

Carlos Zermeño

Tecnológico de Monterrey, México

El miedo y los límites de la realidad en *Veneno para las hadas*

Fear and limits of reality
in *Poison for fairies*

Resumen

Veneno para las hadas (1984), último filme del director mexicano Carlos Enrique Taboada, mantiene lazos con lo fantástico, el terror y los cuentos de hadas, sin restringirse a un género específico. Dos niñas establecen una dinámica de poder en la que se ponen en juego sus paradigmas de realidad cuando una de ellas asegura ser una bruja. En este trabajo exploramos algunas relaciones entre realidad e imaginación, tal como aparecen encarnadas por las protagonistas, y de qué modo estas relaciones se ven afectadas por lo fantástico y el terror.

Abstract

Veneno para las hadas (*Poison for fairies*, 1984), the last film of Mexican director Carlos Enrique Taboada, holds links with fantastic, horror and fairy tales, without constraining itself to any given genre. Two girls establish a bond based on power which puts at risk their worldview when one of them sustains that she is a witch. In this work, we approach relations between reality and imagination as they appear embodied in the protagonists, and how these relate to fantastic and horror genres.

Palabras Clave

Cine mexicano
Veneno para hadas
Carlos Enrique
Taboada
Cine de terror

Keywords

Mexican cinema
Poison for fairies
Carlos Enrique
Taboada
Horror films

Veneno para las hadas (1984) fue el último filme dirigido por Carlos Enrique Taboada, aunque siguió escribiendo para cine y televisión y filmó algunas escenas de su último proyecto, *Jirón de niebla*, que no logró terminar (Moheno, 2011: 52). Su estreno comercial, en tres salas de la Ciudad de México, fue el 2 de octubre de 1986. A pesar del antecedente de cinco premios Ariel de la Academia Mexicana de Cinematografía¹ y los halagos de buena parte de la crítica, dicho estreno estuvo envuelto en una controversia no sólo por su retraso (su producción se inició en septiembre de 1984) sino por lo limitado que resultó.²

La cinta marca el regreso de Taboada, casi diez años después, al género que lo haría famoso.³ A diferencia de sus otras películas, donde los personajes se enfrentan a fantasmas vengadores, la estructura de *Veneno...* recuerda vagamente a la forma clásica de lo fantástico, sin que la película deje de ser realista. En este sentido, incluso resulta difícil considerarla un filme de terror. De hecho, los recursos que utiliza para provocar miedo son pobres; se limitan a unos cuantos sustos, optando por una atmósfera, más que gótica, opresiva.

Este trabajo ubica a las protagonistas en el eje opositivo maravilloso/mimético, con la intención de referirnos a la construcción de un discurso sobre lo fantástico y su contraste con la cultura racional dominante. Además, y contrariamente a lo que se dijo en su tiempo, argumentamos que el filme no pertenece al género de terror, tal como lo definen algunos teóricos especializados –a pesar de que utiliza mecanismos semánticos y estéticos propios de los filmes de este tipo–. Abordamos el estudio de la cinta desde esta doble perspectiva con el objetivo de analizar cómo es que Taboada establece un diálogo entre modos y géneros específicos sin llegar a tocarlos.

El contenido del caldero

Aunque se puede considerar “superada”, la teoría de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico sigue siendo la base sobre la cual se construyen muchas teorías contemporáneas. Su propuesta consiste en considerar lo fantástico como un momento de duda entre una explicación maravillosa y una extraña (Todorov, 1981: 24-25). Una de las primeras modificaciones a este esquema lo realiza Rosemary Jackson cuando propone que lo extraño no es un modo narrativo y, por lo tanto, debe llamársele “mimético” (Jackson, 2003: 32).⁴ Rosalba Campra habla del “traslapamiento” de dos planos de realidad divididos por una “antinomía insuperable” (Campra, 2008: 29), mientras que Ana María Morales lo considera una irrupción de un hecho ilegal en un paradigma de realidad establecido (Morales, 2008: xiii).

