, ese fracaso confirma la robustez del código que Méndez había instalado un año antes: incluso degradado a comedia involuntaria, el vampiro mexicano sigue siendo legible, sigue produciendo efectos, sigue obedeciendo las reglas que *El vampiro* había establecido. La gramática ha echado raíces tan profundas que ni siquiera la torpeza narrativa de la secuela logra desarraigarla. De ahí que, aunque la trama de esta segunda entrega sea más compleja, su narrativa no se traduce en un incremento estético. Al contrario, en ese tránsito hacia el esclarecimiento, la película pierde algo de la concentración poética de *El vampiro*; el misterio, al buscar nombrarse, se diluye. *El ataúd del vampiro* trabaja con la lógica del caso; *El vampiro*, con la lógica de la atmósfera. Y esa diferencia es decisiva: la primera construye belleza desde la penumbra; la segunda la persigue, pero la dispersa¹².

La expansión más significativa del código tiene lugar en las obras de Miguel Morayta: *El vampiro sangriento* (1962) y *La invasión de los vampiros* (1963). Estas películas introducen una diferenciación que merece atención: el saber sobre el vampirismo ya no reside en la gente del pueblo, como en Méndez, sino en un científico que más parece alquimista, el Conde Carlíostro, quien ofrece una racionalización seudocientífica del fenómeno —la "vampirina", el ácido bórico como antídoto, los tipos de vampiros vivos y muertos— que es, en sí misma, una forma de *domesticación* del mito, a saber, su inserción en el discurso del conocimiento, aunque sea heterodoxo. Morayta además lleva la propuesta visual más lejos que Méndez, pues la secuencia inicial de *El vampiro sangriento*, con su carruaje conducido por la Muerte en cámara lenta y un lobo corriendo en paralelo, acumula significados de los géneros, tanto literario como cinematográfico, con una consciencia surrealista que va más allá de la funcionalidad narrativa para convertirse en una evolución estética interesante.

Pero sin duda, la propuesta más original y surrealista del cine mexicano en el tema de vampiros fue su inserción en el cine de luchadores. *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962) tomó las características establecidas por Méndez y las trasladó al universo de la lucha libre, produciendo un subgénero de culto cuya lógica simbólica no es tan exótica como parece. El Santo —símbolo de justicia popular— enfrenta físicamente, con nada más que sus puños, a los monstruos de la aristocracia sobrenatural, los cuales, haciendo caso omiso de sus propios poderes sobrenaturales, le responden de la misma manera. El enmascarado de plata es la respuesta pop al conde de frac. Su triunfo es la victoria del México urbano y proletario

¹² Miravete Sosa, Jorge Alberto. *El vampiro en el cine mexicano*. Tesina de licenciatura, Universidad Villa Rica (estudios incorporados a la UNAM), 2011, P. 29

sobre el pasado feudal y novohispano que el vampiro encarna (Flores 2018: 33). En esa fusión aparentemente absurda entre el ring y el castillo, se revela una vez más la lógica surrealista del imaginario vampírico mexicano.

Las mutaciones posteriores del género confirman que solo lo que se ha domesticado puede transgredir con libertad. *Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1977) desmonta el código establecido por Méndez con una violencia formal que sería inverosímil sin ese símbolo previo.¹³ El vampirismo, ahora, ya no proviene de un aristócrata de frac sino de una posesión demoniaca que activa en el cuerpo femenino, núbil y puro, poderes sobrenaturales; la sangre no se bebe para sobrevivir sino sobre todo como acto sexual; el ataúd no es refugio sino trampa. El nombre mismo de la protagonista es un anagrama de Drácula —Alucarda/Drácula—, lo que hace de la película una respuesta explícita al código que altera, esto es, que no podría haber *Alucarda* sin *El vampiro*.

