

Morir nunca. Envejecer jamás.

De la inevitable seducción de lo eterno en *Fauces de la noche* de Ricardo Islas

Nadina Olmedo

Campbellsville University



“... Bajaron . . . y callaste . . . y pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
¡Como en el oro de un panal mordiera!
¡Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
de un mal sin nombre,
hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto”.
“El vampiro” (1910), Delmira Agustini.

*Fauces de la noche*¹ (mejor conocida como *Night Fangs*, su título en inglés) se estrenó en el año 2005 bajo la producción y dirección del uruguayo Ricardo Islas,² actualmente radicado en Chicago, ciudad donde ha trasladado su productora Alpha Studios (también de raíces uruguayas).³ De sus producciones anteriores se destaca su adaptación cinematográfica del cuento de Horacio Quiroga “El almohadón de plumas” (1917), de nombre homónimo. Ésta fue la primera película de Islas en recibir premios en su país y reconocimiento de los medios de comunicación nacional. *El almohadón de plumas* (1989) fue proyectada en algunos cines de

¹ La fotografía de la primera página y todos los fotogramas incluidos en este artículo son propiedad intelectual del Sr. Ricardo Islas (productor y director del filme), quien me ha dado la autorización para usarlos.

² Además de *Night Fangs*, Islas es el director de *Hispanos* (1998), *Headcrusher* (1999), *Amor brujo* (2001), *Haciendo el amor brujo* (2002), *Para matar a un asesino* (2004), *Por fuera* (2006), y *El día de los muertos* (2007), entre otros títulos.

³ *Mala sangre* (1995), seleccionada para participar en el “International Chicago Latino Film Festival”, produce en 1996 la decisión del cineasta de mudarse a Estados Unidos y continuar desde este país su carrera cinematográfica.

Montevideo marcando una bisagra en la carrera de Islas. Desde ahí, las películas restantes que produjera en su país fueron televisadas por televisión abierta y de cable y se editaron en *video home*. Sus producciones de esa época, hace ya 20 años, son seguidas hoy como películas de culto por aquella generación que las viera de pequeños.

Ricardo Islas es considerado en la actualidad, “nuestro mayor exponente del cine de terror”⁴ como afirma el periodista uruguayo Sergio Moreira en una entrevista con el realizador. Su orientación hacia el género fantástico y de horror —a diferencia de lo que sucede en la actualidad en ese país y otros del Cono Sur⁵— no era lo más común en los 80, cuando él diera sus primeros pasos. Históricamente, el cine argumental uruguayo se ha caracterizado por su intermitencia.⁶ Sobre este tema se pregunta Keith Richards en “Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay?”: “why so few films have come from a country with such an impressive tradition in the arts, particularly literature . . . ?” (138). Entre algunas respuestas, Richards encuentra determinante “a social imaginary debilitated by factors such as amnesia or the rupture of collective memory, the interruption of democratic development, and the exile or liquidation of artists and intellectuals” (138).

Entre otras razones, podemos agregar las económicas debido a los escasos recursos de producción y a la distribución que ha priorizado el cine extranjero. También es relevante la

⁴En http://www.montevideo.com.uy/noticia_21147_1.html.

⁵ Me refiero aquí específicamente a países como Chile y Argentina, cuya producción de cine de género ha aumentado considerablemente desde el fin de las dictaduras, sobre todo aquella producida por productoras independientes, a cargo de realizadores muy jóvenes, que distribuyen sus producciones en festivales como el “Rojo sangre” y en un círculo de aficionados muchas veces reducido, y en general desconocido por el público general.

⁶ Según un informe de Cinemateca uruguayo (uno de los principales archivos fílmicos de Latinoamérica) en la actualidad, “cada uruguayo asiste por año 0,3 veces al cine. En 1952, cuando el cine era el espectáculo preferido en el país, cada uruguayo iba al cine 9,2 veces cada año. El índice de asistencia llegó a ser el más alto en América Latina. El índice actual es el más bajo, si se exceptúa a países latinoamericanos donde nunca hubo una tradición de exhibición cinematográfica. Cuando el mercado existía, sin embargo, la producción nacional no existió, porque los circuitos de distribución estaban ocupados por el material norteamericano e internacional, porque durante la década del 50 se afirmó la idea de que sólo lo importado es bueno, porque el cine nacional pudo solucionar el financiamiento de sus producciones pero nunca se preocupó de la distribución y exhibición. Las razones son múltiples”.

escasa comercialización de las producciones uruguayas en el mercado regional/internacional, con lo cual quedan sujetas al reducido público nacional limitando las ganancias y futuras inversiones. Por todos y cada uno de estos motivos, el cine que propone Islas puede considerarse doblemente marginal, o la periferia de la periferia, si se tiene en cuenta el género y el país donde inicia su carrera, y hoy por hoy, desde su identidad como productor hispano independiente en los Estados Unidos. Más que interesante se vuelve entonces el análisis de *Fauces de la noche* como representación cultural de una minoría relegada estética, económica, y dentro del mercado americano, lingüísticamente. Este estudio propone además desmontar el funcionamiento del gótico como metáfora de tabúes que subyacen al imaginario social del nuevo milenio y ampliar el conocimiento del paisaje fílmico uruguayo y del cine hispano producido actualmente en los Estados Unidos.

