



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

¿Mujeres transgresoras? La representación cinematográfica de lo femenino en *La bruja* (1954) y *El espejo de la bruja* (1962) de Chano Urueta.

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANGÉLICA MONTIEL GONZÁLEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DRA. RÍANSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A las presencias y a las ausencias

que me ayudaron a crecer.

A mis padres.

A las brujas de mi vida.

AGRADECIMIENTOS

A David Wood, por emprender conmigo esta travesía de trabajo y esfuerzo. Por compartir conmigo su conocimiento y experiencia. Aprecio infinitamente cada una de sus palabras y todo su apoyo.

A Julia Tuñón y a Rían Lozano por confiar, apoyar y comentar tan cuidadosamente el trabajo.

A mis compañeros de maestría que ahora son también compañeros de vida: Jorge Merlo, Flor Zarza, Carlos Gasca, Raúl Pérez.

A Laura Camacho, por coincidir, compartir y aprender en este camino de vida.

A Cinthia *Srita Triste*, por las largas pláticas, las risas, las lágrimas, por su amistad.

A mis padres Natividad y Gabriel por su apoyo y compañía. Sé que mi alegría es de ellos también.

Al posgrado en Historia del Arte por confiar en mi proyecto de investigación. A Deborah Dorotinsky, Gabriela Sotelo, Héctor Ferrer por su asesoría y apoyo en los largos caminos de los trámites. A la UNAM por recibirme en sus espacios, que ya siento míos. A la Cineteca Nacional, por permitirme la revisión del material fílmico. A Conacyt y su programa de becas pues me brindó la oportunidad de dedicarme exclusivamente a la labor académica.

Finalmente, este trabajo de tesis es el cierre de una parte de mi vida académica y también de mi vida personal. Significó un proceso interno de creación y construcción muy importante. A todos los que me acompañaron: Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Consideraciones previas.	6
CAPÍTULO 1: Aceptando la sumisión, desarrollando la rebeldía.	12
CAPÍTULO 2: Géneros cinematográficos-género identitario. Cruces, préstamos y performatividad en <i>La bruja</i> y en <i>El espejo de la bruja</i>	30
Trasformando las lágrimas: <i>La bruja</i> . Del submundo criminal al ascenso social.....	36
<i>El espejo de la bruja</i> : Contemplando la modernidad a través de la tradición.	41
CAPÍTULO 3: De los géneros cinematográficos a la forma filmica: Convenciones estilísticas para la construcción visual y narrativa de la bruja.....	46
“Refinaré tus maneras”: Transformando o salvando al otro femenino.	47
Magia contra Razón: El yo masculino, el reverso femenino.	56
CONCLUSIONES: Mundos Alternativos.....	65
IMÁGENES.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	72
HEMEROGRAFÍA.....	77
FILMOGRAFÍA.....	77
SITIOS DE INTERNET.....	78

INTRODUCCIÓN.

“¿A quién no le gustaría poseer el poder de la bruja —o de un hada o un hechicero— y usarlo para satisfacer todos los deseos, para conseguir todo lo que anhela y para castigar a los enemigos?”¹. Así nos habla Bruno Bettelheim para referirse a una figura que causa admiración y miedo por igual: la bruja. Y como dice Bettelheim, su aparición dentro del imaginario popular encarnado en los cuentos de hadas y posteriormente en el cine, sirve para mostrar las obsesiones propias de una sociedad.

En este sentido es que me interesa comprender la manera en que esta figura obtuvo un lugar y un protagonismo dentro de la cinematografía mexicana. En la presente investigación analizaré *La Bruja* (1954) y *El espejo de la bruja* (1962), ambas del director Chano Urueta. Busco entender la forma en que estas películas elaboran una visión propia de tal figura ya sea para abordar u oponerse a los discursos femeninos relacionados con su época y su contexto.

La elección del corpus filmico para el análisis se basa en que en ellos encontré que se construyen a la bruja de dos formas distintas y a la vez similares entre sí. Ambos juegan con la idea de libertad, tratan de alejarse del rol histórico asignado a lo femenino que los discursos masculinos hegemónicos mexicanos que de los años 50 y 60 recuperaban: “el eterno femenino”. A su vez, encuentro que en estas brujas subsiste un desafío a la modernidad y a la idea de pensar esta como una vía para mejorar su condición femenina. Pues finalmente el sometimiento de su ser no dejaba de existir.

¹ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori, 1994),

La bruja es la historia de una mujer a la que apodan bruja, debido a su deformidad física. Esta mujer pertenece a un grupo de excluidos sociales: “los hijos de la noche”. Los sucesos dramáticos de esta narrativa inician con el interés de un trust farmacéutico, por comprar la fórmula química del Doctor Boener. Jan y Gunter, socios de esta compañía ofrecen una cantidad de dinero por la fórmula, oferta que es rechazada. Ante la negativa de venta por parte del médico, los empresarios deciden robar la fórmula. El médico tiene que salir de su casa para atender a Paulesco, un hombre al que se le conoce como “el amo”. Los ladrones contratados para el hurto, al verlo salir irrumpen en la casa, exigiéndole a Mirta, hija del científico, que la entregue. Al negarse es asesinada y la pérdida de su hija será motor de la venganza del doctor. De esta forma la bruja es empleada por Boener para asesinar a sus enemigos. Transformada a partir de métodos científicos en una hermosa dama, cumple fielmente con los mandatos del científico hasta que se enamora de Fedor, hijo del fundador del trust, a quien no puede asesinar. Ante tal negativa, el doctor amenaza a la mujer con regresarle su antigua forma. Nora asesina al doctor. “Los hijos de la noche” al enterarse de este suceso la llevan junto con Fedor al Tribunal de la noche para ser juzgada. Buscando salvar la vida del hombre amado, es acuchillada y muere. No sin antes hablar de la maldad que tenía el doctor Boerner.

Por su parte *El espejo de la bruja*, nos muestra la siguiente historia: ambientada en el siglo XIX. En una lóbrega mansión, frente a un espejo mágico, Elena es prevenida por su madrina y ama de llaves, la bruja Sara, del mal que está por recibir por parte de su marido el científico Eduardo. Éste en efecto, envenena a su esposa. Así, Sara, a través de su espejo mágico le jura a su difunta sobrina vengarse por lo ocurrido. Eduardo vuelve a casarse, llevando a la casa a su nueva mujer Deborah. Sara inquieta a la pareja con hechos

misteriosos. Una noche, el fantasma de Elena aparece en el espejo. Eduardo en un acto desesperado, lanza un quinqué a la imagen vista, provocando un incendio que alcanza a Deborah desfigurándole su rostro y manos. Eduardo promete devolverle la belleza que tenía, para esto, comienza el robo de cadáveres de mujeres jóvenes para realizar injertos en Deborah. Usa incluso las manos de una pianista enterrada viva en estado cataléptico. Sara, para completar su venganza, sustituye las manos que Eduardo tiene destinadas para Deborah, por las manos de Elena para asesinarlo y que la venganza quede consumada. Los injertos terminan y Deborah descubre que su rostro ha vuelto a ser el de antes. Al darle un abrazo a Eduardo en gesto de agradecimiento, Deborah clava unas tijeras. Gustavo, ayudante del doctor e inducido por Sara, denuncia ante la policía a Eduardo. La policía al llegar a la casa, encuentra a Eduardo muerto y a Deborah nuevamente desfigurada, las manos de Elena las cuales han cobrado vida, clavan de nuevo las tijeras ahora a Gustavo. Una vez realizada la venganza, la bruja Sara, desaparece.

Así observamos que los discursos que presentan las películas son diferentes. Por un lado en *La bruja* la modernidad y sus beneficios ayudan a la mujer a que aparentemente realice sus sueños y afanes; a costa de perder la poca independencia que ésta pueda llegar a tener. Por el otro, en *El espejo de la bruja* la confrontación de la tradición con la modernidad es evidente. Para la bruja de esta película la modernidad es nociva pues pervierte los límites de la vida y la muerte, es causante de males e infamias. Así mismo el desenlace que ambas brujas presentan es opuesto.

A manera de poder comprender como se estructuran los discursos de estas piezas filmicas referentes a la feminidad, la relación con su contexto histórico, la configuración

del género mediante convenciones genéricas cinematográficas y su expresión dentro de la forma filmica de lo femenino, la investigación está estructurada en tres capítulos.

El primero se titula: “Aceptando la sumisión, desarrollando la rebeldía”. En él hago hacer una revisión del contexto histórico-social de México entre los años de 1950 y 1960, el lugar que ocupaba la mujer y el papel que está jugando la modernidad en esta época para el planteamiento de los modelos que el cine mexicano presentaba o proponía. Para realizar este ejercicio de reflexión, fue necesaria la lectura de la historia de la vida cotidiana de la época y la revisión de los trabajos de Julia Tuñón, Jorge Ayala Blanco y Patricia Torres San Martín, mismos que me ayudaron a conocer cuáles era y cómo empleaba el cine mexicano de la época determinados modelos de mujeres: arquetipos femeninos que el cine manifiesta en estereotipos. Así la relación cine-contexto servirá para empezar a vislumbrar con qué tipo femenino y con qué características de la mujer de estos años están tratando de romper o replantear los modelos de brujas que las películas presentan.

El segundo capítulo se titula: “Géneros cinematográficos, género identitario. Cruces, préstamos y performatividad en *La bruja* y en *El espejo de la bruja*.” En él demuestro cómo los géneros cinematográficos construyen al género femenino y así observo cómo las brujas actúan una feminidad partir de las propiedades genéricas del cine. Este capítulo tiene una aproximación mayor a la narrativa de las películas para buscar dar respuesta a las interrogantes planteadas. Me resultó interesante llevar a cabo este cruce debido a que los filmes al estar inscritos en una industria cultural proponen formas de representar determinados modelos sociales inscritos en ciertos géneros cinematográficos que juegan con la mentalidad y la ideología del espectador.

Así, lo interesante de estas construcciones cinematográficas y de las brujas mismas es que se desplazan entre el melodrama, el crimen, lo fantástico e incluso lo horroroso, adquiriendo así características para la configuración y representación de un modelo femenino complejo, sobrepasando la construcción ideal de su género. Tienen así mayores posibilidades de construirse a sí mismas, desafiando nuevamente su contexto cultural.

El último capítulo se titula: “De los géneros cinematográficos a la forma filmica: Convenciones estilísticas para la construcción visual y narrativa de la bruja”. En este apartado se exploró la manera en que está construida la película a partir del estilo y la forma en que se narra, para lo cual el ejercicio de reflexión sobre los géneros cinematográficos ayudó a comprender particularidades narrativas y visuales insertas en los filmes. Así, la propuesta de este apartado es analizar motivos y pistas, la forma en que se construye todo el universo visual y narrativo para que la bruja, una feminidad peligrosa, se desenvuelva.

Este capítulo busca conjugar el contexto histórico-social con los géneros cinematográficos y la construcción de género. Otro elemento que aporta este capítulo para la investigación es la lectura de estas películas a través de la idea del contra-mundo². A partir de esta idea trato de contestar a las siguientes preguntas: Las narrativas de Chano Urueta, ¿buscan expresar a través de los elementos de la puesta en escena y de sus

² Término empleado por Francis Vanoye. Refiere a que una película construye un mundo posible que mantiene una relación con un mundo real, donde puede existir un cierto grado de reflejo y que a la vez puede existir un rechazo al mismo. Puede incluso ocultar aspectos del mundo real, construyendo un punto de vista sobre cualquier aspecto del mundo contemporáneo. *Cfr.* Francis Vanoye y Anne Francis Goliot-Lété. *Principios de análisis cinematográfico* (Madrid: Abada Editores, 2008), 62.

personajes, las dicotomías sociales y de género que existían en su contexto y momento social? ¿Expresan un contra-mundo de lo que se conocía o se entendía de lo que debía ser lo femenino? ¿Podemos pensar a la mujer como un doble de lo masculino para evidenciar temores y fobias escondidas? El análisis puntual de ambos filmes nos otorgaran los elementos necesarios para contestar, a favor o en contra a las interrogantes planteadas.