Estas perspectivas, como vemos, juegan con niveles de abstracción mayores a los planteados por Todorov, pero refieren, en última instancia, a la superposición de órdenes irreconciliables –la forma más elemental, por supuesto, es la que ocurre entre lo maravilloso y lo mimético–. Esta pareja opositiva podemos hallarla en el filme que nos ocupa encarnada en las dos protagonistas; así, estudiar las características fantásticas del filme será más fructífero en la medida en que nos refiramos a las niñas y su dinámica de poder.

Verónica es una niña huérfana que vive con su abuela y su nana Catalina. Aficionada a los cuentos de hadas, se da cuenta de que las brujas son más poderosas y, por lo tanto, le gusta fingir que es una. Su nana constantemente le cuenta historias sobre brujas, hadas, fantasmas, aquelarres y pactos diabólicos. En esta situación de orfandad y fantasía, Verónica comenzará a transitar por los senderos de la imaginación con gran insistencia: en la escuela, afirmará que es una bruja, aunque por ello reciba las burlas de sus compañeras. Además de los cuentos, la niña convive

con tradiciones católicas –rezar, el tradicional Nacimiento– que han perdido su poder simbólico, transformándose en simples hábitos.⁵

Flavia, la otra niña, representa el triunfo aparente de la razón y la ciencia sobre el mundo. Su familia es atea y todas las explicaciones que ofrezcan a la niña obedecerán a una lógica sencilla. Cuando Flavia pregunte a su padre sobre las brujas, éste le dirá que “[hace mucho tiempo] la gente era muy ignorante y pensaba que algunas mujeres tenían pacto con el diablo. Y entonces las quemaban vivas”. Como vemos, han sido arrancadas del plano folclórico, donde las sitúan Verónica y Catalina tan cómodamente.

La trama del filme nos muestra las condiciones en que se conocen las niñas –Flavia es la “niña nueva” del colegio– y cómo se forja entre ellas una extraña amistad. Verónica, envidiosa de los bienes y la familia de su amiga, va a insistir en que es una bruja. Por medio de amenazas –“las brujas te arrancarán la lengua” y afirmaciones similares– intentará quitarle a Flavia bolígrafos, muñecas y hasta un perro. Esta oposición va moldeando el conflicto central del filme y mostrando, escena a escena, cómo se fragmenta la confianza de Flavia en su mundo racional conforme su amiga le muestra un paradigma de realidad distinto.

El proceso de convencimiento se lleva a cabo a partir de coincidencias. Recién se conocen las niñas, Verónica es enviada por tizas a la oficina de la directora. Allí, escucha que la profesora dejará el colegio, información que utiliza para afirmar que puede predecir el futuro por medio de un búho que le cuenta cosas.⁶ Las niñas realizan un ritual para pedir que terminen las clases de piano de Flavia y la profesora muere tres días después a causa de un infarto. Se trata de una coincidencia –sabemos que la profesora, de edad avanzada, fumaba mucho–, pero a las niñas les parece que el ritual funcionó. Situaciones similares pretenden colocar al espectador en la duda entre dos explicaciones opuestas: coincidencias –lo extraño/mimético– y causalidad mágica –lo maravilloso–. Esta forma clásica de lo fantástico refiere, como vemos, a cosmovisiones que están presentes –al menos parcialmente– en la sociedad. Igual que la literatura fantástica del siglo XIX, que escapaba del paradigma realista de su tiempo, Verónica huye hacia una región paraxial⁷ de la cultura; esto es, habita una zona donde no aparecen ni la realidad ni la irrealidad en estado puro (Jackson, 2003: 19). Se trata, pues, de la posibilidad de coexistencia de ambos paradigmas sin que se presente una ruptura u oposición violenta.⁸ Flavia, incapaz de conciliar ambos mundos, reaccionará de modo inesperado.