Al preguntarle personalmente a Ricardo Islas sobre sus referentes y maestros del género, él no duda en contestar: “A nivel de Sudamérica me gusta mucho el cine de Leonardo Favio. A nivel mundial me gusta Fellini. Aquí en los Estados Unidos me gustan algunos trabajos de Coppola y Scorsese. En cuanto a lenguaje cinematográfico: Hitchcock, cada película suya es una lección de cine.”⁷ Inspirado en reconocidos maestros del cine pero con un presupuesto tan reducido de apenas 5.000 dólares, Islas escribe y dirige esta historia de vampiros que, según él mismo confiesa, la escribió:

cuando tenía treinta años y estaba atravesando esa crisis en la cual no querés dejar de ser joven, entonces está destinada a un público casi adolescente, donde me ubico a mí mismo como un profesor casi depravado que anda con una de sus estudiantes. Hay muchos niveles de lectura, y algunos son más privados de lo que

⁷ Esta cita y otras posteriores han sido extraídas de una serie de correos electrónicos que he mantenido con Ricardo Islas.

debería divulgar. Pero básicamente recordemos que un escritor o un *filmmaker* es un individuo y no parte de una maquinaria, como sí lo son los escritores de un estudio en Hollywood. Por lo tanto nuestras películas siempre reflejan estados de ánimo, momentos, crisis, etc.

Al identificarse él mismo con el argumento y escoger como personajes centrales a dos mujeres y a un hombre de más de treinta años atravesando su crisis de ruptura con la primera juventud, marca una diferencia con otros filmes conosureños contemporáneos. Mientras la mayoría de éstos encarnan a sus vampiros en jóvenes casi adolescentes; Islas le da una vuelta de tuerca al tema, seleccionando una franja etaria en la que se puede entender un poco mejor el hecho de querer detener el tiempo, de perseguir la eterna juventud.

El argumento de *Fauces de la noche* se teje en torno a la mítica condesa húngara Erzébet Bathóry (1560-1616), quien cercana a la edad de los personajes de *Fauces de la noche* se convirtió en una asesina serial en su intento por conservar su juventud y lozanía al bañarse en la sangre de jóvenes vírgenes. Este siniestro personaje, antes revitalizado en la literatura conosureña por reconocidos autores como Julio Cortazar y Alejandra Pizarnik, materializa en la versión fílmica de Islas la sensación que tiene el espectador actual de que los vampiros aunque vengan de lejanas tierras y de tiempos remotos pueden formar parte de nuestro diario “vivir” al reencarnarse física o espiritualmente en personajes cotidianos, funcionando como metáfora del imaginario cultural actual.

Temáticamente, el filme de Islas plantea al anti-modelo como héroe, componiendo una apología dionisiaca del disfrute que socava la idea de familia tradicional como ente social regulador y estándar de vida adulta. Los tres protagonistas de *Fauces de la noche* son anti-modelos sociales trasmutados en vampiros que solo anhelan una eternidad llena de vicios y

placeres al seguir paso a paso los rituales de la tenebrosa condesa Bathóry encontrados en un viejo manuscrito que logran traducir. El castigo final al vampiro siempre ha permitido cumplir con las reglas de censura en la ficción gótica más clásica; sin embargo, este filme no es tan rotundo y deja una puerta abierta a una lectura reivindicativa de vivir en la oscuridad y de disfrutar en exceso de los placeres mundanos.

La acción comienza cuando los dos personajes femeninos centrales (que forman una pareja lesbiana y son profesoras de arte en un colegio secundario) encuentran a su entender la clave para vivir por siempre en el diario de Bathóry, motivación lo suficientemente atractiva como para que se desate una cacería en busca de una virgen. La víctima elegida es una alumna de ellas y del profesor Nashy (interpretado por el propio Islas). Convencer a la joven no será difícil para Lupe y Jennifer puesto que la jovencita siente una gran atracción hacia esta última. Así Amy (ese es el nombre de la estudiante) accede y cae víctima de Lupe, quien más fervientemente cree en la efectividad de este siniestro método para conseguir la eternidad. La repentina desaparición de la joven inquieta a su novio y amigos y hace que se dispongan a develar lo sucedido. De ahí en más se desata la crueldad total. Vampirizándose unos a otros, la acción aumenta junto al peligro y al suspense. Es entonces cuando los adolescentes buscan ayuda en el profesor Nashy, quien también termina involucrado. Hacia el final, son pocos los que sobreviven a esta sangrienta historia.