Con la presente investigación, busco un acercamiento a cómo las películas proponen un modelo distinto de representación femenina: la bruja como el reverso a un modelo hegemónico, socialmente construido respecto a lo femenino. En esta figura observo características y elementos para responder u oponerse a los discursos sociales y cinematográficos dominantes en México respecto a la mujer.

Consideraciones previas.

A continuación ofrezco un breve recuento histórico para la comprensión de la figura de la bruja, que ayudará a entender su construcción y los elementos que la caracterizan que son resultado de un largo proceso de creación. En ella subsiste una articulación interesante: es mujer y posee conocimiento. Durante la Alta Edad Media y Moderna, teólogos, hombres cultos y católicos consideraron a ésta un ser negativo, pues agredía un poder y una ideología un “sistema tardofeudal, patriarcal y católico”³. La bruja se vuelve así “un símbolo viviente del ‘mundo al revés’ [...] vinculada a aspiraciones milenarias de

³ Yolanda Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia en la Edad Media: ¿Un espacio de mujeres?,” en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, eds. María de Jesús Zamora y Alberto Ortiz (Madrid: Abada Editores, 2012), 105

subversión del orden social”⁴. Representa el desafío y el reto al orden hegemónico y masculino.

Para Rafael Mérida, las brujas, han sido espectadoras o personajes activos y existen desde la Antigüedad Clásica en narraciones de Homero o Hesíodo, atravesando por la Edad Media, el Renacimiento, hasta instalarse en el pensamiento de la sociedad contemporánea⁵. Entonces la bruja es una experiencia social, un proceso de creación cultural constituida a partir de una gran diversidad de elementos simbólicos, sociales e imaginarios.

La carga en sentido negativo, comenzó durante el tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento cuando ocurre una reconfiguración del orden ideológico y económico iniciándose así una campaña de terror contra las mujeres que desembocó en el movimiento conocido como cacería de brujas la cual “ahondó las divisiones entre mujeres y hombres, inculcó el miedo al poder de las mujeres y destruyó un universo de prácticas, creencias y sujetos sociales cuya existencia era incompatible con la disciplina del trabajo capitalista”⁶. Así, las prácticas populares se resignifican y quedan relegadas, fuera del pensamiento regulado por la razón y el catolicismo representantes del discurso institucional, hegemónico y masculino.

⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpos y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (Buenos Aires: Tinta limón ediciones, 2010), 280.

⁵ Cfr. Rafael Mérida, “Imágenes de la brujería Medieval y Renacentista,” en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, eds., María de Jesús Zamora y Alberto Ortiz, (Madrid: Abada Editores, 2012).

⁶ Federici, *Calibán y la bruja*, 258.

La práctica de la brujería se vuelve un ataque directo y una traición contra el sistema por parte de los herejes, los pobres y las mujeres: grupos que debían ser erradicados de la comunidad. Sin embargo y pese a esta segregación cultural, social y de conocimiento, las mujeres, es decir las brujas continuarán dando la batalla para subsistir y resistir en un ambiente cada vez más hostil. Para Román Gubern este modelo de feminidad hace referencia a mujeres que se rebelaron y atacaron “de forma consciente o inconsciente, manifiesta o latente, el conjunto de normas, pautas y valores propios de un sistema social de signo patriarcal”⁷. Orden que siguiendo la reflexión de Silvia Federici, buscó controlar cuerpo, trabajo y sexualidad en beneficio propio.

La historia de la bruja y sus prácticas atravesó distintas etapas. Un primer momento refiere al período que abarca del siglo IV d.c. al siglo XII, donde las mujeres controlaban un saber que les permitía dañar o sanar. Conocimiento acumulativo y transmitido oralmente de generación en generación. Este saber comienza a considerarse sospechoso “en un mundo que no distingue claramente entre magia y medicina”⁸. Posteriormente, durante el siglo XII, el saber se institucionaliza, la mujer es separada de las prácticas empíricas ligadas a la medicina “estigmatizando sus conocimientos y preparando el camino hacia la identificación con la brujería”⁹ y, la liga directa con el demonio. En este punto la cultura eclesiástica había derrotado el conocimiento popular al aportar “el andamiaje metafísico e ideológico”¹⁰ para buscar y castigar a las brujas. Diversos teóricos convergen en pensar que con la

⁷ Román Gubern, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror* (Barcelona: Tusquets Editores, 1979),155.

⁸ Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia”, 105.

⁹ Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia”, 106.

¹⁰ Federici, *Calibán y la bruja*, 264.

criminalización de la brujería y posterior cazar de brujas se da un proceso de “persecución, segregación y marginación”¹¹. A través de este proceso la mujer se ve relacionada con una práctica negativa, oculta, diabólica y se comienza la configuración de una imagen, pues se “usó propaganda multimedia con el fin de generar una psicosis de masas entre la población, [...] alertar al público sobre los peligros que suponían las brujas”¹² impregnando así el imaginario popular de la época.

La crisis económica del período en que se va edificando la figura de la bruja, jugó un papel importante pues provocó un sentimiento de vulnerabilidad creándose así chivos expiatorios: “El terror y la inseguridad acabará transformando la antigua tolerancia popular vinculada a la “utilidad” del saber de las hechiceras, en persecución a las brujas”¹³. A su vez, la feminización de la pobreza, opera como elemento de marginación completándose una tríada muy particular: pobreza-marginalidad-mujer. Tampoco se puede olvidar que el sistema patriarcal católico colocó a las mujeres en una posición de “mero instrumento reproductivo en el que la fuerza de trabajo femenina apenas tiene un valor de cambio”¹⁴. El Estado buscó convertir el cuerpo de la mujer y sus atributos en recursos económicos útiles.

La mujer no tenía muchas salidas, pues las estructuras de poder la encerraban en un estrecho círculo de roles y estereotipos pensados para su control y dominación, un papel

¹¹ Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia”, 109.

¹² Federici, *Calibán y la bruja*, 262.

¹³ Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia”, 110-111.

¹⁴ Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia”, 112.

poco atrayente. Aquella mujer que trasgredía las normas “contestaba, discutía, insultaba”¹⁵: era bruja pues retaba el orden simbólico de las estructuras patriarcales.

Por lo tanto su condena era ser expulsada de la comunidad, obligada a habitar en los linderos donde termina la ciudad. No es de extrañar que dentro de las características que presentan las brujas esté el vivir en el bosque. Ella habita este espacio como figura segregada, que no aceptó las bases que se le presentaban y que no quiso pertenecer a un mundo donde la mujer que conocía de la naturaleza tenía prohibido ser inteligente, o tener un lugar diferente al establecido por su condición femenina. Así: “la bruja es la representación del mal, no sólo por las artes vedadas que practica, sino porque de algún modo trastoca todo el orden establecido por la sociedad patriarcal”¹⁶. La bruja alzó la voz para reclamar ese derecho a existir, de manera independiente y libre del pensamiento masculino imperante en las sociedades.

Este recuento sirve para comprender los elementos que el arte y para el caso de estudio, el cine, emplean para la construcción y difusión de estereotipos femeninos, lo que se debe y no se debe ser. Ambos campos “actúa[n] como un mecanismo de regulación de la conducta colocando a las mujeres en determinados lugares adhiriéndoles ciertos roles prefijados que deben representar (virgen, madre, amante, esposa, etc.) y haciendo que

¹⁵ Federici, *Calibán y la bruja*, 290.

¹⁶ Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia”, 113.

rechacen otros (puta, bruja, mujer fatal, etc.)”¹⁷. Valiéndose así de un contexto histórico y social para estructurar sus propios modelos relacionados con la brujería y las brujas.

¹⁷ Itxasné Gaubeca, “Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardias del siglo XX” (Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2005), consultado 15 diciembre, 2015, http://www.archivochile.com/tesis/08_tcam/08tcam0011.pdf

CAPÍTULO 1: Aceptando la sumisión, desarrollando la rebeldía.

La intención principal de este primer apartado es llevar a cabo una revisión del contexto histórico, y así, reflexionar sobre el lugar que tenía la mujer dentro del mismo para poder comprender la forma en que se construye el género femenino¹ en las películas de *La bruja* (1954) y *El espejo de la bruja* (1962), ambas producciones del cine mexicano y dirigidas por Chano Urueta. En este caso particular me centro en el personaje de la bruja. Un primer apartado de este capítulo lo dedicaré a *La bruja* y el segundo, a *El espejo de la bruja*, tratando de hilar la película con su contexto histórico.

Considero necesario el planteamiento de la relación cine y contexto debido a que las imágenes presentadas en pantalla derivan de la sociedad que las produce. Para Julia Tuñón, por ejemplo “las películas no se bastan a sí mismas, porque considero que ellas sólo adquieren su sentido pleno en función del contexto que las crea y al que se dirigen”². Para la autora entonces las representaciones que hace el cine, están ligadas siempre a los sujetos de carne y hueso, como ella los nombra. En este sentido, concuerdo también con Teresa de Lauretis al pensar que el cine propone y realiza “un tipo de proyección de la visión social

¹ Género entendido como un carácter eminente cultural que se utiliza para hacer referencia a rasgos, roles, motivaciones y conductas propias de hombres y mujeres. Cfr. Bosch en Ana Lozano de la Pola. *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre. Recorriendo las Fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres* (Tesis de Doctorado, Universitat de Valencia, Valencia: 2010), 131. Versión Electrónica (pdf) Considero importante hacer una breve referencia a esta idea debido a que el concepto será empleado constantemente dentro del presente capítulo.

² Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952* (México: El Colegio de México, IMCINE, 1998), 13.

sobre la subjetividad [...] el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales”³. Entonces, el cine se construye como un aparato que representa a la sociedad, las relaciones que se establecen dentro de ella y sin duda una forma de pensar.

De esta manera la película se vuelve un medio que, de acuerdo a Julia Tuñón ayuda, a “develar la forma en que sus imágenes se construyen en celuloide a partir de una serie de experiencias históricas para acceder a un modelo de feminidad que se impone a las mujeres”⁴. Por su parte Patricia Torres San Martín propone que los modelos femeninos de representación filmica mexicana de la época de los cuarenta y cincuenta responden constantemente a: “santas”, “vírgenes”, “madres”, “mujeres devoradoras”, o “prostitutas”, mismos que expresan una falta de poder⁵. También entiendo que respecto a los modelos femeninos que construye la filmografía nacional, Jorge Ayala Blanco plantea que existen dos polos opuestos, la prostituta y la madre⁶, modelos que juegan en el universo melodramático de la película y equilibran las emociones de la historia con las cuales el espectador puede sentirse identificado.

Así, Chano Urueta juega con tales modelos al exponernos su propia forma de representación femenina: una mujer decidida, capaz de realizar sus anhelos y metas

³ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine* (Madrid: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1992), 19.

⁴ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 14.

⁵ Cfr. Patricia Torres San Martín, *Cine y género: la representación de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* (Guadalajara, Jal: Universidad de Guadalajara, 2001), 30.

⁶ Cfr. Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano* (México: Era, 1979), 128.

personales. En ellas observo características de la figura de Lilith: “la rebelde, la primera mujer de Adán”⁷ quien se asoma a la pantalla para mostrarnos los deseos de las protagonistas. Siguiendo a Julia Tuñón, ésta es un personaje que el cine mexicano utilizó para construir mujeres fatales, fuertes, rebeldes, trastocadoras de los esquemas planteados. Así, en estas piezas cinematográficas, se propone un rol femenino al margen de los roles de mujeres abnegadas y sin decisión propia, capaces de negociar o deshacerse de la condición de sujeto subordinado dentro de la relación hombre-mujer. Las teorías de género plantean que la sociedad inventó la diferencia dentro de esta relación: “existía un solo sexo, el masculino, con una variable débil y decadente que se asocia a la feminidad”⁸. Atendiendo así a que la categoría género se construye dentro de un orden económico e ideológico para mantener el orden establecido.

Al respecto Urueta consideraba que la mujer no se veía como realmente era: “Cualquier mujer gasta más tiempo viéndose al espejo que otra cosa [...] la mujer no sabe que al hacerlo el espejo le está diciendo exactamente la mentira más grande del mundo, y yo lo voy a demostrar: ella se ve al revés de como es, no al derecho, ese es el misterio que siempre ha escondido el espejo [...]”⁹. Esto nos da una base para entender la mirada de quien está haciendo el cine y que a su vez, dialoga con el contexto y con los discursos político-culturales de su momento.