Sustos y desvelos

Como anunciábamos en la introducción, *Veneno...* es un producto cinematográfico que dialoga con los mecanismos del terror, sin tocar completamente el género. Quizás como consecuencia de la trayectoria de Taboada, se consideró esta cinta como continuadora de su labor anterior en la que trabajó una estética y motivos góticos.⁹ Éstos, sin embargo, están casi por completo ausentes en *Veneno...* Es cierto que Taboada insiste en situar la acción en una mansión, pero esta vez el rancho de Flavia carece de un fantasma o historia propios.¹⁰ La amenaza está plenamente identificada: Verónica, la niña que dice ser una bruja. Para que el terror suceda, sin embargo, es necesario que una serie de condiciones plenamente codificadas por la industria se cumplan (Gubern, 1979: 31). Así, Carlos Losilla establece una distinción entre puesta en escena –“producción diegética del terror”– y estructuras arquetípicas –“iconografía mítica”– (Losilla, 1993: 45); ambos elementos son importantes para clasificar un filme y la decisión depende de las “posibilidades combinatorias” (Losilla, 1993: 51).

En cuanto a la puesta en escena de la cinta, resulta casi imposible interpretar cualquiera de los recursos típicos sin recurrir a una estructura mayor; *Veneno...* tiene su propio “estilo”, tan marcado y esencial para el filme que prácticamente cualquier intento por asustar es resultado de ese mismo estilo: la cámara evita, en todo momento, el rostro de los adultos.¹¹ Ingeniosos juegos de planos y edición –en algunos casos, por desgracia, forzados– evitarán que veamos de los adultos algo más que piernas, cabezas, brazos, espaldas. La regla se incumple sólo en tres ocasiones¹² que corresponden a momentos donde intenta aprovecharse la tensión para provocar un salto en el espectador; ninguno de los tres eventos, sin embargo, representa un peligro real y sirven para enfatizar la percepción distorsionada de Flavia. Que no veamos los rostros de los adultos parece servir para mostrar la perspectiva infantil, tan importante para el funcionamiento de la película.

Ni la música ni la iluminación intentarán referir a otras estructuras genéricas codificadas para situarse en ellas, sino como mera referencia y diálogo. La música parece querer remitirnos a un cuento de hadas, lo que resulta obvio por el propio título; sin embargo, no cabe duda de que el filme no es un cuento de hadas. Casi toda la acción se desarrolla de día, con algunas escenas en claroscuro que enfatizan la aparente maldad de Verónica. La más importante es la primera, donde vemos a Verónica representar –en su imaginación– a una bruja que se transforma en niña para asesinar a una mujer. De nuevo, el afán es meramente intertextual y no pretende una codificación consistente.

Si seguimos la propuesta de Losilla, deberíamos considerar la “estructura arquetípica” del filme, que nos separa, de nuevo, del cine de terror. Es cierto que las brujas, por su relación con el diablo, pueden considerarse terroríficas, pero aquí aparecen en un contexto de hadas y cuentos. La iconografía mítica y el montaje, pues, se encuentran disociados –al menos en cuanto al terror se refiere–. Preguntarnos a qué género pertenece la cinta podría resultar valioso en otro contexto, pero baste aquí concluir que, según los planteamientos de Losilla y Gubern, *Veneno...* no es un filme de terror.

Por otra parte, hemos discutido ya la relación existente entre la película y lo fantástico, campo plenamente emparentado con el terror; continuar por ese camino implica una evaluación de las relaciones entre ambos. Para Gérard Lenne, hay un “ligamento indisoluble” entre lo “fantástico” y el miedo (Lenne, 1974: 29).¹³ René Prédal, en cambio, afirma que hay una separación clara entre ambos: “el *fantastique* no es un género cinematográfico codificado, reconocible, provisto de reglas como por ejemplo la comedia musical o el *western*” (cursivas en el original) (Prédal, citado en Losilla, 1993: 38).¹⁴ Carlos Losilla remata:

[...] el cine de terror sólo *parcialmente* puede incluirse en el cine fantástico, [...] la existencia de un gran número de películas de terror que carecen de elementos fantásticos [...] subraya la necesidad de arrancar al cine de terror de los dominios del *fantastique* y otorgarle un estatuto privado. [cursivas en el original] (Losilla, 1993: 42)¹⁵

También buscando una forma codificada para el terror, Noël Carroll explora diversas perspectivas que le den la clave para construir un modelo universal del miedo en el arte.¹⁶ Una de sus propuestas principales es que el cine de terror está marcado por la presencia de lo que llama un “monstruo” y que, siguiendo a la antropóloga británica Mary Douglas, describe como criaturas híbridas, intersticiales, que violan los esquemas de la caracterización cultural; en otras palabras, “personajes extraordinarios en un mundo ordinario” (Carroll, 2004: 16). Estas características no necesariamente son intrínsecas al personaje y pueden aparecer en forma de “metonimia horrificada”: “la criatura horrible aparece *rodeada* por objetos que,

anteriormente, tomamos como objetos de asco y/o fobia” (Carroll, 1990: 51, cursivas en el original, la traducción es nuestra). Esta es una descripción que se ajusta a una escena particular del filme: Catalina prepara la comida cuando Verónica le pregunta cómo se prepara el veneno con que se destruyen las hadas. La receta contiene “colas de lagartija, tierra de panteón, cenizas de cruz, culebras y muchas porquerías”. En efecto, son objetos con una fuerte carga fóbica y a ello hay que añadirle que los nombran con toda naturalidad mientras cortan jitomates y lechugas. Esto, creemos, no basta para transformarla en un monstruo de horror, pues la propuesta de Carroll requiere un par de condiciones más.

El filósofo norteamericano asocia el miedo del espectador al miedo que supuestamente experimentan los personajes; de este modo, “emulamos” las respuestas emocionales de los personajes positivos del filme (Carroll, 2004: 24).¹⁷ En efecto, Flavia siente miedo y se espera, por convención, que sintamos alguna clase de empatía hacia ella.¹⁸ Sin embargo, nuestra visión externa de los hechos nos hace reconocer en Verónica una motivación –envidia– y decantarnos por una explicación de los hechos que refiera a la casualidad –la ambigüedad no se sostiene por mucho tiempo–. Esta disociación entre el comportamiento de Flavia y nuestro conocimiento de la situación impide que sintamos miedo.¹⁹

Mucho de lo que argumenta Carroll se encamina a proponer una relación entre lo fantástico –en este caso, signado por la presencia del monstruo– y el terror. De nuevo, nos encontramos en el cruce de estos conceptos. Sea cual sea la relación específica entre el terror y lo fantástico, *Veneno...* se separa claramente de ambos. El filme se construye a partir de una trama sencilla, adornada con los puentes que se tienden hacia otras propuestas. Ya exploramos su relación con lo fantástico y el terror; ahora, toca el turno de leerla a partir de otro referente: los cuentos de hadas.

El reino de las hadas

Dice Ana María Morales que “las maravillas viven mejor en aislamiento, en la soledad de los bosques donde los espíritus elementales parecen hablarles a los hombres” (Morales, 2003: 16); por eso, la gran oportunidad de Verónica llega cuando se entera que Flavia irá de vacaciones con sus padres a un rancho. Con amenazas de hechicería, como siempre, logra meterse al paseo familiar. El ambiente rudimentario le proveerá los ingredientes para su veneno pues, ¿dónde, en la ciudad, va a conseguir las “muchas porquerías” que hacen falta? Aquí –y en el resto de escenas, dedicadas a la obtención de los materiales– opera la “metonimia horribla” de la que ya hemos hablado: se sobrentiende, pues, que si Verónica se relaciona con colas de lagartija, tierra de panteón, cenizas de cruz y culebras, *debe* ser una bruja. Por eso es tan importante para ella asistir al viaje: sólo volviendo a un espacio menos racionalizado podrá su naturaleza ambigua manifestarse por completo.