Con este panorama de personajes y temas, el filme de Islas propone ampliar o al menos contradecir el ejemplo de estándar social esperado para un adulto promedio en una sociedad de orden capitalista. Por un lado, Lupe y Jennifer forman una pareja homosexual, improductiva en cuanto a procreación natural y con esto al hecho de reproducción de valores en las generaciones futuras. Por el otro, el profesor Nashy, soltero, en amoríos con una adolescente (su alumna) que

podría ser su hija, encarna un carácter degenerado y casi incestuoso. Los tres anti-modelos sociales son los vampiros que anhelan juventud eterna; en el caso de las mujeres como la extensión indeterminada del período in/fértil; en el del hombre, la prolongación de una inmadurez que le permita mantener su irresponsable estilo de vida. Lo que no es un hallazgo de Islas en sí mismo es la isotopía vampirismo-lesbianismo. Por el contrario, es un binomio recurrente y revisitado en el cine. De hecho, el personaje lésbico que más se ha mantenido a lo largo de la historia cinematográfica es el de la mujer-vampiro. Como ocurre con los vampiros hombres, la sexualidad es el discurso que subyace en el relato y la razón de su éxito, en especial en las sociedades más conservadoras.

La primera secuencia de *Fauces de la noche* presenta un ambiente gótico por excelencia: un paisaje otoñal que devela una araña —nada menos que una viuda negra— tejiendo su tela en un bosque oscuro que rodea la ciudad, símbolo también de la abducción venidera. Nada mejor ni más sugestivo que este animal para presentar la historia de estas dos mujeres y la escena que prosigue donde se muestra a un hombre al que las dos mujeres han citado a ciegas, supuestamente en busca de placer, pero que terminará estrangulado por Lupe, quien le practica un “*sagui*”, técnica que aprendió cuando vivía en Bombay.



Mientras el hombre agoniza, las mujeres disfrutan de diferentes maneras. Jennifer, más débil y femenina, no puede mirarlo y sólo interviene cuando Lupe no puede con la fuerza física del hombre. Lupe, en cambio, más poderosa y maligna, la viuda negra por excelencia, no duda en acabar con él. Antes de que esto suceda, las dos mujeres lo rodean y sienten un placer siniestro que las lleva al éxtasis en un encuentro erótico que impacta al espectador por el sadismo con que se han cometido los hechos.

La escena anticipa lo que sucederá después. La secuencia se cierra con las vampiras bañándose en la sangre que el joven derrama, por supuesto, por el cuello. *Fauces de la noche* está plagado de éste y otros fetichismos sexuales. Al hablar de los fetiches en *Tres ensayos para una teoría sexual*, Freud explica que “Una particularísima impresión nos es producida por aquellos casos en que el objeto sexual normal es sustituido por otro relacionado con él, pero al mismo tiempo totalmente inapropiado para servir al fin sexual normal” (14). En este caso y en los siguientes, el objeto sexual es sustituido en principio por la posesión del cuello de las diferentes víctimas; en segundo, por su sangre; por último, por el cadáver del otro que, a pesar de ser un cuerpo entero en apariencia, es en realidad el resto de algo, su desperdicio.

Desde el punto de vista de Aurora Maguhn quien analiza en *62/Modelo para armar o el armado del sentido en Julio Cortázar* el vampirismo-lesbianismo en esa novela: “Visto en su más descarnada realidad, el acto vampírico es una agresión, teñida de sadismo y de sexualidad, una suma de despojamiento y ataque. Un símbolo que encarna las audacias eróticas y nocturnas y el temor a las agresiones y la muerte” (34). Esta lectura se solapa con el hecho que acabo de describir y con tantos otros que ocurrirán a lo largo del filme. El estrangulamiento y placer reafirma el sadismo que inconscientemente revela el temor a ser castrado. En la mujer, el complejo de castración revela su carencia de falo y la imposibilidad de tenerlo jamás. La imagen

de Jennifer y Lupe abrazando al hombre en forma de trío es dicotómica con lo que en realidad intentan: cancelar su presencia y manifestar la plenitud que sienten mediante un coito practicado sólo entre mujeres. El asco y repulsión que sienten las dos cuando simulan besarlo y tocarlo, mientras él se encuentra con los ojos tapados, confirma esta elección. Sin embargo, lo más sádico radica en la necesidad de contemplación del sufrimiento del hombre para lograr plenitud sexual, lo que debilita en cierto punto a estas vampiras que parecen no poder prescindir de la presencia masculina aún.