⁷ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 261.

⁸ Preciado en Lozano, *Literatura comparada feminista*, 136.

⁹ Entrevista a Chano Urueta en *Testimonios del Cine Mexicano. Cuadernos de la Cineteca Nacional* (México: Secretaría de Gobernación), Vol. 3, 17.

Entablando un diálogo con el contexto se puede mencionar que la película *La bruja*, se realizó durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958): un mandato que iniciaba en un ambiente político y económico complicado debido al despilfarro y corrupción que su antecesor Miguel Alemán había dejado¹⁰. Álvaro Matute comenta que el gran tema del periodo “es la modernización que se vive durante la posguerra y los años sucesivos (1945-1955) en México, a partir de la introducción de nuevas fuentes energéticas, utensilios electrodomésticos y otros productos de la industria”¹¹. Así, la idea de la modernidad¹² se presenta ligada a la idea del consumo que continúa configurando la dinámica de la sociedad urbana en la creciente Ciudad de México de inicios de los cincuenta. Es en este espacio donde las diferencias de clase son expresadas. Por un lado

¹⁰ Cfr. José Luis Reyna, *Historia del movimiento obrero. De Adolfo Ruíz Cortines a Adolfo López Mateos, 1952-1964* (México: Siglo XXI Editores, 1981), T. 12, 40.

¹¹ Álvaro Matute, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra” en *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo 5: Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Vol. 2, coord. Aurelio De los Reyes (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 157.

¹² Es importante destacar que el concepto de modernidad, no surge en este periodo. De acuerdo con Álvaro Fernández ésta es una idea que tiene raíces en el Porfiriato, donde se da un “gran desarrollo de las vías de comunicación y de transporte; la ciudad se vislumbra en una imagen cosmopolita labrada por imponentes obras arquitectónicas de estilo francés”. Así la modernidad se presenta como un suceso de larga duración, que, de acuerdo con Fernández abarca de 1920 a 1960. En Álvaro Fernández, “introducción” y “la ciudad de México, una ciudad mítica” en *Santo el enmascarado de plana. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, 2012). Por su parte su homónimo Álvaro Fernández Reyes propone que la modernidad y la modernización abarcan el periodo que va de 1940 a 1970, la época donde esta idea cobra mayor fuerza en el plano agrícola, industrial así como en el desarrollo educativo, de asistencia y seguridad social. En Álvaro A. Fernández Reyes “escenarios culturales” en *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955* (México, El Colegio de Michoacán, 2007), 43.

existe una “vida urbana y moderna, industrial y cosmopolita”¹³: la de una clase social acomodada y, por el otro, está la sombra: una clase social baja que se instaló “en viejas vecindades cuyo tipo y tamaño variaba enormemente. Algunas situadas en el corazón de las ciudad”¹⁴. Ante esto, Ruíz Cortines buscó renovar la estructura económica de la sociedad mexicana.

Así, pese a la creciente modernización continuaban existiendo espacios sin límites donde surgen “redes invisibles de prácticas culturales “anormales” que aseguran la libertad del transgresor social”¹⁵. Donde el crimen, la pobreza, la vida nocturna es el reverso del México contemporáneo. Por otra parte, la situación de la mujer en este periodo se ve dividida entre lo que Marta Eva Rocha considera el binomio modernidad-tradición. En 1953 el presidente lograba una reforma constitucional referente al voto femenino; pues para Ruíz Cortines hombres y mujeres eran ciudadanos mexicanos.

Sin embargo, Rocha sugiere que el siglo XX fue un campo de tensión para la mujer. Por un lado había adquirido presencia y relevancia en el espacio público, en el trabajo asalariado, en la educación y en la política. Por otro, México, al continuar siendo una nación católica donde los valores morales y religiosos tenían una fuerte carga social, la nueva posición de la mujer era, según Valentina Torres-Septién, algo que “la sociedad tradicional no acaba de aceptar [...] La idea de un cambio de normas, de códigos y costumbres perturba seriamente la institución religiosa, que no se resigna a las

¹³ Fernández, *Crimen y suspenso*, 45.

¹⁴ Cecilia Greaves, “El México Contemporáneo (1940-1980)” en *Historia Mínima: La vida cotidiana en México* (México: COLMEX, 2010), 248.

¹⁵ Fernández, *Crimen y suspenso*, 48.

transformaciones”¹⁶. De tal forma que continúa existiendo un “deber ser” femenino en el ámbito de lo privado, es decir, en el hogar. Dentro de la familia se mantenían ciertas normas, costumbres y temores. Así lo que se aprendía en casa continuaba causando un fuerte eco en la vida pública.

La idea de la mujer urbana de clase media y alta de los cuarenta “que actuaba conforme a concepciones y prácticas tradicionales”¹⁷ va cediendo su lugar a una construcción femenina con valores y prácticas más liberales: “se cuestionaron los valores y las normas tradicionales, las pautas de conducta, en particular, la obediencia y sumisión”¹⁸. Sin embargo, la sombra del “eterno femenino” y la visión patriarcal sobre la diferencia de roles -es decir “una inferioridad de lo femenino sobre su opuesto masculino”¹⁹; el hombre como soberano y protector económico de la mujer, quien a su vez deberá asumir el rol de mujer “abnegada, dulce, suave, trabajadora, fiel y amorosa como lo pedía la tradición”²⁰,- eran parte de la sociedad del momento.

Rocha propone que el binomio social y cultural en la nación mexicana continuaba vigente, mostrando por un lado un estereotipo femenino: la mujer que trabaja en lo que se casa. Y por otro, una creciente imagen de consumo: “mujeres seductoras, la mujer

¹⁶ Valentina Torres-Septién, “Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960)” en *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo 5: Siglo XX. Campo y Ciudad. Vol. 1 coord. Aurelio De los Reyes (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 175.

¹⁷ Cecilia Greaves, “El México Contemporáneo (1940-1980)”, 252.

¹⁸ Greaves, “El México Contemporáneo (1940-1980)”, 253.

¹⁹ Ana Saloma, Gutiérrez, “De la mujer idea a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX” en *Cuicuilco* 7, n° 8, enero-abril (2000), 3.

²⁰ Torres-Septién, “Una familia de tantas”, 186.

objeto”²¹. La publicidad, por ejemplo, prometía éxito, amor y eterna felicidad al adquirir productos de belleza y modelos de conducta extranjeros. Así, se “desplomaban siglos de tradición haciendo más evidentes las contradicciones”²².

Los medios de comunicación ayudaron también en la promoción de una imagen dual de lo femenino: la mujer era buena si “se portaba bien y se daba a respetar, era recatada y pudorosa”²³. Y el modelo opuesto: la mujer mala, aquella que “flirteaba, era provocativa y se dejaba seducir; su destino era rebajarse ante los ojos de sí misma y de los demás y quedar a merced de los apetitos de todos”²⁴. Si bien estos eran los dos polos en los que se manejaba el imaginario de la mujer, con la modernización se buscaba construir un discurso mediador y alternativo en torno a su lugar en el espacio social pues al hacer referencia a la configuración de una vida moderna y cosmopolita, la mujer también puede ser sujeto de consumo y de desarrollo e incluso de poder expresar su sexualidad.

La idea respecto a la construcción dual de lo femenino, me lleva a la reflexión respecto a la configuración de los arquetipos y estereotipos que para Julia Tuñón, propone el cine mexicano. La autora parte de pensar a la mujer en un principio, como polos extremos: “[la mujer] o es devoradora, mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos, o bien la madre gestora que media con las esferas supremas”²⁵. Planteando que, si

²¹ Martha Eva Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX” en *Mujeres, mexicanas del siglo XX. La otra Revolución*, comp. Francisco Blanco (México: Edicol, 2001), 128.

²² Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX”, 128.

²³ Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX”, 130.

²⁴ Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX”, 130.

²⁵ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 75.

el cine se expresa mediante símbolos, el cine mexicano lo hace a través de los arquetipos²⁶. Tuñón refiere que, dentro de las figuras fundacionales de las estructuras mentales colectivas están: La Persona, La Sombra, La Gran Madre: Ánima y Ánimus, representantes de un principio femenino y masculino respectivamente. En tanto el Ánima es la emocionalidad profunda, fuerza vital y natural, oscuridad e impulso, el Ánimus es razón, fuerza creativa, sabiduría. Así, un punto que considero de gran relevancia para la investigación es que estas categorías funcionan dentro de la construcción del género femenino y masculino: “todo parece indicar que, en su aspecto simbólico, el sistema de género se construye en estos niveles”²⁷, es decir, mentales e inconscientes y como construcciones sociales que se representan en la pantalla cinematográfica. En este sentido es que entran en juego los estereotipos: “un recurso filmico que implica la simplificación de las características de los roles representados”²⁸. Así mismo, siguiendo a la autora, tal figura es indispensable para el lenguaje cinematográfico, tienden a repetirse y a introyectarse conforme el público la va aceptando.

Julia Tuñón analiza los estereotipos mediante ciertas pistas que las construcciones filmicas le van permitiendo observar: motivos, diálogos, puesta en escena, vestuario, gestos,

²⁶ Para Julia Tuñón, un arquetipo es un modelo que radica dentro del inconsciente colectivo y conforma la psique del ser humano. Los arquetipos son formas que no pueden ser representadas, se sabe de ellos mediante los ritos, los mitos, las leyendas. Así los arquetipos son posibilidades, matrices de representación. Para mayor referencia respecto al tema véase: Tuñón, “III. Claves del andamiaje: La construcción del género en pantalla”, 71-99 en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952* (México: El Colegio de México, IMCINE, 1998), 77.

²⁷ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 78.

²⁸ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*. 78.

cualquier particularidad que le permita develar al arquetipo; parafraseando a la autora: ver cuando éste se asoma en la pantalla. Finalmente para Tuñón la mujer dentro del cine mexicano está plantada en los polos dicotómicos de Eva y María: pureza y perdición, atracción-repulsión, impulso y pasividad.

Lo anterior me permite pensar que las brujas filmicas aquí analizadas muestran la doble articulación planteada con anterioridad: femenino-sabiduría. Son al mismo tiempo oscuridad e impulso, conocimiento, fuerza creadora y creativa. Un ánima posiblemente negativa, poseedora también de la esencia del ánimus. De esto entonces deriva su peligrosidad y así la necesidad de sublimarla a través de los roles de mujeres tradicionales: la mujer deforme que anhela amor o el ama de llaves que se dedica “exclusivamente” a cuidar el espacio doméstico.

Doy inicio al análisis de *La bruja*²⁹. La narrativa de la película presenta problemáticas respecto a: la desigualdad social y de género, el crimen, el desarrollo y avance científico, así como una manera dual de construir y desarrollar un modelo de feminidad, pues la protagonista enfrenta dos situaciones contrarias: por un lado, está relegada a un mundo de pobreza, a los bajos fondos. En su calidad de mujer deforme juega con una parte oscura relacionada con “el inframundo, el mal, la muerte o la locura”³⁰ y por el otro, gracias a la modernidad científica, adquiere una belleza artificial, logrando así el

²⁹ Producción de Internacional Cinematográfica estrenada de manera simultánea en los cines Nacional, Insurgentes y Ermita el 6 de Octubre de 1954. Datos revisados en: María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: CUEC, Textos de Humanidades, 1985), 169.

³⁰ Fernández, *Crimen y suspenso*, 49.

ingreso a la clase acomodada. Estas características estarán al servicio del hombre y serán empleadas para una venganza.

La figura de la bruja se manifiesta así como una amenaza al orden que establece la sociedad encarnada en el hombre moderno, no sólo por su condición social sino también por su condición femenina peligrosa. Sin embargo, su rebeldía hacia la modernidad y el acto de atentar contra los preceptos sociales, enamorarse y no cumplir fielmente con su “amo” –Paulesco o el Doctor-, terminará por costarle la vida. Pues su comportamiento escapa del control masculino lo cual, debe ser castigado.