En el rancho, la música nos remite a un cuento tradicional, más alegre de lo que el filme ha mostrado hasta ahora. Para J. R. R. Tolkien, los cuentos de hadas no son cuentos *con* hadas, sino *sobre* Faërie,²⁰ la tierra donde habitan las hadas –entre muchos otros seres no-naturales– (Tolkien, 2008: 32). Según él, pues, las narraciones maravillosas no necesariamente remiten a un mundo “glameroso”, sino a las aventuras de los hombres en ese lugar de peligros que los enfrenta a sus “deseos primordiales” (Tolkien, 2008: 34). Carl Jung, por su parte, considera a las brujas una manifestación de la sombra masculina; encarnan, pues, “los deseos, los temores y las demás tendencias de nuestra psique que son incompatibles con nuestro yo” (Jung, citado en Chevalier, 2009: 200). Y es que las brujas representan no sólo el poder y lo oculto, sino el peligro inherente que les conceden las regiones intersticiales que habitan

–los márgenes de la estructura social o, como explica Mary Douglas: “La brujería, entonces, se encuentra en la no-estructura” (Douglas, 2002: 127, la traducción es nuestra)–. Verónica se encuentra, precisamente, en una situación de marginalidad: es huérfana, su familia se ha visto empobrecida y está ligeramente disociada de la realidad. Douglas asigna a la brujería un doble papel de poder y peligro que es el que Verónica tiene en el filme: representa una amenaza a la estructura del *establishment* racional y tiene la capacidad de manipular a Flavia.

Por su parte, Rosemary Jackson sitúa lo fantástico en los “márgenes de la cultura literaria” (Jackson, 2003: 173), en lo que llama la región paraxial que ya mencionamos. Considera que lo fantástico puede tener una función reveladora de lo *no-visto* –“lo oculto de la cultura”– que socava “los órdenes filosóficos y epistemológicos dominantes” (Jackson, 2003: 175, la traducción es nuestra). Así, el enfrentamiento de lo maravilloso y lo real como aparece en la película –encarnados en las figuras de Verónica y Flavia– supone la sublevación de lo imaginario en contra de la razón.

En este momento del filme la incredulidad de Flavia ha sido mermada, aunque su visión sigue siendo racional y ordenada. En una escena, llegan a un cobertizo donde dos carretas de caballos juntan polvo y años. Verónica se sube de inmediato a una y pretende estar en una persecución; Flavia se aleja, argumentando que están muy sucias. La oposición maravilloso/mimético, imaginación/razón, queda aquí expuesta con claridad y muestra el complejo conflicto que aqueja a la niña: Flavia cree en los poderes de Verónica, pero es incapaz de ampliar su forma de ver el mundo; puede admitir la existencia de la magia, pero no de la imaginación.

Este movimiento pendular quedará patente cuando las niñas sean sorprendidas buscando tierra de panteón. El papá de Flavia las regaña y ella, entre lágrimas, cuenta la verdad: están preparando un veneno para las hadas. La idea, por supuesto, sorprende al padre, pero Verónica aclara que “sólo es un juego”. Vemos, entonces, que por su educación, Flavia sólo puede existir en los extremos de la dicotomía maravilloso/real, mientras que Verónica habita cómodamente un *continuum*. Si al principio del filme parecía que la niña problemática era ella, se nos revela que, quizás, la racionalidad rígida es más frágil de lo que suponemos.

Ana María Morales plantea que lo fantástico suele construir un paradigma de realidad sólido –como el de Flavia–, lo que amplifica el efecto de desazón en el lector/espectador cuando dicho paradigma es irremediabilmente confrontado y roto; de este modo, “surge la posibilidad de que cualquier ruptura, cualquier excepción cause un escándalo y sea vista como una transgresión” (Morales, 2008: xiii).