Los niveles de crueldad serán diferentes en los personajes principales. Como ya he adelantado, el personaje de Lupe se constituye como el de la vampira *per se*, la maligna, la psicópata perversa que, no importa cómo, logrará su objetivo. Su exotismo (que la distingue totalmente de Jennifer, la blanca caucásica) marcado por una fisonomía difícil de identificar con una determinada raza (podría ser afro-hispana, mulata, o incluso filipina o indo-china), su pasada estancia en la India y su conocimiento de técnicas como el *sagui*, la definen como el Otro en quien resulta más fácil depositar la culpa, el sadismo, la maldad injustificable, entre otras perversiones/desviaciones de lo socialmente aceptable. Lupe es en principio la asimilación en el presente de la Condesa Bathóry, también lejana y extraña tanto espacial (originaria de Hungría) como temporalmente (Edad Media). Al avanzar la trama esta asimilación se complejizará, multiplicándose en cada una de las mujeres víctimas/victimarias del filme, confundiendo nuevamente los límites entre el bien el mal y volviendo a esa extrañeza cotidiana.



La siguiente secuencia introduce al profesor Peter Nashy. La escena lo encuentra en medio de su clase sobre vampirismo y hablando específicamente de la condesa sangrienta: Erzébet Bathóry. La curiosidad de los alumnos es tan voraz como el apetito sexual/asesino del mítico personaje. Mientras Nashy comenta sobre la vida de Bathóry y sus rituales, lo que el espectador ve en pantalla es un *flashback* compartido por el imaginario de toda la clase de acuerdo al relato del profesor, donde aparece la condesa vestida de acuerdo a su época y su imagen que sobresale de sus diarios. El ingreso al aula de Lupe y Jennifer (que en este caso no vienen en rol de profesoras sino de “cazadoras”) que devendrán en caníbales al avanzar el metraje da paso a la subversión, debilitando el poder que regula la institución escolar. Algo similar sucederá cuando la alumna-amante de Nashy ingrese a la casa del profesor, produciéndose otro desplazamiento del poder, de un desorden que se traslada del lugar público a la intimidad de lo privado. Ambas secuencias descentralizan el poder aunque recorriendo direcciones adversas. Confirman la caída de otro poder institucional: el de la escuela, sumado al de la familia nuclear que ya ni siquiera es representada/evocada a lo largo del filme.

El proceso de seducción de Amy y su posterior caída comienzan de noche, en un ambiente íntimo, cuasi hogareño, con Jennifer ofreciéndole su ayuda para manipular la cerámica que la chica esculpe para una supuesta exposición que nunca ocurrirá. Amy se deja seducir por

Jennifer, quien parece tener un encanto irresistible para hombres y mujeres, diciéndole: “*Please, teach me*”. La frase de Amy juega con los dos sentidos, el literal y el subliminal que tiene connotaciones de iniciación sexual. La mujer adulta comienza a tocarla y a besarla y ésta se deja llevar hasta el punto en que le plantea a Jennifer su duda sobre sus preferencias sexuales. El intento de seducción del profesor/a hacia el alumno/a se representa doblemente en este filme: Jennifer con Amy y Nashy con su alumna-amante, dejando de lado presupuestos sexistas. Ambos géneros quedan involucrados en un acto condenable para el orden social.



La caída o al descentramiento de un poder institucional como el escolar que ya no es eficaz al momento de regular las relaciones que en ese ámbito suceden tensa nuevos hilos en el desarrollo de *Fauces de la noche*. Esta caída dará lugar al “regreso de lo reprimido” que se canalizará a través del incesto, el acto vampírico y el canibalismo. Este desorden generará en contrapartida el advenimiento de nuevos poderes (y poderosos) puesto que como indica Michel Foucault en “The Subject and Power”: “a society without power relations can only be an abstraction” (140). A lo que agrega: “Obviously the establishing of power relations does not exclude the use of violence any more than it does the obtaining of consent; no doubt, the exercise of power can never do without one or the other, often both at the same time” (138). Este corrimiento del poder desplazará el orden e instalará el caos. Los valores también serán invertidos. El uso de la violencia dominará el relato y surgirán los más bestiales instintos desde

los sexuales hasta la lucha por la supervivencia. Este nuevo des/orden, a simple vista totalmente negativo, será consentido in/conscientemente por ambos grupos en pugna: el de las vampiras y el de los no-vampiros. La trama se volverá más compleja al borrar nuevamente los límites entre ambos grupos en medio de una batalla campal de todos contra todos donde el deseo y la resistencia de vampirizarse y vivir en la oscuridad quedará sin resolverse.

Durante toda la secuencia de seducción entre Jennifer y Amy hay una *voyeur* (Lupe) que espía y se debate entre atracción y rechazo. La escena lésbica triangular no pasa de ahí. Nada se concreta: después de que Amy confiesa su virginidad Lupe procede cruelmente a matarla por asfixia. El cuello es nuevamente el lugar del ataque de la vampira y también por donde emanará la sangre con la que se bañarán. Si bien en un plano netamente físico el acto sexual no ha sido consumado, sí se produce en un plano simbólico. Todo acto vampírico implica/denota fines sexuales. La imagen de Amy desangrándose por su cuello no es otra que la de una virgen desvirgada, aunque el lugar de la penetración haya sido desplazado. En cuanto a técnica, tanto en esta secuencia como en las demás donde aparece como escenario el taller de arte de las profesoras, puede verse el juego de luces propuesto por el director. La luz tenue, casi oscura, amerita intimidad y desinhibición. Según explica el propio Islas, se inspiró en el expresionismo alemán, movimiento estético a la vez claramente influyente en el cine de vampiros de la primera época (por ejemplo en el *Nosferatu* de F.W Murnau de 1922).