En *La bruja*, se juega con el deseo femenino, pues al inicio de la misma aparece un intertítulo referente al “anhelo de una juventud y belleza eternas”. Este cita dentro de la película da lugar a pensar en un aspecto que la gran mayoría de los modelos estereotípicos del cine mexicano poseen pero que es matizado, según Tuñón, por medio de las lágrimas o la risa con la finalidad de guardar el “deber ser” social que la filmografía mexicana reafirma. La película entonces huye un poco de ese matiz para hacer evidente el deseo que se manifiesta en varios momentos del filme a través de los diálogos entre el científico y la bruja desde su primer encuentro. Esto expresa un juego en la construcción de la figura femenina: por una parte lo que ella ambiciona y por otra lo que Boener el científico le ofrece sí se somete a sus órdenes.

Este punto da lugar a poder comentar que los estereotipos que se han construido en el cine respecto a la bruja juegan entre la joven atractiva y sexualmente deseable y la bruja soltera, viuda o anciana. Ambos bajo un régimen de control y vigilancia masculina, en estos modelos existe un peligro que debe ser controlado.

En *La bruja* el modelo que se construye de lo femenino juega con la dualidad: sumisión-rebeldía del contexto de producción. Alberto Cabañas propone el término “mujer nocturna” para describir a los personajes femeninos opuestos al rol tradicional de la filmografía mexicana de 1931 a 1954. Para el autor esta figura “se articula con procesos sociales y políticos inscritos en la consolidación institucional y nacionalista del México moderno”³¹. Se trata de mujeres que “protagonizan una figura transgresora de las normas sociales y religiosas [...] féminas capaces de expresar y significar, a través de la mirada del director de cine, los desenfrenos, las fantasías eróticas y las concepciones político-sociales del hombre de la época”³². Así, la mujer que aquí presento, juega en el espacio de la noche, lo socialmente rechazado y la trasgresión. También hacen tambalear el orden al estar en un constante diálogo de tensión con este: adquirir conciencia de sí misma para intentar jugar con la sumisión y la rebeldía que habitan en ella.

De esta manera nuestro modelo femenino, atraviesa la barrera de la sumisión para construirse como una mujer fatal³³. Para Mary Ann Doane, esta figura, la *femme fatale*, se

³¹ Alberto Cabañas, *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954* (México: Universidad Iberoamericana, 2004), 13.

³² Cabañas, *La mujer nocturna del cine mexicano*, 20.

³³ La figura de la *femme fatale* tiene una conformación histórica que inicia con el mito de Lilith. Ligada al mal, se considera a ésta como una mujer transgresora; en la era moderna, el concepto aparece representado en personajes como la bruja o la prostituta. Una de sus constantes es la carga erótica y el rechazo a la maternidad, símbolo de lo considerado positivo en la sociedad. Autores como Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo* (1999), Erika Bornay: *Las hijas de Lilith* (1990) y Bram Dijkstra: *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1994), han realizado importantes investigaciones al concepto y a sus diferentes representaciones en la literatura, las artes plásticas y el cine.

construye como “sujeto portadora de poder”³⁴ que a su vez representa una fuerza destructiva para el hombre. Esto está reflejado en la publicidad de la película: “con su belleza... conquistaba! Con su fealdad... Mataba!”³⁵. Sin embargo la doble moral del momento de producción de la película hace que este estallido de liberación se vea opacado con la muerte de la protagonista. Siguiendo a Doane, “la mujer fatal es vista como un demonio y suele ser castigada o asesinada”³⁶. Así, la película propone un final moralizador: muestra que, a lo único que lleva la libertad femenina, el pensar por sí misma y dejar de ser autómatas y fieles a un amo, es tener por destino la muerte, física o simbólica. Lo anterior refleja una exclusión femenina del marco social imperante de la época. Pues este modelo de mujer finalmente reafirma la realidad social: no alcanza a consumarse aún el acto liberador.

A la producción y exhibición de *El espejo de la bruja*³⁷, le corresponde el periodo presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964). Durante esta época, la búsqueda por la modernización y la urbanización de la ciudad continúa constante en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana. La política que plantea el gobierno del nuevo presidente se conoce como “el desarrollo estabilizador” con el cual se buscaba incrementar las inversiones y atraer créditos del extranjero. Corresponden a este período los movimientos

³⁴ Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York/London: Routledge, 1994), 2.

³⁵ Periódico *El universal*, Primera sección, Miércoles 6 de Octubre de 1954. Año XXXIV Tomo CLIX.

³⁶ Doane, *Femmes Fatales*, 2.

³⁷ Producción de Cinematográfica Absa de 1960 estrenada el 12 de julio de 1962 en el cine Mariscala teniendo una duración en cartelera de tres semanas, mayor a la que tuvo *La bruja* que permaneció semana y media en cartelera. En: Datos revisados en: María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (México: CUEC, Textos de Humanidades, 1985), 122.

de médicos, maestros y ferrocarrileros. Estos alzamientos sociales demandaban mejoras en los salarios, pues los trabajadores resentían un deterioro en los niveles de vida.

La construcción de la feminidad discutida con anterioridad era similar a la que se manifestó en este período y no es hasta el movimiento estudiantil de 1968 cuando ocurre un proceso de reconfiguración de las juventudes quienes empiezan a exigir mayores espacios de participación “que iban desde la recuperación de su libertad para incursionar en el trabajo, salir a divertirse e incluso participar en grupos políticos que luchaban por liquidar las enormes diferencias e injusticias sociales provocadas por el modelo desarrollista”³⁸. Así mismo, durante los años sesenta, se empezó una búsqueda por hablar de la historia en femenino: es decir, una historia contributiva que “representa un avance en el nivel de conceptualización con respecto a la etapa anterior”³⁹. Esto es, dejar de lado la invisibilidad femenina frente a los fenómenos históricos, sociales y políticos. A continuación, presento algunos datos sobre la presencia femenina de la década de los sesenta que nos ayuden a seguir la pista sobre el avance y tránsito que llevaba el proceso de construcción de una forma diferente de feminidad.

Debido a los avances de la medicina, se produjo una separación del binomio sexualidad-reproducción. Martha Rocha menciona que este avance médico ayuda a la mujer a recuperar su cuerpo y su capacidad para decidir sobre el mismo: “de manera restringida se

³⁸ Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX”, 132.

³⁹ Ana María Navarrete Medina, “Teresa: La imagen de la Mujer en el Cine Mexicano de 1960” (Tesis de Licenciatura UAM-Iztapalapa: México, 2009), 6. Consultado agosto, 2015, <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/tesis.php?documento=UAMI14854.pdf>.

empezaron a usar anticonceptivos en un afán de control de la fecundidad”⁴⁰. Así, para la autora, las mujeres empiezan a expresarse en el terreno de la sexualidad de una forma más abierta y sin temor al embarazo, aumentando la proporción de personas solteras y “la disminución del porcentaje de matrimonios solo religiosos o en unión libre en comparación con quienes decidían contraer nupcias tanto por la ley civil como por la religiosa”⁴¹. Sin embargo surgió una controversia entre las familias que todavía estaban a favor de las llamadas buenas costumbres. Así se observa también que la institución familiar y religiosa que cumplía una función reguladora y de socialización va perdiendo fuerza con el avance y la secularización de la sociedad.

De tal forma, el contexto histórico puede aportar elementos para la comprensión de *El espejo de la bruja*. En el filme observo que se abordan problemáticas como la venganza, el crimen pasional, la ciencia al servicio de los deseos humanos, y nuevamente la tensión entre la tradición y la modernidad.

Por un lado, la modernidad está encarnada en el personaje masculino: “un hombre de ciencia” se autodenomina el protagonista; por otro, la tradición es representada por la figura de la bruja, quien es una variante de la mujer nocturna; aquella que busca venganza por mano propia debido a la muerte de su ahijada. Transgrede, juega y lucha contra el orden social. Es importante destacar que Sara, la bruja, es el ama de llaves en la casa del hombre. Juega así con uno de los roles socialmente asignados a la mujer.

⁴⁰ Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX”, 133.

⁴¹ Greaves, “El México Contemporáneo (1940-1980)”, 244.

Un apunte importante es, que dentro del cine de los años sesenta adquiere relevancia el género de la ciencia ficción, que presenta las tensiones de la vida moderna y urbana, así como la lucha de una sociedad donde se presentan “ricos y pobres, rurales y citadinos, modernos y tradicionales [...] una sociedad en plena reinención bajo el impacto de la imaginación moderna”⁴². Para Rafael Villegas, la ciencia y la tecnología jugaron un papel fundamental en la transformación de México y el mundo a mediados del siglo XX. Respecto a la representación de lo femenino, comenta Villegas que “el cine mexicano de ciencia ficción se aleja, en más de una ocasión, del estereotipo de la madre-abuela-Sara García para presentarnos mujeres cuyas ambiciones van más allá del hogar familiar”⁴³. Esto es, rompe con los estereotipos de la novia fiel, y la madre abnegada que se comentaron anteriormente.

De esta manera observo que una de las líneas argumentativas y de la mirada del director de *El espejo de la bruja* es quebrantar el modelo tradicional de feminidad: el “eterno femenino”. Para Chano Urueta comenzaba a surgir un cambio en la mentalidad femenina: “las hay [mujeres] con criterio muy avanzado y bello”⁴⁴. Considero así que para Urueta la mujer podía avanzar a la par del hombre que en algún momento tuvo un aparente dominio absoluto de la razón. De esta manera su protagonista femenina Sara se construye como una mujer fuerte, hábil en pensamiento, capaz de engañar no con afán de seducción

⁴² Rafael Villegas, *Monstruos de laboratorio: la ciencia imaginada por el cine mexicano* (Toluca, Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2014), 18.

⁴³ Villegas, *Monstruos de laboratorio*, 71.

⁴⁴ Entrevista a Chano Urueta en *Testimonios del Cine Mexicano. Cuadernos de la Cineteca Nacional* (México Secretaría de Gobernación) Vol. 3, 14.

sino con la finalidad de llevar a cabo una venganza en favor de una igual: la mujer del científico.

Se configura a sí misma como una feminidad transgresora, capaz de luchar, una mujer que “cambia la cocina por el laboratorio, a veces privado (cuando es maligno), a veces público (cuando es socialmente regulado y, por lo tanto benévolo)”⁴⁵. En palabras de Villegas, las mujeres dentro de las construcciones cinematográficas, no sólo transgredían por ser prostitutas o infieles, también lo hacían al presentarse dentro de roles alternativos como la mujer que trabaja, educada e independiente, aquella que accede al mundo laboral del varón. Considero entonces que uno de los aportes que hace el cine de ciencia ficción al modelo femenino, es otorgar otras posibilidades de mostrarse o de exhibir los fenómenos sociales existentes y el quiebre que se buscaba con el modelo abnegado de feminidad.

Para cerrar este apartado, retomo la idea de Villegas: “Hay un paso importante en la representación de una mujer capaz de decidir su propia maldad, ya no producto de una lógica de victimización, sino de plena libertad para decidir el destino de su vida, sus actos y su personalidad”⁴⁶. Esto entonces ayuda a pensar que Sara se construye como bruja por decisión propia. Lucha así contra un estigma que la bruja ha cargado durante siglos: ser mujer y poseer conocimiento, para así utilizar las herramientas que la brujería le concede y realizar sus deseos, reclamar su derecho a existir independiente y libre del pensamiento masculino.

⁴⁵ Villegas, *Monstruos de laboratorio*, 71.

⁴⁶ Villegas, *Monstruos de laboratorio*, 77.

La hoguera moral de la dicotomía tradición-modernidad no será el final para esta bruja. Sara lleva a cabo su venganza y es capaz de salir triunfante: desaparece en una noche de neblina. Así protagoniza un giro en las construcciones sociales y cinematográficas que por tradición habían estado consignadas a la mujer.

En conclusión, se puede entender cómo las construcciones cinematográficas a partir del recurso fílmico del estereotipo, como lo menciona Julia Tuñón, juegan y dialoga con los roles asignados tradicionalmente a la mujer y con el sistema de género que la sociedad construye. Así ambas narraciones proponen una interpretación o respuesta alternativa a la representación de lo femenino: la figura dual Eva-María. Las pistas que las narrativas nos permiten seguir, sirven para entender a qué tipo de representación de lo femenino nos estamos acercando.