El anagrama no es un mero juego de letras: funciona como una declaración de filiación que López Moctezuma inscribe en el nombre mismo de su protagonista. Al invertir *Drácula* para producir *Alucarda*, la película confiesa que su transgresión solo es legible contra un código previo, esto es, que la subversión del gótico requiere de la existencia previa del gótico que se transgrede. Y ese código previo, en el contexto mexicano, no es el de Stoker ni el de Browning, sino el de Méndez: el vampiro arraigado en la hacienda, sostenido por la atmósfera, vinculado al orden colonial. Lo que *Alucarda* hace con ese código es radicalizarlo en una dirección que *El vampiro* apenas dejaba entrever: la sexualización del horror, quinto rasgo constitutivo del gótico, que en Méndez operaba como subtexto contenido por las convenciones del cine mexicano de los cincuenta —la mordida insinuada, el deseo desplazado, la víctima femenina cuya entrega se filmaba como hipnosis— estalla aquí en una explicitud que ningún espectador puede ignorar. Vampirismo, posesión demoniaca, deseo lésbico, sangre menstrual, desnudez ritual, todo simultáneo, todo intencionalmente articulado. Si el vampiro de Méndez era el aristócrata sobrenatural que ejercía su poder sobre los cuerpos de las mujeres con la elegancia del señor feudal, la *Alucarda* de López Moctezuma invierte el dispositivo en todos sus términos. Ya no es el conde quien penetra a la doncella, sino la doncella quien se vuelve fuente de horror; la sangre ya no fluye del cuello femenino hacia los labios del aristócrata, sino que circula entre cuerpos femeninos como sustancia de un pacto que excluye al varón. Esta inversión solo es posible porque el código contra el cual se ejerce está plenamente establecido. La transgresión presupone la norma; el desmontaje, la construcción previa. *Alucarda* es, en este sentido, la

¹³ *Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1977). Sobre Alucarda/Drácula como anagrama, cf. Carlos Gerardo Zermeno-Vargas, "Vínculos de sangre", *La Colmena*, n. 86, 2015, pp. 63-73.

confirmación más radical del éxito de Méndez: solo lo que se ha domesticado puede ser violentado con esa precisión.

Guillermo del Toro, finalmente, lleva la *domesticación* a su etapa más compleja en *Cronos* (1993).¹⁴ El dispositivo alquímico que sustituye a la mordida es extraordinariamente sutil y brillantemente elegante. La inmortalidad, aquí, no se muestra como una parálisis en la evolución de envejecimiento del vampiro, sino como un proceso de descomposición corporal gradual. El vampiro ya no es un extranjero, ni un monstruo ni el resultado de una posesión demoníaca, sino que se vuelve familiar, un abuelo amoroso que se enfrenta a una circunstancia adversa y lucha por su familia. Pero la película admite también una lectura que excede lo familiar. El dispositivo *Cronos* es, en última instancia, un mecanismo extractivista: extrae sangre de un cuerpo vivo para producir inmortalidad en otro. El empresario De la Guardia, que lo busca con la obsesión del coleccionista imperial, encarna la lógica del capital que devora cuerpos para prolongarse: su sobrino, Ángel, ejecuta la violencia física que el patrón ya no puede ejercer por sí mismo. En esa estructura —el dueño que consume, el subordinado que golpea, el cuerpo ajeno que se agota— resuena una necropolítica que Del Toro inscribe con naturalidad en el género vampírico, como si el gótico siempre hubiera estado hablando de eso. Del Toro toma la gramática heredada de décadas de cine de vampiros y la somete a una reformulación que solo puede entenderse como el resultado de una *domesticación* acumulada. El gótico europeo, ya plenamente mexicanizado, puede ahora desmontar sus propios presupuestos sin perder su eficacia emocional. La hacienda se ha convertido en un apartamento de la Ciudad de México; el conde de los Cárpatos, en un anticuario anciano. Pero el vampiro sigue ahí, irreductible, sosteniendo la pregunta que el género lleva siglos formulando, que significa que los muertos no se queden quietos. También los deseos más primarios y lejanos del ser humano persisten: la subsistencia eterna, sin muerte, sin vejez, sin vulnerabilidad, sin necesidades primarias, solo existir, en un continuo deleite.

Conclusiones

El gótico europeo, más que imitado o exportado, fue domesticado por el cine mexicano. Esta distinción permite leer la historia del género vampírico en México no como una serie de copias más o menos logradas de modelos anglosajones, sino como un proceso de apropiación cultural activa que modificó tanto al género como al imaginario mexicano. *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957) es la obra donde ese proceso alcanza su primera y más consecuente cristalización.

¹⁴ *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993). Véase Carmen V. Vidaurre, *En el ojo del ciclope* (México: UdeG, 2005).

Lo que la película instala no es simplemente un vampiro mexicano —un conde europeo en hacienda— sino una gramática visual y narrativa en la que el horror sobrenatural y el horror histórico se vuelven inseparables. La hacienda colonial que alberga al Conde Lavud no es un sustituto empobrecido del castillo europeo, sino un espacio con su propio peso simbólico, en el que el poder feudal colonial, la posesión de la tierra y la sujeción de los cuerpos encuentran en la figura del vampiro su metáfora más precisa. El anacronismo que se ha señalado como limitación del género es, en realidad, la forma visual que adopta la coexistencia de temporalidades históricas desiguales que define al México del siglo XX.