En medio del baño de sangre sucede lo in/esperado: Amy no ha muerto, se ha convertido en vampira. Comienzan las escenas de persecución y ataque, y también la pugna por el poder antes señalada. Se suman a la lucha los hasta ahora no vampiros: grupo compuesto por el novio de Amy y sus amigos que llegan a la casa. En cada uno de estos diversos enfrentamientos, el suspenso está bien logrado. Se combinan planos convencionales sobre ruedas con acercamientos lentos, y luego con cámara al hombro para el momento de mayor acción. Si bien mucho de lo que sucederá es bastante previsible, no le quita mérito a la atmósfera de suspenso que propone el director.

Islas al igual que otros cineastas conosureños contemporáneos⁸ utiliza el maquillaje de ojos blancos para crear sus vampiras-zombis. Richard Dyer al discutir sobre el concepto de *whiteness* en su libro *White* postula que “The idea of whites as both themselves dead and bringers of death is commonly hinted at in horror literature and film” (210). Esto se centra en estas historias en el mito del vampiro que por el hecho de estar muerto, debe lucir pálido, cadavérico, blanco. De acuerdo a Dyer:

The horror of vampirism is expressed in color: ghastly white, disgustingly
cadaverous, without the blood of life that would give color. The vampire’s bite, so

⁸ Puedo citar el ejemplo del cineasta chileno Jorge Olguin, quien en su filme *Sangre eterna* (2002) también utiliza el mismo efecto de ojos blancos en sus vampiros-zombis.

evidently a metaphor for sexuality, is debilitating unto death, just as white people fear sexuality if it is allowed to get out of control (out from under the will) – yet, like the vampire, they need it. (210)

La blancura del vampiro es recurrente en un género como el de horror que ha sido producido en Occidente básicamente por blancos. Islas, en tanto, con un elenco multi-cultural/racial formado por blancos, latinos, afroamericanos, y el exotismo de Lupe, parece desafiar este código del género al universalizar el temor sexual y la concreción mediante el acto vampírico, seguramente ligado a las expectativas de su público que se centra en el mercado hispano estadounidense pero que se extiende por el origen de Islas a Sudamérica. No obstante, recurre al uso de la blancura de la que hablaba Dyer para definir el estado de no-vivos de sus vampiros-zombis. Éstos vuelven a ser colonizados por la predominación de un imaginario difícil de romper que vincula al color blanco con la no-vida.

Cabe señalar como llamativo, y no tanto, el estado de hipnotismo que parecen generar estas vampiras en los demás, incluso en los amigos de Amy que llegaron a la escena supuestamente a resolver el misterio de su desaparición y a hacer justicia. Como explica Máximo Morales en su prólogo a la edición en español de los *Cuentos ancestrales de vampiras* de Helen Blackwood: “Las vampiras con su ansia de sangre, con su femineidad cautivadora y con su aura de misterio, con esa mezcla de atracción sexual y rechazo espiritual” (9) se presentan como irresistibles. Este tópico se comprueba aquí dado que nadie llama a la policía ni denuncia lo sucedido. Lo que podría verse casi como una falla argumental no es más que una confirmación del poder extremo que ejercen las vampiras y al que resulta imposible resistirse, no importa las buenas intenciones con que se cuente.

Las tres vampiras tienen ahora un “menú” variado de donde servirse. Todos parecen hipnotizados y rendidos ante ellas. Este viaje al pasado, a una selva donde sobrevive el más fuerte, provoca una clara analogía con la naturaleza y hasta una animalización de los humanos. Desde sus comienzos el hombre ha temido a ser convertido en alimento de otro ser, sobre todo cuando se desata una cacería de esta magnitud que no entiende de valores, o de límites sociales y que saca a relucir las peores lacras humanas. El gótico es un medio más que efectivo para comunicar este tipo de instintos pre-civilizados que se esconden detrás de una fachada de buenas costumbres. Presenciamos aquí la vuelta a un mundo caótico donde literalmente se salva quien puede. Como parásitos desesperados, las vampiras esperan a sus víctimas y en el momento justo las atacan y las reducen a eso: a su alimento.