Estas propuestas alternativas son las brujas: las mujeres nocturnas de ambas películas. Me resulta interesante observar cómo las variantes contextuales tienen un peso importante en la construcción de dichas figuras, pues en ambos casos, aunque son mujeres que se configuran como libres y conscientes de sí mismas, el desenlace de sus historias no es igual. En *La bruja*, inserta en un cine más próximo a la filmografía clásica del cine mexicano y de corte más melodramático, la emancipación femenina y la desobediencia al orden masculino tiene una salida dramática para la protagonista: la muerte. Mientras que en *El espejo de la bruja*, una película más próxima al cine de ciencia ficción y fantástico, Sara logra romper con el orden masculino, incluso castiga al varón, su contrario, con la muerte.

Sin embargo, es interesante pensar que ambas son figuras que no sólo realizan una trasgresión, ambas transitan entre la sumisión y la desobediencia, actos que, a mi consideración, reflejan una toma de conciencia: reconocen su lugar en las estructuras sociales y de género, pero no permanecen estáticas y pasivas. Astutamente guardan y esperan el momento preciso para hacer evidente su principio de actividad. Observo que, en pequeñas dosis, van liberando esa ánima-negativa/ánimus que las muestra como personajes dinámicos. Regreso nuevamente a la conjunción: femenino-sabiduría, pues considero que este principio de la bruja histórica es rescatado constantemente por los estereotipos, o modelos de los filmes trabajados. En *La bruja*, observo una cara de la bruja: la seducción y la transfiguración, mientras que en *El espejo de la bruja*, está presente el poder siniestro del espacio doméstico del maleficio ligado al mal.

Las construcciones cinematográficas aquí analizadas no pertenecen a un mismo corte temporal, pero resulta interesante establecer un diálogo entre ambas. Entre estos modelos existen variantes culturales que refieren a estilos de feminidad que de una u otra forma contienen elementos de patrones anteriores. Es decir, hay elementos residuales que se vuelven a emplear para continuar construyendo esquemas femeninos. Tales construcciones juegan dentro de los géneros cinematográficos. A continuación abordaré el tema a manera de comprender como se construyen tales modelos a partir de convenciones narrativas y visuales de los géneros que se presentan en cada película.

CAPÍTULO 2: Géneros cinematográficos-género identitario. Cruces, préstamos y performatividad en *La bruja* y en *El espejo de la bruja*.

El objetivo del presente apartado es analizar las películas *La bruja* y *El espejo de la bruja* desde el aspecto industrial del cine, específicamente, lo que refiere a los géneros cinematográficos. Busca comprender el concepto de género en el cine, con cuáles la película establece un diálogo, las características de cada uno y como contribuyen en la construcción de las piezas cinematográficas. A su vez, esta reflexión nos ayudará a entender como el género cinematográfico construye modelos referentes al género femenino: las brujas de ambas narrativas.

El primer apartado de la tesis, nos ofreció elementos histórico-contextuales para comprender la forma en que la mujer debía o tenía que comportarse, es decir, cómo debía actuar su género. También indagaba sobre la manera en que era vista por la sociedad y algunas particularidades a las que obedecía el modelo conocido como “eterno femenino” que es justamente con el cuál las brujas enunciadas en estas producciones juegan o llevan al límite. Con esto quiero decir que las brujas de estas historias, buscan romper con los modos de actuar, con las “ficciones sociales”¹, siguiendo la definición que hace Judith Butler del género, el cuál es construido desde el aspecto cultural de la sociedad. Comprendo que los géneros construyen un código de convenciones para expresar al género y, así, una forma de actuarlo, hacer un *performance*, una puesta en escena.

¹ Cfr. Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en Sue-Ellen Case (ed.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Johns Hopkins University Press, 1990), 296-314.

Por tal motivo, uno de los primeros puntos que abordaré previo al inicio del análisis de las películas, es plantear brevemente los conceptos de: género cinematográfico, género identitario y performatividad, a partir de autores como Rick Altman, Julia Tuñón, Ana Lozano y Judith Butler. De ellos retomo propuestas para poder comprender la relación, el cruce y el tejido que se presenta de estos tres conceptos principales dentro de las obras cinematográficas por analizar.

El concepto de género cinematográfico, considero que puede ser entendido en un primer momento como una categoría taxonómica, pues a través de ella se clasifican las películas realizadas dentro de la industria cinematográfica. Al respecto, Rick Altman concibe que, los géneros cinematográficos son parte de un “proceso de producción-distribución (y) consumo”² y se enmarcan dentro de un contexto determinado y responden a ciertas condiciones económicas, políticas y sociales.

Altman propone que el género cinematográfico “no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto de múltiples significados”³. Así éste se construye como: un esquema básico de producción donde las películas realizadas son reconocidas por el espectador, al poseer una estructura base que responde a una especialización del contenido narrativo, una etiqueta puesta a la película para su exhibición y su distribución y finalmente se presenta un contrato entre la película y el espectador, expresándose un mensaje social.

² Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (España: Páidos, 2000), 35.

³ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 35.

De esta manera, el concepto de género cinematográfico, ayuda a entender diversos aspectos que componen al cine, desde las necesidades que tiene la industria respecto a la construcción de narrativas y estructuras especializadas, hasta la forma en que el espectador recibe la película. Considero importante enunciar lo que Thomas Schatz, citado por Altman aporta a la discusión: “[los géneros cinematográficos] expresan las sensibilidades sociales y estéticas no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores”⁴. El género entonces se construye como una estructura relevante y necesaria que enlaza las diversas aristas sobre las que se construye la industria cinematográfica, pues a través de él “fluye una miríada de temas y conceptos [...] El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y amigos”⁵.

De esta forma, el cine y los géneros se deben ver como parte de una maquinaria cultural que surge a partir del proceso económico de la oferta y la demanda, producción y consumo, donde su principal enfoque es “la búsqueda de un gran público”⁶. A su vez, según sostiene Álvaro Fernández, dentro del consumo de esta industria se debe prestar atención a la lógica del gusto, mismo que para el autor es un “fenómeno colectivo siempre inserto en

⁴ Thomas Schatz en Altman, *Los géneros cinematográficos*, 35. Aunque la idea del autor está aplicada para el cine de Estados Unidos, considero que funciona también para el caso del cine mexicano, pues este se configuró con una industria cultural de gran relevancia, que tuvo sus determinadas características y construyó sus modelos genéricos respondiendo a las necesidades culturales de la sociedad de la época.

⁵ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 35

⁶ Álvaro Fernández, *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955* (México: El Colegio de Michoacán, 2007), 71.

la situación histórica”⁷. Así mismo, las películas presentarán una estética, una estructura narrativa, ciertos imaginarios, estereotipos y escenarios que responde determinadas estrategias para expresar, comunicar, y así construir una forma de ver y sentir el mundo y con ello, modelos y diferencias de género, es decir entre hombres y mujeres.

Continuando con la reflexión anterior, es importante destacar que el cine es parte de la cultura la cual se presenta, en palabras de Julia Tuñón como “un campo de tensión de formas simbólicas que construye espacios y sujetos sociales a la vez que se nutre de ellos”⁸, creando así un sistema de representaciones y valores determinados. De esta manera, la pantalla se presenta como el espacio para expresar al género femenino y masculino, así como “una construcción simplificada pero completa de una realidad social, una concepción abstracta e ideal de lo que es ser hombre y mujer”⁹ que tendrá sus variantes dependiendo el contexto del que se nutra y en el que se encuentre inserto. En este caso, nos interesa observar el modelo de los años cincuenta y sesenta.

Por tal motivo para comprender la tensión y el modelo de feminidad existente en la época y con el cual las brujas intentan jugar, es necesario delimitar brevemente la otra acepción de “género”. Ana Lozano hace primero una distinción entre sexo y género, donde el primero hace referencia al conjunto de procesos biológicos –genético, hormonal y neurológico- mismo que se encuentra asociado con las características biológicas del hombre y de la mujer, en tanto que el género refiere a un concepto creado en el campo

⁷ Fernández, *Crimen y suspense*, 74.

⁸ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952* (México: El colegio de México, IMCINE, 1998), 26.

⁹ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 25.

cultural y que se utiliza para hacer referencia a “características psicosociales (rasgos, roles, motivaciones y conductas) que se consideran propias de hombres y mujeres [...] empleamos el término género para referirnos a las diferencias construidas socialmente en función del sexo”¹⁰. Dentro de esta categoría se encuentra también presentes sentimientos, pensamientos y fantasías relacionadas con los sexos, pero que no tienen una connotación biológica. Otra perspectiva respecto al género, nos la ofrece Julia Tuñón. Para la autora, “La categoría género [...] alude a la diferencia entre sexo biológico e identidad adquirida [...] formas de comportarse, rasgos de personalidad e, incluso, actividades que sustentan hombres y mujeres de un contexto particular”¹¹. Propone así que el ser y el deber ser de los géneros se construye a partir de la forma de relacionarse con los otros, su opuesto, para el caso de estudio como se construye la mujer en relación el hombre. Así, comprendo que el género es una construcción social inserta en un discurso cultural que produce y propone las formas en que este debe ser interpretado, es decir, aplicando el concepto de Judith Butler de la performatividad: actuado.

En este sentido, existe una “naturaleza performativa del género”¹²: idea que considero ayudará a comprender el cruce entre los géneros cinematográficos y el género identitario. La propuesta de Butler se construye a partir de pensar el género no como un ente dado, este “debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales,

¹⁰ Bosch en Ana Lozano de la Pola. *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre. Recorriendo las Fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. (Tesis de Doctorado, Universitat de Valencia, Valencia: 2010), 131. Versión Electrónica (pdf).

¹¹ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 24.

¹² Lozano, *Literatura comparada feminista*, 135.

los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanentemente”¹³.

Por tal motivo, cuando la autora sugiere que el género no es una identidad de una sola pieza, entra en juego el concepto de performatividad al proponer que la sustancia considerada como género “resulta ser performativ[a], es decir, que constituye la identidad que se supone que es”¹⁴ volviéndose así una repetición de actos, de expresiones. Por tanto, performar, interpretar género es “una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente”¹⁵. Para la autora el cuerpo es un ente en el cual se inscriben las posibilidades culturales e históricas mediante el cual el género es representado.

Géneros, género y performatividad son planteados desde la esfera de lo social, contruidos a partir de discursos ideológicos, donde se construyen estructuras sociales. Ahora es interesante plantear la forma en que los tres se cruzan y son expresados dentro de campo cinematográfico y a su vez a partir de reconocer las normas de repetición ver cómo tales normas y repeticiones pueden ser trasgredidas pues “en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar al género”¹⁶. Y son las brujas en quienes observo esa posibilidad de reconfiguración y ampliación del espectro de actos del género femenino en

¹³ Butler en Lozano, *Literatura comparada feminista*, 139.

¹⁴ Butler en Lozano, *Literatura comparada feminista*, 140.

¹⁵ Butler en Lozano, *Literatura comparada feminista*, 141.

¹⁶ Butler en Lozano, *Literatura comparada feminista*, 142.

particular. Finalmente, concuerdo con Ana Lozano que “la misma performatividad de género, por lo tanto, guardaría en su seno la posibilidad de transformación”¹⁷ y así dar paso a dejar de pensar al sujeto femenino como un todo unitario, para tratar de entenderlo como una construcción con distintas variantes y contradicciones. Ahora, con estas ideas presentes doy paso al análisis de corpus fílmico de investigación.

Trasformando las lágrimas: *La bruja*. Del submundo criminal al ascenso social.

En *La bruja* los géneros cinematográficos se mezclan para construir una narrativa que atraiga, enganche y se comunique con un público mayor; en esta construcción cinematográfica están insertos géneros como: el melodrama, el cine criminal y el fantástico. Así, la suma de los elementos que cada género aporte a la construcción del filme ayudará a comprender de qué forma los géneros cinematográficos ayudan a estructurar la figura de la bruja.

Dentro de la forma de promover la película encuentro un primer intento de ruptura con un modelo femenino melodramático: “Un espectro de ultratumba”. “Con su belleza... conquistaba! Con su fealdad... mataba!”¹⁸ Sugiriendo la existencia de un ente femenino fuera de los límites de la normalidad, pero que está cargado de emociones y sentimientos. Un posible giro al estereotipo de mujer que planteaba el cine mexicano. En este sentido me pregunto: ¿Hasta qué punto, la bruja tiene que jugar con su papel de mujer tradicional, de manera que sus verdaderas intenciones permanezcan ocultas? Trataré de dar respuesta en

¹⁷ Lozano, *Literatura comparada*, 143.