El final de la cinta es la consecuencia natural de este desplazamiento. Tras quitarle al perro –negro, para sustituir al clásico gato–, Verónica se dirige al pajar donde han estado guardando los ingredientes del veneno. Flavia la sigue y allí le parece ver que la sombra que proyecta su amiga es la de una bruja. El perro, amarrado en el piso, no deja de ladrar, por lo que Verónica manda a Flavia a callarlo. La niña lo desata y enciende la paja con una vela; quita la escalera –Verónica se encuentra en una plataforma superior– y sale con el perro en brazos a mirar cómo se incendia el pajar, con su amiga dentro.

Esta escena no sólo representa la invasión de lo maravilloso al mundo de Flavia sino que es, en un contexto de cuentos de hadas, el único final posible. Sheldon Cashdan propone que las brujas son una manifestación de lo que la psicología analítica llama sombra, un elemento psíquico que “contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables (o execrables) de la personalidad” (Henderson, 1997: 118). Contundentemente, Cashdan afirma que “para que un cuento de hadas tenga

éxito –para que lleve a cabo su propósito psicológico– la bruja debe morir, porque es la bruja quien encarna la parte pecaminosa del yo” (Cashdan, 2000: 44). Poco importa, pues, que Verónica sea o no una bruja: asume ese papel²¹ y, por ello, debe morir. Queda, sin embargo, en el espectador la sensación de que algo no anda bien. Y es que los cuentos de hadas pertenecen al modo maravilloso de la ficción pero, lo hemos reiterado varias veces, *Veneno para las hadas* funciona, sin serlo, como una ficción fantástica. La sublevación de Flavia opera desde lo maravilloso hacia lo mimético, igual que la mayoría de las transgresiones fantásticas; si seguimos las explicaciones de Rosemary Jackson, que asumen lo fantástico como una transgresión cultural, podemos contemplar la muerte de Verónica en términos opuestos: lo mimético –la razón– destruyendo a lo maravilloso –la imaginación. Lo que el final de *Veneno para las hadas* revela, entonces, no es la restauración psíquica de Flavia –el enfrentamiento contra su sombra y posterior victoria–²² sino la escisión mental de una cultura racional que intenta, perturbadoramente, embarcarse en una quema de brujas contra la imaginación.

Este cuento se ha acabado

Carlos Enrique Taboada es frecuentemente señalado como uno de los pocos directores mexicanos que se dedicaron al cine de horror por pasión y no por encargo. Su célebre tetralogía es señalada como lo más logrado del género en México, especialmente *Hasta el viento tiene miedo* (1968), auténtica película de culto. Sin embargo, *Veneno para las hadas*, su última cinta, merece un sitio aparte. Es la única que no contiene elementos de horror sobrenatural y se aleja en buena medida de la estética gótica presente en las primeras dos. Incluso, como ya demostramos, no pertenece enteramente al género cinematográfico del terror. Aun así, en el filme queda clara su experiencia como guionista y director. Si con sus películas anteriores intentó causar miedo sin utilizar recursos técnicos sofisticados, aquí prescinde de fantasmas y monstruos, concentrándose en un conflicto humano que, sin embargo, conserva ciertos elementos mágicos.

Veneno... mantiene las estructuras y mecanismos de lo fantástico casi intactos: plantea dos paradigmas de realidad, los enfrenta y nos presenta las fatales consecuencias. A diferencia de la mayor parte del terror tradicional, donde la destrucción del monstruo implica una vuelta al orden, en esta cinta una niña común y corriente es destruida en nombre de ese mismo orden, instaurando una nueva clase de miedo. La imaginación, nos dice Taboada, es necesaria. Debemos aceptarla y permitirle vivir en paz; de lo contrario, nuestra razón y nuestras fantasías podrían enfrentarse, con consecuencias imprevisibles.

BIBLIOGRAFÍA

CAMARILLO, Antonio (2011), “*Bestiarium vocabulum* o de los animales en el universo de Carlos Enrique Taboada” en Guisa Koestinger, Pablo (Coordinador), *Taboada*. Jus, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mórbido, México, pp. 73-89.

CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento, Sevilla.

CARROLL, Noël (2004), *The philosophy of horror. Or paradoxes of the heart*. Taylor & Francis e-Library, Londres.