Las primeras en caer víctimas de las vampiras son las chicas del grupo que acaba de ingresar a la casa. Una de ellas es atacada mientras la cámara la enfoca en contrapicado, con lo cual Islas invierte el sentido de este plano que generalmente se hace con la intención de otorgarle poder al personaje. La chica será victimizada por Lupe, quien viene arrastrándose por el suelo como una serpiente para sorprenderla y hacer hincapié en su carácter de devoradora.

En la siguiente secuencia hay una simultaneidad de dos diferentes escenas. En una se ve a Jennifer atacando a una de las jóvenes; en la otra a Steve (el novio de Amy), quien encuentra a su novia-vampira en el patio de la casa meciéndose en una silla que emite un sonido siniestro, típico de las películas de suspenso. La contraposición entre las dos escenas es significativa: por un lado, el ataque bestial de Jennifer y los gritos de espanto de la joven victimizada; por otro, la tranquilidad siniestra, inquietante, con que Amy se mece y la contemplación de Steve, su amante paralizado.



El poder hipnótico que le ejerce su novia ahora vampirizada hace que el muchacho comience a moverse como un autómatas al ritmo del columpio. Una Amy pálida y con los colmillos preparados se acerca a él y concreta el acto. La chica en su carácter de no-viva será irresistible para el personaje masculino que buscará materializar el encuentro erótico. En este caso Amy no es mayor que Steve –como suelen serlo las clásicas vampiras o como lo indican las convenciones del género. No obstante, sí es más experimentada sexualmente que el inocente joven, quien todavía se preserva virgen. En todo caso, la novia-vampira oficiará de iniciadora sexual. Como explica James B. Twitchell al hablar del personaje de la vampira en *Forbidden Partners*: “the seductress takes the young male across puberty into manhood” (73). La consumación del hecho produce que: “the young male victim is strengthened through sex” (72). A diferencia del vampiro-hombre que en general chupa la sangre, la fuerza y el fluido vital de su víctima; la vampira Amy será una dadora de vida (o “no vida”) a la que Steve volverá recurrentemente.

Dos jóvenes sobrevivientes logran escapar al ataque de las vampiras y van en busca del profesor Nashy, único desde su punto de vista que puede creerles lo que acaban de “vivir”. En principio el profesor no les cree una sola palabra, pero igual decide acompañarlos. Al ver a Steve en estado de *shock* y vampirizado, Nashy encuentra la forma de des-vampirizarlo recurriendo a uno de los clásicos enemigos de estas criaturas: la luz solar. Otra recurrencia a las convenciones

góticas serán las dagas con las que se armarán antes de enfrentar a las vampiras. La presencia de dagas, machetes, cuchillos - entre otros elementos pre-tecnológicos – está presente a lo largo de todo el metraje, señalando la indiscutible filiación de *Fauces de la noche* con las convenciones de los denominados *slasher films*.⁹ Según Carol J. Clover, en “Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film”: “The emotional terrain of the slasher film is pretechnological. The preferred weapons of the killer are knives, hammers, axes, icepicks, hypodermic needles, red hot poker, pitchforks, and the like...” (174). Todos estos elementos son en definitiva, al entender de Clover: “extensions of the body that bring attacker and attacked into primitive, animalistic embrace” (174). Esta celebración del caos y de la oscuridad reafirma su alianza con una historia que pone en imágenes los más bajos instintos, o incluso, como ya hemos dicho, la animalización del hombre.

Justo a continuación se produce en la casa de Lupe y Jennifer una secuencia totalmente *gore*. Lupe yace rendida en el suelo del sótano de la casa y una de las alumnas (ahora también vampira) comienza a morderle el brazo manco. La joven disfruta de su acto caníbal, cual delicioso plato. Lupe reacciona y la ataca, pero pronto las demás alumnas-vampiras también comienzan a alimentarse de Lupe, especialmente de sus senos, de sus tripas y otros órganos. Según comenta el propio Islas sobre la filmación de esta secuencia: “filmé las escenas de violencia con el *high speed shutter* al máximo para obtener una especie de ‘cámara rápida en tiempo real’ que le da a los vampiros una agilidad inquietante. Se puede ver esto bien en la escena cuando las dos vampiras se devoran a la que estaba herida”. La velocidad fotográfica de la que habla Islas es efectiva al momento de la batalla campal entre las tres vampiras, y también recrea verosimilitud. Una de las características típicas de los vampiros es su rapidez en relación a

⁹ Los *slasher films* son un subgénero dentro del cine de horror. La trama generalmente incluye un psicópata que asesina en serie a sus víctimas de manera muy violenta, gráfica y sangrienta. Del tipo *slasher* puede mencionarse el clásico ejemplo de *Friday the 13th* y su malvado protagonista Jason.

sus víctimas. Más allá de los elementos técnicos o formales, la secuencia es por demás sádica y repelente. En efecto, cuando Freud habla del sadismo y del masoquismo, entre otras perversiones, las relaciona con el canibalismo de la siguiente manera:

La historia de la civilización humana nos enseña, sin dejar lugar a dudas, que la crueldad y el instinto sexual están íntimamente ligados; pero en las tentativas de explicar esta conexión no se ha ido más allá de hacer resaltar los elementos agresivos de la libido. Según algunos autores, este elemento agresivo, mezclado al instinto sexual, constituye un resto de los placeres caníbales; eso es, una participación del aparato de aprehensión puesto al servicio de la satisfacción de la otra gran necesidad, más antigua ontogénicamente. Se ha afirmado también que cada dolor lleva en sí y por sí mismo la posibilidad de una sensación de placer.