¹⁸ Frases tomadas de los anuncios publicitarios previos a la fecha de exhibición y durante su tiempo de proyección en cines. *El Universal* Primera sección. Martes 5 de Octubre de 1954. Año XXXIV, Tomo CLIX.

este análisis. En la película encuentro así el uso de elementos como: el drama respecto al ascenso social, a la necesidad de aprecio y cariño, un amor imposible, que son a su vez características del melodrama. La irrupción de una feminidad peligrosa –monstruosa-, que viene a desafiar la naturaleza. La mujer de nuestro drama es físicamente deforme. Su transformación se da gracias a los avances científicos, aquí se juega con el género de la ciencia ficción o con lo fantástico y finalmente el criminal, que hace referencia a asesinatos realizados por la mujer. La película de esta forma atenta contra lo socialmente establecido, emplea particularidades de los géneros para dar a conocer otra forma de actuar lo femenino: el otro del submundo que también siente y se expresa al margen de la sociedad moderna de la época. Así, quizá la forma de expresar la faceta femenina oculta, transgresora es mediante el juego de los géneros que permite que una verdad o una realidad social, sea expresada. Considero que gracias a tal juego, las líneas delimitantes de la construcción de lo femenino, se abren, hay mayores posibilidades de actividad.

El intertítulo previo a la primera escena de la película, plantea el argumento melodramático: “Detrás de la aparente crueldad y el dolor de esta historia, dos viejos sueños de la Humanidad se conjugan: el ansia de justicia y el anhelo de una juventud y una belleza eternas”. La película gira en torno a la figura femenina: la bruja, una mujer deforme que habita el submundo nocturno y ciudadano. Por tal motivo está privada de los lujos y comodidades de las mujeres adineradas. Aquí se presenta un primer elemento de corte melodramático y fantástico a la vez: el sufrimiento del “monstruo” por lo que no es y busca o anhela ser. Sólo el progreso y el avance podrán ayudar a la mujer a aspirar a un amor, a la belleza y la riqueza: un deseo común dentro de la sociedad mexicana de la época y con el cual el espectador de una u otra forma puede sentirse identificado.

En el melodrama “las historias que se presentan están relacionadas con el amor, el desamor, la necesidad de cariño, la experiencia de paternidad o maternidad [y] el dolor”¹⁹. Este tipo de cine se ha visto relacionado con el llamado *cine de mujeres*, “debido al protagonismo y la sensibilidad femeninas en la plasmación del mundo de las emociones y los sentimientos y en los efectos lacrimógenos en el espectador que son quizá los rasgos decisivos en la caracterización del género”²⁰. Para Sánchez Noriega el melodrama es un género que está presente en otros géneros como el western o el cine criminal y “es sensible al contexto social y cultural y a los públicos a quien se dirige”²¹. Así, *La bruja*, presenta la historia melodramática de una mujer que desea, anhela; expresa su necesidad por sentir afecto y que hará cualquier cosa, incluyendo atentar contra las normas morales y sociales, que la lleven a conseguir lo que desea. A manifestar, tal vez, lo que la mujer tradicional no diría, pues se estaría atentando contra el “deber ser” femenino de la época. Posiblemente eso la vuelve bruja: el deseo y el acto de develarlo.

La relación melodrama y crimen están presentes en la película. Por una parte, los empresarios, al no obtener la novedosa fórmula química del doctor Boherner asesinan a su joven hija: una chica con anhelos y sueños, pero que cumple con el modelo femenino de decoro y recato. También conocemos que los asesinatos de los empresarios los comete “la mala mujer” de la historia, proveniente de un submundo oscuro y de quien poco se sabe. El cine de género criminal mexicano, tiene “la preocupación por exponer el mundo urbano,

¹⁹ José Luis Sánchez, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (Madrid: Alianza, 2006), 138.

²⁰ Sánchez, *Historia del cine*, 138.

²¹ Sánchez, *Historia del cine*, 138.

sus contradicciones sociales y morales”²². Este cine es una interpretación de la realidad psicosocial del hombre en la ciudad, hay temas y acontecimientos socioculturales que a través de este género pueden ser expresados. También nos ofrece otra forma de expresar una realidad, pues se aleja hasta cierto punto del sufrimiento para mostrar otra faceta del ser humano: Asesinar y eliminar a todo aquel que sea necesario con tal de ver realizados los deseos personales.

Así la mujer conjuga el aspecto melodramático con su faceta de autora material de los crímenes que ocurren en la narración, pues si bien son planeados por el doctor, no es él quien se ensucia las manos al realizar los atroces actos. La bruja transformada en una mujer moderna y cosmopolita ataca el orden social a partir de sus encantos y seducción que, gracias al científico ha aprendido a manipular. Considero así que tal acto para su contexto es todavía un tema difícil de aceptar. El “eterno femenino”, ese símbolo de pasividad continuaba fijo en el discurso del momento.

Una forma de lidiar con esa parte oculta y oscura de la feminidad es mediante el género de lo fantástico: oponerse a la realidad, proponer otro mundo con otro tipo de leyes. Manifestándose a través de las convenciones del género: “una reconstitución lo más exacta posible (marco, intriga, psicología) de un universo que no sea copia del mundo existente, sino zona de reencuentro entre lo imaginario y lo real”²³. Donde se espera que ocurra una situación que altere el universo para después restaurar el orden regente.

²² Fernández, *Crimen y suspense*, 102.

²³ Gérard Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías* (Barcelona: Anagrama, 1974), 17.

En lo fantástico el monstruo encargado de alterar el orden es de visible fealdad ya sea una desfiguración, una amputación, o una mutilación, es decir alteraciones físicas o una personalidad dividida. Características que provocan estremecimiento o goce en el espectador. Este personaje “relativiza la moral y la distinción entre la normalidad y lo extraordinario”²⁴ ya sea de la naturaleza o del aspecto social. La experiencia de lo anormal, provoca el choque dramático, que determinará el esquema de lo fantástico. Y con lo cual el espectador encuentra una satisfacción: la alteración del mundo conocido.

El temor a la mujer, es decir a la bruja, se expresa mediante el esquema de lo fantástico pues ésta agrede, transgrede y juega con el orden establecido, lo reta, por una parte, al asesinar a los enemigos del doctor, por otra al asesinar al doctor, y por hacer evidentes sus deseos y anhelos más profundos.

Retomando las características del melodrama, la mujer no puede salir bien librada y debe, por lo tanto, sufrir un castigo por haber atentado y retado el orden diurno de la normalidad citadina, urbana y moderna. De este modo la película, la narrativa, reclama un retorno al equilibrio, representado en la muerte del personaje femenino aparentemente liberado. En palabras de Alberto Cabañas “el cine en sus estructuras dramáticas la representa (a la mujer) como *el abismo social*, el de los bajos mundos [...] El desorden social y femenino conducen a la mujer a la *caída* abrupta y violenta”²⁵. Así esta *mujer fatal* o monstruo transgresor, anormal, no tiene derecho a un “final feliz”, su conducta destructiva la lleva a un desenlace funesto. Su libertad, su agresividad y sus deseos atentan

²⁴ Sánchez, *Historia del cine*, 154.

²⁵ Alberto Cabañas, *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954* (México: Universidad Iberoamericana, 2004), 103.

contra determinados acto de género, el de la sumisión y pasividad, características propias de la mujer de la época. En el trágico final de la mujer volvemos a observar el carácter melodramático de la película y el retorno al mundo socialmente aceptado que plantea el fantástico.

El espejo de la bruja: Contemplando la modernidad a través de la tradición.

En el marco cultural y cinematográfico de los años 60 aparece *El espejo de la bruja*²⁶: filme que juega con los elementos del llamado “mexploitation”: atmósferas góticas, momentos melodramáticos, largos diálogos y sucesos insospechados²⁷. El cine “mexploitation” responde, según Greene, a condiciones específicas del contexto mexicano, tanto cultural, político y económico. Los préstamos constantes de los códigos del cine de horror de Hollywood, construyen y alimentan los nacientes modelos narrativos, cumpliendo así con una de las funciones los géneros cinematográficos: conectar y atraer al espectador.

²⁶ Para Doyle Greene, Chano Urueta director de la película, es uno de los cineastas más relevantes de este modelo cinematográfico: *mexploitation*. El término *Mexploitation* es una contracción del México y *exploitation*. Y es, a la vez, un subgénero del llamado cine *Exploitation*, el cual surge durante la década de 1960 y 1970. Representa una forma de resistencia al modelo dominante de Hollywood, principalmente a sus formas estilísticas y narrativas. Las películas del cine *exploitation* suelen ser de baja-producción, por lo que su objetivo principal es obtener ganancias económicas con tramas y publicidad exagerada que atraiga público con sus temáticas morbosas (ocultismo, crimen, canibalismo entre otros). El cine *Mexploitation* hace referencia a un conflicto cultural entre la ciencia y la religión. Cfr. Doyle Greene. *Mexplotation cinema: A critical history of mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977* (Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2005)

²⁷ Cfr. Doyle Greene, *Mexplotation cinema: A critical history of mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977* (Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2005), 8.

Propongo así que *El Espejo de la Bruja* no sólo recurre a las características del cine “mexplotation” también a los esquemas del melodrama y del cine fantástico, que den lugar a la performatividad de una mujer bruja diferente del esquema de la primera película. A partir incluso de la propia transgresión de las normas y esquemas de los géneros, por ejemplo, para Linda Williams²⁸ y para Doyle Greene, el cine melodramático es considerado un cine del “exceso”, pues se llora en exceso, las emociones son en exceso. En este caso no es a la protagonista Sara, a quien estos excesos sobrepasan. Por lo tanto, el filme no coincide con un modelo clásico de melodrama, donde hay “un personaje-victima (frecuentemente una mujer, un niño o un enfermo)”; una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas”²⁹. Sara no es una mujer sufriente, más bien la tragedia daña su entorno. Su ahijada, una bella y joven mujer, clase alta, esposa de Eduardo, es asesinada por este, pues el científico está enamorado de otra mujer; Sara, por medio de su espejo mágico se lo ha hecho saber. Así una noche, Elena, la ahijada de la bruja, es envenenada por su marido. En este sentido es interesante la forma de representar o hacer actuar la feminidad de la esposa del científico al momento de su muerte: ella viste una bata blanca larga, no se asoma ni el tobillo, tiene mangas largas, el cabello está suelto, muy bien peinado. Elena es la expresión de la pasividad y el exceso del sentimentalismo femenino. Pues a pesar de saber sobre su muerte, no se resiste, la acepta y llora que Eduardo no la ame. La bruja por su parte no le llora, el personaje de Sara se muestra fuerte y decidido, jura vengarse en su nombre. Así se desarrolla una lucha entre bien y mal, entre lo femenino y lo masculino. Tenemos entonces un núcleo dramático que será matizado por elementos

²⁸ Linda Williams, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” en *Film Quarterly*, Vol 44, N° 4, Verano 1991. Consultado en Julio de 2015, 3.

²⁹ Pablo Pérez, *El cine melodramático* (Barcelona-México: Paidós, 2004), 34.

mágicos. Hay apariciones o sombras que están al acecho. Dicho núcleo se quiebra al no existir un modelo amoroso redentor para la mujer. Sara no lo necesita para expresar su independencia.

La película también posee elementos del género fantástico, el cual constantemente recurre a temas extraídos de tradiciones populares o folklóricas, por ejemplo, la presencia de fantasmas y espectros con el caso de Elena, “esas sombras de los muertos aparecidas para visitar los lugares que antaño habitaron”³⁰ y que pueden ir ligados a la brujería, y ser manejados como formas que vienen a cumplir con una maldición ancestral o a tomar posesión de los seres vivos. Lo sobrenatural irrumpe a partir de elementos de la puesta en escena: apariciones, fantasmagorías, asociadas con el demonio, son elementos útiles de lo fantástico.