CASHDAN, Sheldon (2000), *La bruja debe morir*. Editorial Debate, Madrid.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain (2009), *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.

DOUGLAS, Mary (2002), *Purity and danger*. Routledge, Londres.

GARCÍA Riera, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano* (Tomo 14). Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

GUBERN, Román; Prat Carós, Joan (1979), *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona.

GUIZA Koestinger, Pablo (2011), "Un duque del terror mexicano" en Guiza Koestinger, Pablo (Coordinador). *Taboada*. Jus, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mórbido, Mexico, pp. 7-11.

HENDERSON, Joseph L. (1997), "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en Jung, Carl G. et al, *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, pp. 104-157.

JACKSON, Rosemary (2003), *Fantasy. Literature of subversion*. Routledge, Londres.

LENNE, Gérard (1974), *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Anagrama, Barcelona.

LOSILLA, Carlos (1993), *El cine de terror: una introducción*. Paidós, Barcelona.

MARÍN Conde, Eduardo (8 de octubre, 1986), "Revisando la cartelera" en *El Nacional* [Periódico], México, s/d.

MOHENO, Gustavo (2011), "¿A quién diablos se le ocurrió redescubrir a Taboada?" en Guiza Koestinger, Pablo (Coordinador). *Taboada*. Jus, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mórbido, México, pp. 45-69.

MORALES, Ana María (2003), "Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad" en Morales, Ana María; Sardiñas, José Miguel; Zamudio, Luz Elena (editores). *Lo fantástico y sus fronteras*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 15-41.

MORALES, Ana María (2008), "De lo fantástico en México", en Morales, Ana María (Compiladora). *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Oro de la noche, México, pp. vii-xlii.

ROSAS Rodríguez, Saúl (2003), *El cine de horror en México*. Lumen, Buenos Aires.

TABOADA, Carlos Enrique (1984), *Veneno para las hadas* [Guion cinematográfico]. Cineteca Nacional, Expediente G-00194/B, México

TODOROV, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, México.

TOLKIEN, J. R. R. (2008), "On Fairy-stories", en Flieger, Verlyn; Anderson, Douglas A. *Tolkien on Fairy-stories*. Harper Collins, Londres, pp. 27-84

FILMS CITADOS

Veneno para las hadas (1984), Carlos Enrique Taboada, Instituto Mexicano de la Cinematografía.