(18)

Es evidente en todo el filme, y específicamente en esta secuencia, cómo se pueden asociar estas perversiones, el sadismo y el canibalismo, como medios para un mismo fin: lograr el placer egoísta y canalizar la libido que no puede hacerse mediante medios más convencionales. Por último, deleitarse ante el sufrimiento ajeno y alcanzar el éxtasis al consumir/devorar a la otra persona tanto física como emocional y psicológicamente.

La siguiente secuencia se distingue por lo fetichista, en este caso no desde lo sexual sino vinculado al vampirismo clásico. Los tres chicos y el profesor Nashy regresan a la casa de las vampiras con todo lo necesario para acabar con su fiebre: ajos, filosas dagas y crucifijos. La aparente falla argumental a la que ya he hecho referencia radicaría en no presentar una justificación creíble sobre por qué no informar a la policía. El espectador queda sin respuesta sobre por qué se encubren estos hechos, y especialmente en el caso de uno de los chicos cuya

hermana ha sido víctima del ataque. ¿Por qué no da aviso a sus padres de esta tragedia? La respuesta se resuelve en uno de los mensajes que subyace en el argumento de *Fauces de la noche*: la caída de la institución familiar, o más aún, su inexistencia. Al igual que antes la institución escolar, la familia nuclear/funcional no es representada ni evocada en el filme. En ningún momento aparecen miembros de la familia de los chicos en cuestión, ni siquiera en una situación de extremo peligro como la invasión vampírica. Los únicos adultos son los tres profesores, que como ya he explicado, no representan el modelo de adulto buscado por una sociedad de orden capitalista. Los jóvenes están solos, sin otros referentes más que estos anti-modelos que sólo los conducirán al mundo de los vicios y la perdición.

Nuevos ataques vampíricos y caníbales se suceden hasta que llega el amanecer. El profesor, Steve y otro chico regresan a la maldita casa (luego de lograr escaparse la noche anterior) y encuentran en la pantalla de la computadora un mensaje revelador: “*Check the basement. E.B.*”. El uso de un recurso comunicativo tan actual a la vez que cotidiano acerca a las vampiras a un plano mundano, desmitificando el imaginario que asocia a estos seres con el pasado. Esta actualización reafirma lo que ya hemos dicho pero con otras palabras: los vampiros están más cerca de lo que pensamos, convivimos con ellos sin darnos cuenta, hecho que los vuelve a ellos más poderosos y al resto más vulnerables. Las iniciales “*E.B.*” del mensaje obviamente se refieren a Erzébet Bathóry, o en este caso, a las vampiras que creen ser *E.B.*; al menos se han apoderado de su ritual y, por qué no, de su espíritu.

El punto de encuentro para la secuencia final es el Teatro Aragón (en Chicago), lugar más que perfecto para dar vida a una atmósfera gótica, debido a las leyendas que se tejen sobre el mismo en la vida real. Según revela el propio director, durante el rodaje de *Fauces de la noche* en esa locación, el cuidador del teatro no quería visitar el *set* porque el lugar tiene fama de “estar

embruado”. Ficción y realidad parecen converger en este intenso final. En pocas palabras, los tres personajes que hasta ahora parecían inmunes a las vampiras, entran al teatro donde finalmente son atacados. El más terrible es el de uno de los jóvenes quien cae muerto con la estaca que llevaba para defenderse. El otro atacado, y nuevamente por Amy, es Steve, aunque ya no sabemos si llamarlo ataque; pues el joven parece buscarlo consciente o inconscientemente re/viviendo/muriendo tras cada contacto. La seducción de estos seres, aquí de la novia-vampira, se presenta irresistible, provocando una atracción que inevitablemente se vincula a lo sexual, a un delirio de voluptuosa voluntad. Tampoco el Profesor Nashy podrá finalmente escapar al poder seductor de las vampiras.

Hay una sección particularmente bien lograda de esta secuencia que en mi opinión sintetiza la idea general del filme. El profesor parece ser atacado en principio por Jennifer, quien luego se transforma en la provocativa estudiante-amante del profesor, pero que al momento de clavarle sus colmillos no es otra que la propia Bathóry. Para hacer mayor hincapié en la idea de reencarnación, o de fundirlas a todas en una, de fondo se susurra la voz de la condesa húngara en su idioma natal. Este fundido técnico le agrega una cuota de exotismo a la vez que renovada cercanía: unifica en un mismo ser (o “no ser”) a la lejana villana gótica con las perversas y modernas vampiras del nuevo milenio que recrea Islas.