En este filme encuentro una clara referencia a la construcción social de la bruja de finales de la edad media y a su forma de interactuar con el mundo: “la bruja es la representación del mal, no sólo por las artes vedadas que practica, sino porque de algún modo trastoca todo el orden establecido por la sociedad patriarcal”³¹. Sara ataca al científico y lo que él representa: la modernidad y el avance como algo empleado de manera negativa, la mujer haciendo uso de la tradición y de los conocimientos relacionados con la magia y la adivinación pondrá en tela de juicio el verdadero alcance del progreso. Así la película expresa la tensión entre la tradición y la modernidad que se trató anteriormente.

³⁰ Lenne, *El cine fantástico*, 67.

³¹ Yolanda Guerrero, “Brujería, Hechicería y Magia en la Edad Media: ¿Un espacio de mujeres?,” en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, eds. María de Jesús Zamora y Alberto Ortiz (Madrid: Abada Editores, 2012), 113.

Doyle Green comenta que en el contexto mexicano donde se desarrolla el “mexploitation” existe una fuerte tensión entre la iglesia católica y el Estado. Sin embargo recordemos que la Iglesia seguía manteniendo una función reguladora dentro de la sociedad mexicana y es después de concilio vaticano II, cuando se produce una ruptura entre la Iglesia y el Estado³². A partir de lo anterior, se puede considerar que el cine “mexploitation” puede expresar las contradicciones sociales e históricas dentro de la narrativa filmica.

Como hemos visto, estas construcciones cinematográficas no responden exclusivamente a un solo modelo genérico, sino que dentro de los filmes, los préstamos son evidentes permitiendo así que los personajes femeninos tengan mayores posibilidades de juego con las convenciones de género que pueden estar limitadas por uno u otro género cinematográfico, adquiriendo así una mayor complejidad que si sólo se construyeran como monstruos en el caso del género fantástico o como las mujeres sufrientes del melodrama. Por un lado las películas nos expresan que estamos ante un cine híbrido, abierto y flexible y por otro que la manera en la feminidad puede ser performada, los gestos, los movimientos y comportamientos se van matizados dentro de las construcciones fílmicas gracias a la hibridación.

Así, las brujas que se construyen dentro de estos cruces genéricos poseen una variedad de elementos y características para tratar de contradecir al modelo femenino que

³² Cfr. Valentina Torres-Septién, “Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960)” en *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo 5: Siglo XX. Campo y Ciudad. Vol. 1, coord. Aurelio De los Reyes (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 195.

corresponde a su época. No son simples espectadoras de la realidad en la que habitan, ni tampoco se limitan a esperar a que las acciones del universo ficcional giren a su favor. Ellas hacen, actúan y activan su fuerza interna para que los actos giren de manera positiva o negativa. La protagonista de *La bruja* es una mujer con anhelos y deseos de ser bella, amada, pero por su condicionante social se le impide realizarse como tal. Ella intenta romper el código cultural del “deber ser” femenino; al desafiar el orden, debe sufrir y morir. Mientras que Sara, personaje principal de *El espejo de la bruja*, encarna la lucha y resistencia de la tradición ante la modernidad. Ella se separa de la idea de la protagonista femenina sufriente del melodrama, es enemiga del sistema patriarcal que decide el lugar de la mujer. Quizá la tradición que protege a Sara sea más lejana: aquella donde las mujeres tenían accesos a un conocimiento acumulativo y transmitido oralmente de generación en generación por línea femenina, mismo que las instituciones regidas por el sujeto masculino condenó debido a su falta de sustento científico.

El trabajo realizado en este apartado respecto a la manera en que los géneros intervienen en la construcción de las películas y también en la construcción del género femenino, abre la puerta para realizar un análisis, respecto a dentro de la forma filmica se construyen las brujas en estas películas. Al saber dentro de cuáles géneros se desarrollan las películas, se puede trabajar en las convenciones estéticas y estilísticas de las que se valen las películas, es decir, cómo ellas juegan y actúan dentro del universo narrativo para el desarrollo de sus propias intenciones, deseos y anhelos.

CAPÍTULO 3: De los géneros cinematográficos a la forma fílmica: Convenciones estilísticas para la construcción visual y narrativa de la bruja.

Este capítulo final tiene la intención de explorar la manera en que las películas *La bruja* y *El espejo de la Bruja* mediante la forma fílmica construyen, representan y dan soporte a la figura de la bruja. A partir de un análisis de la construcción del espacio, la puesta en escena, el manejo de planos, los personajes (gestos y diálogos) y la música, analizo la construcción cinematográfica de la bruja como un otro, un doble, tratando de pensar las películas como un conjunto de elementos que expresa y representa un determinado modelo femenino que en capítulos anteriores se ha discutido. Este apartado busca mostrar motivos y pistas que pueden pasar desapercibidos y, a través de una interpretación de la pieza fílmica se pueden comprender.

El propósito de este apartado es tratar de entrelazar la discusión respecto al contexto histórico-social junto con el análisis de los géneros cinematográficos para así entender la manera en que ambos aspectos permean y construyen la obra cinematográfica. Conuerdo con Francis Vanoye al proponer que una película “constituye un punto de vista sobre tal o cual aspecto del mundo que le es contemporáneo”¹. Para el autor, la sociedad no es representada sino puesta en escena y la película crea puentes y lazos entre la realidad y la fantasía: “construye un mundo posible que mantiene con el mundo real relaciones

¹ Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico* (Madrid: Abada Editores, 2008), 62.

complejas”². Vanoye propone que una película puede crear un *contra mundo* donde el reflejo y el rechazo al mundo real está latente.

En este sentido y al realizar la revisión de las películas, noté elementos en los cuales me interesa poner atención y que dan lugar a lo siguiente: ¿existe una relación entre los elementos de la puesta en escena y de sus personajes, las dicotomías sociales y de género que existían en su contexto y momento social? ¿Las películas expresan un *contra mundo* de lo que se conocía o se entendía de lo que debía ser lo femenino? Las preguntas anteriores surgen al reflexionar sobre qué modelo de feminidad nos ofrecen ambas narraciones: por un lado, una mujer del arrabal, deforme que asciende de clase social; por otro, una mujer dotada de conocimiento basado en el artificio de la magia. Así considero que las dos películas juegan con la idea fantástica del doble para expresar ciertos temores escondidos.

En ambos modelos, noto una lucha con el exterior. Un juego de apariencias: lo que se es, lo que se oculta, lo que se busca. Por eso considero importante los elementos que rodean a los personajes, en ellos se encontrarán datos, pistas de los modelos femeninos que las piezas filmicas manifiestan.

“Refinaré tus maneras”: Transformando o salvando al otro femenino.

La bruja inicia con pantalla en negros para que posteriormente aparezcan los créditos de la película, que son acompañados por el sonido extradiegético: una música marcada por la intensidad de las trompetas. Desde este momento, se comienza a construir una atmósfera particular dentro de la película, sugiere tensión, angustia, fuerza. Acto

² Vanoye y Goliot-Lété, *Principios*, 62.

seguido y continuando con la introducción al filme se presenta un breve texto a manera de preludio³, cuya función es aportar información, e intentar introducir al espectador en la historia, posiblemente crear expectativas sobre la película: antiguas leyendas, crueldad, dolor, juventud, belleza, anhelos. Aspectos visuales y sonoros que serán puestos en escena. La película recurre a una narración lineal, sucesos que ocurren en orden cronológico con un juego espacial, es decir los espacios entre el arrabal, el laboratorio del científico y los lugares de las clases sociales se van alternando a lo largo de la historia.

La bruja de esta narración es puesta en escena cuando el doctor llega a la morada del “amo”. A un lado del cuerpo herido de este hombre, se encuentra una mujer deforme, a ella nos aproximamos por medio de un movimiento de cámara: un *dolly in* acompañado de una iluminación frontal sobre el rostro de la misma atrae la mirada del espectador para indagar respecto a quien es esta mujer y cuál es su lugar en el universo de la película.

Conforme avanza la secuencia, la mujer comienza a desenvolverse en diálogo y gestualidad. En un inicio es presentada como una persona temerosa ante el desconcierto y la preocupación respecto al futuro del “amo”: “Sálvelo usted doctor, si él muere ¿qué será de nosotros?” le dice al médico con una voz angustiada y pausada, sus manos estrujan y sostienen un tejido que cubre su cabello y parte de sus hombros. Así, asustada, se aproxima al doctor solicitándole que lo salve.

³ El texto que aparece dice lo siguiente: “La presente historia es una relación de sucesos fantásticos, tomados de leyendas y cuentos originarios de los misteriosos pueblos balcánicos, tan azotados por el castigo de las guerras. Detrás de la aparente crueldad y el dolor de esta historia, dos viejos sueños de la Humanidad se conjugan: el ansia de justicia y el anhelo de una juventud y una belleza eternas”.

Las diferencias sociales y los roles de género de la época se expresan con elocuencia en una escena que resulta importante destacar⁴: en un primer plano, quedan en el encuadre la bruja y el doctor. Por un lado, la bruja vestida con ese tejido negro que le cubre el rostro, una bata blanca que le cubre todo el cuerpo hasta las manos y una falda negra larga, tiene la apariencia de alguien que padece la pobreza. Por otro lado tenemos al médico: hombre vestido de traje, arreglado, representante del progreso, de la ciencia y, con ello de la modernidad que, si recordamos el contexto social, eran elementos esenciales en la vida de México de los años 50, época de producción de la película.

La dicotomía se manifiesta en la bruja, quien se muestra temerosa ante el futuro del “amo” y, a la vez, una mujer que tiene ambiciones guardadas. Esto se refleja cuando le expresa al doctor que la herida que padecía Paulesco era causa de una riña por una mujer bella y adinerada; suspira mientras le comenta lo anterior al doctor a quien incluso le hace ver de una manera muy sutil su deseo de tener un traje de seda. El rostro del médico entonces, se vuelve de desconcierto pero ofrece regalarle uno. Esto tiene su importancia debido al cambio en actitud que tiene la bruja, posiblemente expresando en parte la premisa de la película. Ese anhelo de belleza se manifiesta a partir de ciertos elementos de la puesta escénica: la bruja queda en un primer plano mientras la música extradiegética comienza a escucharse: un sonido lúgubre y misterioso, la iluminación *low key* de la escena se centra en la mujer.

El espacio aquí también juega un papel importante para la construcción narrativa, pues es el lugar donde se desarrollan las acciones, las relaciones de los personajes y que

⁴ La escena pertenece a la secuencia en la que el doctor acude a curar a Paulesco. Del minuto 11:24 al minuto 14:27.

pueden llegar a expresar también características propias de los personajes. Michel Chion propone que el cine es el arte de expresar lo interior mediante lo exterior: “una de las funciones principales del decorado de cine es traducir el mundo interior de un personaje, o al menos manifestarlo en una serie de detalles expresivos y personales.”⁵. Así, este espacio de presentación de la bruja, es decir el mundo subterráneo, se puede considerar como una reflexión sobre lo que hay dentro y fuera de los personajes: la opresión, la dualidad, la presencia de lo monstruoso y del misterio. Estas cualidades refieren también al secreto y a los tabúes sociales. No es casual que los personajes que lo habiten dentro de la película sean seres excluidos y que la bruja habite este lugar y aquí mismo exprese al doctor su deseo de belleza y su anhelo de convertirse en algo distinto a lo que es.

Una vez que Boerner ha decidido realizar su venganza y pasa posiblemente días en su laboratorio, regresa al submundo de Paulesco y de los hijos de la noche para pedirle al “amo” la entrega de la bruja, su futuro vehículo para su venganza. Así, después de hacer una “transacción” entre Paulesco y el doctor, la mujer cambia de dueño. En esta escena, se muestra una idealización respecto a la forma en que se debía manejar una mujer de la época: alguien fiel, con obediencia ciega hacia el varón. Boerner será el encargado de mostrarle el mundo a la bruja. Una frase recurrente del hombre hacia la deforme mujer es: “refinaré tus maneras”. Ésta puede interpretarse de nuevo de dos formas: una como esa modernidad y avance que hace de las personas seres mejores, o el recordatorio del “eterno femenino” modelo de los años 50; que le marcaba a la mujer un lugar en el campo social:

⁵ Michel Chion, *El cine y sus oficios* (Madrid: Cátedra, 1992), 145.