NOTAS

1. Mejor Película, Dirección, Fotografía, Edición y Música de fondo.
2. A modo de comparación: una cinta similar aunque de calidad inferior, *El maleficio 2* (Raúl Araiza, 1986), fue estrenada en quince salas (Marín, 1986).
3. Sus más célebres películas pertenecen, precisamente, a su tetralogía de terror: *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984).
4. Hay que aclarar que Todorov consideraba a lo fantástico como un género literario bien definido. Propuestas posteriores amplían esta definición, permitiéndonos caracterizarlo como un modo narrativo aplicable a distintos medios, entre ellos el cine.
5. En una escena posterior, Verónica le muestra la lengua a una cruz. La religión parece ser un elemento más en su imaginario.
6. Para complementar su afirmación, Verónica tiene un búho disecado en su casa. En el cine de Taboada los animales juegan un papel importante; utilizó lechuzas, perros, gatos, reptiles y arañas para dotar a sus personajes de elementos mágicos (Camarillo, 2011).
7. Tal como explica Jackson, lo fantástico refiere a la alteridad, de modo que lo paraxial –paralelo al eje– implica una relación dislocada con la realidad –el eje o cuerpo social dominante– (Jackson, 2003: 19).
8. A la definición de lo fantástico, que surge cuando se superponen dos paradigmas cuya coexistencia es imposible, añade Morales que “tal convivencia no ha sido del todo pacífica” (Morales, 2008: xvi).
9. Son muchos quienes han insistido en establecer un puente entre la tradición del horror gótico y los filmes de Taboada (García, 1994: 122; Rosas, 2003: 127; Guisa, 2011: 8). En especial se señala *El libro de piedra*; se le considera un homenaje a la cinta *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), adaptación de la novela *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898) (García, 1994: 122; Moheno, 2011: 82).
10. *Hasta el viento tiene miedo* es una historia de posesión por un fantasma que no puede descansar en paz; en *El libro de piedra*, una estatua traída de Europa sirve para que el hijo de un hechicero haga de las suyas; *Más negro que la noche* refiere, de nuevo, a una mansión embrujada.
11. Es tan importante este recurso, que aparece indicado en la primera página del guion: “Salvo en los casos donde particularmente se indica, los rostros de los personajes ADULTOS de esta historia, NUNCA serán vistos por la CÁMARA. De forma que al final de la película, todos ellos continuarán siendo desconocidos por el espectador” [mayúsculas en el original] (Taboada, 1984: 2).
12. David Bordwell llama a este incumplimiento de las reglas propias de un filme un “recurso destacado”, el subrayado de “la importancia de una técnica narrativa con respecto a las normas intrínsecas” (Bordwell, 1996: 152).
13. Lenne distingue entre cine fantástico –identificado por sus mecanismos– y cine “fantástico” –un género, designado así como un “truco comercial” (Lenne, 1974: 19).
14. Para distinguir lo fantástico del uso coloquial que suele dársele –y que corresponde a aquello que designamos como maravilloso; fantasía, en inglés–, algunos textos utilizan la expresión francesa *fantastique*.
15. No es el objetivo de este trabajo, pero podría plantearse la distinción entre dos tipos distintos de terror, diferenciados por la presencia o no de elementos fantásticos.
16. Según su propuesta, hay “ciclos del horror” que se van sucediendo en la historia de las ficciones –especialmente en el cine y la literatura. El último se inauguró en 1973, con el exitoso estreno de *El exorcista*, dirigida por William Friedkin (Carroll, 2004: 2). Aunque no podamos determinar si aún sigue vigente el ciclo, es pertinente afirmar que *Veneno...* se estrenó cuando aún tenía fuerza; esto, aunado a la fama del director, podría ayudar a explicar que se catalogara el filme como de terror, sin mirar sus mecanismos más profundos.
17. Algunos gestos, como encogerse –para volver el cuerpo de uno un objetivo más pequeño– y las expresiones faciales de miedo, están codificados. Nos parece exagerado, pero podría argumentarse que “aprendemos” a asustarnos viendo cine de terror.
18. Carroll dedica algunas páginas a polemizar con los conceptos de “empatía” e “identificación con el personaje”. Según su propuesta, lo que subyace es una evaluación de la situación de los personajes hu

manos positivos del filme, que detona una respuesta emocional en el espectador (Carroll, 2004: 95).

19. Ello, por supuesto, no nos libera de los "sustos", aunque en esta cinta son débiles.

20. Se trata de un juego de palabras: "[...] fairy-stories are not in normal English usage stories *about* faeries or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie* [...]" [cursivas en el original] (Tolkien, 2008: 32).

21. El pan-determinismo (Todorov, 1981: 39) imperante en lo fantástico posibilita que el simple hecho de nombrar algo invoque irremisiblemente ese algo (Campra, 2008: 185-186).

22. Noël Carroll presenta un esquema narrativo básico que muestra el proceso de lucha contra el monstruo. Lo llama "trama compleja de descubrimiento" y consiste en cuatro partes: comienzo, descubrimiento, confirmación y confrontación (Carroll, 2004: 99). En general, si se cumple la trama y se derrota al monstruo, la normalidad se restaura.

Carlos Zermeño

Carlos Zermeño es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por el Tecnológico de Monterrey, México. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Humanísticos, en la Universidad Virtual de la misma institución. Su trabajo académico se centra en exploraciones de las diversas manifestaciones de lo fantástico en el cine, especialmente en filmes mexicanos de horror. Contacto: cgz@gmx.com