La narrativa y lo visual que *El vampiro* establece —a saber, el cacique, la hacienda ruinoso, el forastero racionalista, la comunidad campesina como depositaria del saber verdadero— es sin duda lo suficientemente robusta como para generar variaciones durante décadas. El vampiro científico de Morayta, el popular del cine de luchadores, el transgresor de López Moctezuma, y el doméstico de Del Toro, son legibles mutaciones del código establecido por Méndez, y ninguno hubiera sido posible sin ese código previo.

La consecuencia teórica a la que hemos podido llegar a través de este estudio es que el género, cuando viaja entre culturas, se trasplanta a partir de las condiciones especiales de esa nueva tierra. Y lo que determina la salud del trasplante no es la fidelidad al original sino la profundidad del arraigo. El gótico europeo echó raíces en México porque encontró aquí un suelo donde sus preguntas fundamentales tenían respuestas propias, antiguas y urgentes, necesarias desde el imaginario propio y las vivencias históricas del pueblo. Desde ese arraigo, el vampiro mexicano pudo dejar de ser el conde de los Cárpatos para convertirse en algo más inquietante: un espejo donde México reconoció, con la mezcla de fascinación y terror que define al género, su propio rostro.

Bibliografía y filmografía

ALTMAN, Rick (1999): *Film/Genre*. London: British Film Institute.

AMERICAN FILM INSTITUTE (1957): "Blood of Dracula (1957)". En: *AFI Catalog of Feature Films*. <https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/52112> [27.02.2026].

ARACIL, Miguel G. (2003): *Vampiros. Mito y realidad de los no-muertos*. Madrid: Editorial EDAF.

AVIÑA, Rafael (2012): "Película: *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957)". En: *Diccionario de Directores del Cine Mexicano* (antología de películas; texto publicado originalmente en *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano. España, Portugal y América*). <https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/antologia-peliculas/pelicula-el-vampiro-fernando-mendez-1957/> [27.02.2026].

BIÇAKCI, Tuğçe (2015): "The Origins of Turkish Gothic: The Adaptations of Stoker's *Dracula* in Turkish Literature and Film". En: *Studies in Gothic Fiction* 4.1/2, 57-69.

CABRERA CARREÓN, María Dolores (2017): "El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972". En: *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 5.1, 353-380.

——— (2019): "La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30". En: *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 7.1, 183-208.

CENGEL, Katya (2020): "How the Vampire Got His Fangs". En: *Smithsonian Magazine*, 1 de octubre. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/history-vampire-fangs-180975783/> [27.02.2026].

COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DE LA PEÑA SEVILLA, Jesús (2000): "Una aproximación iconográfica del cine de vampiros". En: *Imafronte* 15, 237-254.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel (2017): *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

ERREGUERENA ALBAITERO, María Josefa (2002): *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*. Ciudad de México: Plaza y Valdés / UAM.

EVANGELISTA, Farid (2020): "El misticismo poliédrico en el cine mexicano". [Manuscrito no publicado].

FLORES, Silvana (2018): "Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano". En: *Secuencias* 48, 9-33.

FREUD, Sigmund (1919): "Das Unheimliche". En: *Imago* 5.5-6, 297-324.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.

GARCÍA RUIZ, Pedro Enrique (2019): "El cine de terror mexicano: más que romanticismo y gótico". En: Carlos Oliva Mendoza / Luis Guillermo Martínez Gutiérrez (eds.): *Cine mexicano y filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Itaca, 35-45.

GONZÁLEZ GALVÁN, Roque (2024): "El cine gótico y de terror mexicano". En: *Cinémas d'Amérique latine* 32, 38-47.

INDURÁIN, Noelia / Óscar URBIOLA (2000): *Vampiros. El mito de los no muertos*. Madrid: Editorial Tikal.

MARIGNY, Jean (1999): *El despertar de los vampiros*. Barcelona / Paris: Ediciones B / Gallimard, Colección Claves.

MARTÍNEZ MORALES, José Luis (2012): "¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?". En: *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4, 1-10.