La luz solar mata a los vampiros. Así es como Nashy acaba con Amy y Jennifer. Steve, abrigando esperanzas, carga en brazos a su chica. Con tono ingenuo le consulta al profesor sobre su estado y éste le responde que Amy ha muerto carbonizada. Un Nashy vampirizado irrumpe en la escena final, celebrando su nueva preferencia de vivir en la oscuridad. Mientras dice esto, la cámara lo enfoca en un primerísimo primer plano y vemos su cara de vampiro sediento y agresivo al ataque que le propiciará al jovencito. *Fauces de la noche* termina de manera

dramática, sin ninguno que sobreviva a los vampiros. Por el contrario, todos atrapados por la oscuridad de los vicios, la lujuria y el placer perverso de vivir a expensas del otro. Nashy tiene la opción de volver a la luz, pero prefiere la oscuridad con todo lo que esto conlleva.



A diferencia de otros filmes conosureños con finales más clásicos, *Fauces de la noche* no propone una vuelta al orden. Sostiene el desorden que se ha vivido desde el principio, aunque vuelto más caótico hacia el final. Islas invierte una de las constantes del género gótico, que consiste en castigar al vampiro. Los vampiros sí mueren, pero no porque se los condene, sino porque no dejan alternativas a los vivos quienes se defienden instintivamente. El final es muy provocador. Actualiza el género al volver difusos los márgenes del bien y del mal, la luz y la sombra, el sexo y la muerte. Un final tan complejo como la realidad-ficción evocada.

Obras citadas

- Agustini, Delmira. “El vampiro”. *Obras poéticas*. 1910. Montevideo: Talleres gráficos de institutos penales, 1940.
- Amor brujo*. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción de Ricardo Islas. Alpha Studios, 2001. Film.
- Carro, Luis A. “Un nuevo premio para Ricardo Islas”. *La República Online*, 26 Jul. 2006. Web. <http://www.lr21.com.uy/>
- Cinemateca uruguaya*. “El cine uruguayo”. Oct. 1996. Web. <http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.cine.htm>
- Curubeto, Diego. *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- El día de los muertos*. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción de Salomón Carmona y Cecil Chambers. Alpha Studios, 2007. Film.
- Fauces de la noche [Night Fangs]*. Guión y Dirección de Ricardo Islas. Producción Alpha Studios, 2005. Film.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas*. Vol. VII. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Rev. Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. 101-9.
- . *Tres ensayos para una teoría sexual*. 1905. Biblioteca del Psicoanálisis. Vol. XXVI. 5 Nov. 2008. Web. <http://www.tuanalista.com/Biblioteca.htm>
- Haciendo el amor brujo*. Dir. y guión de Ricardo Islas. Prod. Ricardo Islas. Alpha Studios, 2002. Film.
- Headcrusher*. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción de John Delgado. Alpha Studios, 1999.

Hispanos. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción de Juan Gil. Alpha Studios, 1998.

Film.

Islas, Ricardo. "Re: Night Fangs". Message to Nadina Olmedo. 28 Oct. 2008. E-mail.

---. "Re: Night Fangs". Message to Nadina Olmedo. 26 Nov. 2008. E-mail.

Maguhn, Aurora. *62/Modelo para armar o el armado del sentido en Julio Cortázar*. Caracas:

Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1991.

Mala sangre. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción Alpha Studios, 1995. Film.

Morales, Máximo. Prólogo y Trad. *Cuentos ancestrales de vampiras*. De Helen Blackwood.

Buenos Aires: Editorial TirNanOg, 2005.

Moreira, Sergio. "Ricardo Islas. El Roger Corman uruguayo". *El fantástico.com*, 29 Abril 2008.

http://www.montevideo.com.uy/notnoticias_21147_1.html

Para matar a un asesino. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción de Salomón Carmona.

Alpha Studios, 2004. Film.

Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. 1971. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976.

Por fuera. Dirección y guión de Ricardo Islas. Producción de Salomón Carmona. Alpha Studios,

2006. Film.

Richards, Keith. "Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay". *Latin*

American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity. Ed. Lisa Shaw

and Stephanie Dennison. Jefferson, North Carolina & London: Mc Farland & Company

Inc. Publishers, 2005.

Sangre de vírgenes. Guión y Dir. Emilio Vieyra. Prod. Orestes Trucco. Mondo Macabro

producciones, 1967. Film.

Sangre eterna. Dir. Jorge Olguín. Guión: Jorge Olguín y Carolina García. Angel Films

Producciones, 2002. Film.

Stoker, Bram. *Drácula*. 1897. New York: Harpercollins Publishers, 2000.