MIRANDA LÓPEZ, Raúl (2008): "El vampiro (1957), la aportación mexicana". En: *CorreCámara*, 11 de agosto. <https://correcamara.com/el-vampiro-1957-la-aportacion-mexicana/> [27.02.2026].

MIRAVETE SOSA, Jorge Alberto (2011): *El vampiro en el cine mexicano*. Tesina de licenciatura. Universidad Villa Rica (estudios incorporados a la UNAM), Facultad de Ciencias de la Comunicación.

MONSIVÁIS, Carlos (2000): "Gunther Gerzso". En: *Letras Libres*, 30 de junio.

OLIVA MENDOZA, Carlos / Luis Guillermo Martínez Gutiérrez (eds.) (2019): *Cine mexicano y filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Itaca.

PAUNERO, Pedro (2021): "Una cuestión de colmillos: ¿Qué vampiro fue el primero en tenerlos en el cine?". *CorreCamara.com.mx*, 26 de junio. Disponible en <https://www.correcamara.com.mx/> [03.07.2026].

POLIDORI, John (1819): *The Vampyre: A Tale*. London: Sherwood, Neely and Jones.

RAYA, Mónica (2016): "Gunther Gerzso. Escenógrafo expandido". En: *Revista de la Universidad de México* 147, mayo, 38-40.

SERRANO, Carmen (2016): "Revamping Dracula on the Mexican Silver Screen: Fernando Méndez's *El vampiro*". En: Dorothea Fischer-Hornung / Monika Mueller (eds.): *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*. Jackson: University Press of Mississippi, 149-167.

SPÍNDOLA ARTEAGA, Ricardo (2010): *Maestros del cine de horror en México*. Tesis de licenciatura. UAEH.

STOKER, Bram (2005): *Drácula*. Ciudad de México: Punto de Lectura.

VIDAURRE ARENAS, Carmen V. (2005): *En el ojo del ciclope. Vampiros, monstruos y otras figuras de la alteridad en cuatro filmes de autor*. Guadalajara: UdeG.

ZAVALA, Lauro (2000): *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

ZERMEÑO-VARGAS, Carlos Gerardo (2015): "Vínculos de sangre: de *Carmilla* y *Drácula* a *Alucarda*". En: *La Colmena* 86, 63-73.

Filmografía citada

BROWNING, Tod (dir.) (1931): *Drácula* [*Dracula*]. Estados Unidos: Universal Pictures. 74 min. (versión circulante; existen variantes de metraje).

BUSTILLO ORO, Juan (dir.) (1934): *Dos monjes*. México: Eco Films [Proa Films]. 85 min. (79 min. en corte de circulación/restauración).

CORONA BLAKE, Alfonso (dir.) (1962): *Santo contra las mujeres vampiro*. México: Filmadora Panamericana. 89 min.

DE FUENTES, Fernando (dir.) (1934): *El fantasma del convento*. México: CLASA Films Mundiales [también registrado como Producciones FESA/Films Exchange en fichas de archivo]. 85 min.

DEL TORO, Guillermo (dir.) (1993): *Cronos*. México: IMCINE / Iguana Producciones. 91 min. (hay fichas que registran 90-92 min según edición).

LÓPEZ MOCTEZUMA, Juan (dir.) (1977): *Alucarda* [*Alucarda, la hija de las tinieblas*]. México: Films 75 / Yuma Films. 78 min.

MÉNDEZ, Fernando (dir.) (1958): *El ataúd del vampiro*. México: Abel Salazar (prod.) / Cinematográfica ABSA. 81 min. (otras fuentes registran aprox. 83-95 min según copia/edición).

MÉNDEZ, Fernando (dir.) (1957): *El vampiro*. México: Abel Salazar (prod.) / Cinematográfica ABSA. 83 min. (otras fichas reportan hasta 95 min).

MORAYTA, Miguel (dir.) (1963): *La invasión de los vampiros*. México: Tele Talia Films / Internacional Sono Film S.A. 93 min.

MORAYTA, Miguel (dir.) (1962): *El vampiro sangriento*. México: Tele Talia Films / Internacional Sono Film S.A. 99 min. (otras fuentes reportan 110 min).

MURNAU, F. W. (dir.) (1922): *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Alemania: Prana-Film GmbH. 63-94 min. (según versión y velocidad de proyección/restauración).

PEÓN, Ramón (dir.) (1933): *La Llorona*. México: Eco Films. 73 min.

WIENE, Robert (dir.) (1920): *El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Alemania: Decla-Bioscop AG. 69-77 min. (según restauración/versión).