“una inferioridad de lo femenino sobre su opuesto masculino”⁶. Existe entonces un juego de doble moral que por una parte moderniza las estructuras, los sentimientos y las formas de comportarse y por otro constituye una imposición de roles tradicionales.

Otro espacio representativo dentro de la narrativa es el laboratorio del doctor, microcosmos que funciona como espacio de transición y transformación de la bruja y recuerda a los filmes de horror donde existe un científico capaz de crear y dar vida desafiando las leyes del orden natural de las cosas. En el filme el médico “abusa de esa autoridad manifiesta que le otorga su trato activo con la vida y con la muerte, el poder de nombrar y el derecho de cobrar”⁷. De igual manera considero que el laboratorio del doctor funciona como un ejemplo más de la modernidad peligrosa, que, al estar ubicado dentro de la ciudad “tiene una carga negativa”⁸. Julia Tuñón, propone que el cine mexicano ocupa el espacio: rural/ciudadino para expresar la oposición bueno/malo. Así, por medio del doctor la monstruosidad de la mujer se transforma en belleza y se prepara a la mujer-monstruo para irrumpir en el espacio de lo cotidiano. Es entonces una intrusión de lo anormal: lo real y lo imaginario convergen en un mismo espacio, se trasgreden las normas, se juega con ellas y se rompen a través de la agresión directa a otros personajes de la trama. El género de lo fantástico propone la monstruosidad de un personaje ya sea por alteración física o por romper con las normas sociales. La bruja entonces juega con ambos aspectos recordando

⁶ Ana Saloma Gutiérrez, “De la mujer idea a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX” en *Cuicuilco* 7, n° 8, enero-abril (2000): 3.

⁷ Julia Tuñón, *Cuerpo y espíritu, médicos en celuloide* (México: Secretaría de Salud, 2005), 93.

⁸ Tuñón, *Cuerpo y espíritu*. 93.

que: “lo fantástico es la confusión”⁹. En la película la feminidad actuada de manera peligrosa es lo extraño e insólito que irrumpe en la cotidianidad.

El proceso de transformación de la mujer es expresado dentro de la forma fílmica a partir de una secuencia de montaje, en la cual una superposición de planos nos muestra la metamorfosis de la bruja en una bella dama. Un plano cerrado nos muestra al doctor en el momento de preparar la pócima de la belleza. En un juego de plano-contraplano, la cámara muestra al doctor que a través de los frascos observa a la mujer, quien en actitud de miedo dirige la mirada hacia varias direcciones. El espacio le resulta desconocido -¿la modernidad tal vez? La iluminación está nuevamente planteada en *low key*, el sonido extradiegético de las trompetas y los violines estridentes otorgan a la escena mayor dramatismo, así como el encuadre cerrado, los planos medios y primeros planos de los personajes. Aquí la escenografía se ciñe a la transformación que está atravesando la bruja.

Dentro de la narrativa, recurre el tema del otro como doble a partir de una reiteración de elementos de la puesta en escena: espejos, cristales, reflejos, sombras y retratos que se conectan con el drama interno de la mujer, una división del “yo”. Una parte de ella es monstruosa, la otra una mujer bella y con una importante posición social aunque esto es un espejismo, que con ayuda de la modernidad encarnada en Boerner ha sido construida. Se levanta entonces en torno a la mujer, un imaginario, un ideal, lo que describimos en el primer capítulo como un “deber ser” femenino, una adquisición de modos actuar, de performar al género. Por tal motivo resulta relevante la secuencia después de la transformación: Boerner ofrece un espejo a la bruja. La toma se cierra sobre ella y su reflejo. Un sonido extradiegético basado en campanas refuerza tal idea, el espejismo. Acto

⁹ Gérard Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías* (Barcelona: Anagrama, 1974), 16.

seguido el sonido cambia y se introduce una melodía de violín enfatizando el sentido emotivo posiblemente melodramático; la mujer dentro del laboratorio del doctor encuentra la dicha de ya no ser más un sujeto-objeto del desprecio, aunque contradictoriamente, ahora es objeto y posesión de un nuevo amo: el doctor

En la narración surgen otros indicios para enmascarar la feminidad: joyas, ropa elegante, espacios arreglados, que son acompañados de un cambio en la gestualidad de la mujer, la adquisición de movimientos más elegantes, un tono de voz sutil y seductor, y una mirada que demuestra poder y atracción. Estos motivos son destacados por elementos de la forma filmica como la iluminación constante sobre el rostro, primeros planos de la mirada que demuestran como en la película está construyendo una figura femenina que provoca incertidumbre y fascinación. Estamos entonces frente a una puesta en escena un performance de la feminidad, esto es, a partir de los elementos que nos ofrece el filme. La bruja vive la experiencia social de ser mujer, misma que tal vez, su anterior forma, la de monstruo no le permitía.

Resulta interesante repensar la idea de la monstruosidad, pues dentro de toda la narrativa es un aspecto latente: deforme o hermosa, esta figura femenina sigue alterando las leyes de la naturaleza y de la lógica social. *La bruja* presenta una feminidad ambigua que une ideas de humanidad-bestialidad, seducción-muerte, deseo-pesadilla. La dualidad entre belleza y fealdad es un aspecto determinante dentro del estereotipo de la bruja. A través del cuerpo de ésta, se significan y desarrollan posibilidades femeninas de bondad y maldad. Nos aproximamos a ella a mediante la cámara y primeros planos. Atrapa con sus gestos seductores de *femme fatale* que atraen y repelen, nos expresa altivez a través de tomas en contra-picada, cuando es recibida por los hombres en el baile. Sin embargo, su sombra pronunciada sobre las paredes enfatiza la idea de ambivalencia y amenaza: el doble. El

desdoblamiento y el regreso de la mujer a su condición monstruosa. La bruja “es lo siniestro que se comprende como la presencia de lo ajeno, de lo desconocido y lo oculto que nunca debió desvelarse”¹⁰ Esto se ve reforzado en la escena de la muerte de Jan. Caracterizada por una iluminación que destaca la diferencia entre la oscuridad y la luz; una alcoba, espacio de intimidad, la música extradiegética que al espectador puede proponer misterio.

Antes de matar a Jan, la condesa se oculta detrás de un biombo: otro motivo que nos refiere a la duplicación y división de la mujer, para después aparecer bajo su antigua figura deforme. Presenciamos primero la aparición de la sombra, sugiriendo quizá su otro, su doble para que después este se manifieste, en una especie de pesadilla para Jan expresado en primeros planos de la bruja y de Jan. Esta secuencia utiliza las convenciones del género de terror: una iluminación escasa enfocada en los rostros y una gestualidad de amenaza y sorpresa así como un juego de plano contra-plano para expresar las emociones de cada uno de los personajes.

Como cierre de la película y a manera de ilustrar la presencia del doble, observo un acto final del personaje de la bruja. Los sucesos son los siguientes: después de asesinar al doctor Boerner, Nora la mujer dual: bruja y condesa expresa a Fedor, el hombre de quien está enamorada, la necesidad de huir sin dar explicaciones ni motivos. Sin embargo, los hijos de la noche ya están enterados de la muerte del doctor; acto seguido irrumpen en la casa de Fedor, para llevarse a la mujer y a Fedor ante el tribunal de la noche, donde serán juzgados.

¹⁰ Andrea Abalia, “Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación” (Tesis doctoral, Universidad de País Vasco, 2013), 285. Consultado diciembre de 2015, <http://hdl.handle.net/10810/13427>

En la escena donde está el tribunal reunido y listo para juzgar a la bruja y Fedor, ella expresa quién es en realidad. Se dirige a Paulesco pidiéndole ser escuchada, el amo incrédulo decide escucharla: “-Eres mi amo, nuestro amo y yo, yo soy una hermana de todos ustedes-” le dice la mujer, sin embargo la bruja al no poseer su desagradable aspecto, carece del reconocimiento de los suyos.

Posterior al juicio, el amo Paulesco decide castigar con la muerte a Fedor en una especie de ruleta. Al ver esto, Nora se avienta para salvarle la vida, así, herida cae al suelo. Ante la sorpresa y silencio de los presentes, la mujer explica su drama, contando cómo fue utilizada por el doctor a quien concibe como un ser malévolo. El hombre, también había transgredido los límites de la vida misma en su beneficio. La secuencia referente a la muerte de la mujer nos ofrece el desdoblamiento de la bruja: mujer deforme y belleza artificial, mediante la cámara y la edición proponiendo el “acto mágico” de la transformación,

De esta forma encuentro que la película crea y juega con una construcción dual de lo femenino: una mujer obediente, sumisa, físicamente deformada y, a su vez, con una mujer empoderada, que es transformada gracias a los avances científicos propios de la modernidad, adquiriendo belleza y poder. Así la película juega a crear un contra-mundo de lo femenino: la mujer tradicional de la época de los años 50. La película parece buscar y representar ese otro lado de lo femenino que también sugiere: deseo, anhelo, belleza, independencia, a lo cual sólo se accedía gracias al avance de la modernidad. Mediante la forma fílmica considero que se trata de expresar este juego dual a través de atmósferas y espacios que varían entre la pobreza y la opulencia, espacios donde la mujer se desenvuelve y transita, ofreciendo así una búsqueda de identidad, de reconocimiento por parte de los demás y de sí misma.

Magia contra Razón: El yo masculino, el reverso femenino.

Por su parte, *El espejo de la bruja* ofrece otra interpretación para pensar el tema del doble, y también otro acercamiento a la propuesta de contra-mundo de Vanoye. La película desde su inicio propone el tema del contra-mundo, pues abre con una serie de agua-fuertes del pintor Francisco de Goya y Lucientes¹¹, mientras una voz en *off* nos explica: “desde los primeros albores de la humanidad y hasta nuestros días la hechicería y la magia han existido así como sus practicantes, los magos, hechiceros y brujos...” Seres que históricamente siempre han existido al margen de una sociedad fundada en la razón y el conocimiento científico. El mismo Goya concebía que “el sueño de la razón produce monstruos”¹² y la bruja, que encarna la esencia de la tradición es incomprensible ante los ojos de la modernidad recordemos el largo proceso de exclusión de esta figura al que me referí en la introducción de esta investigación, y que el cine ahora nos ejemplifica

La bruja entonces es muestra de una otredad en sentido femenino, un reverso siniestro de lo masculino: “el otro femenino es objeto de identificación y distanciamiento,

¹¹ Los agua-fuertes que aparecen en esta parte introductoria de la película son en orden de aparición los siguientes: 1-*Soplones*, 2-*Chitón*, 3-*Que locura!*, 4-*Se repulen*, 5-*Grandes Hazañas! Con muertos!*, 6-*Disparate desordenado*, 7-*Linda maestra*, 8-*A donde vá mama?* y 8-*Obsequio al maestro*. Su identificación fue posible gracias a la Colección en línea del museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812> (Consultado en Diciembre de 2015).

¹² Frase de Francisco de Goya y Lucientes, en: Stella Maris, “El tema del doble en el cine, como manifestaciones del imaginario audiovisual en el sujeto moderno” (Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002), 25. Consultado diciembre de 2015, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4106/smp1de2.pdf?sequence=1>

fuelle de incertidumbre y ambivalencia [...] La feminidad ha sido históricamente representada como otredad en tanto condición diferencial de lo masculino”¹³. La bruja, pues, se puede concebir como el doble o como la parte negativa del yo masculino.

Al hacer referencia al doble, se hace también una referencia al espejo. La voz en *off* “que funciona como un valor expresivo e informativo”¹⁴ narra lo siguiente: “Pero solamente la de gran categoría, la bruja dotada de conocimientos verdaderamente profundos en la ciencia hermética puede hacer uso de ese objeto mágico, de poderes y propiedades infinitos, inventado por un gran mago de la antigua Persia: el espejo”. Dentro de la narrativa el espejo se volverá un recurso narrativo central de la historia.

Observo también la importancia del doble pues parte de la base principal de la construcción del género cinematográfico de lo fantástico: “la temática del doble participa e inspira toda la metodología del género articulada a partir de esquemas binarios: al bien se le opone el mal; al orden, el caos, sin matices ni estados intermediarios”¹⁵. Lo interesante de esta propuesta cinematográfica es que dichas oposiciones se vean reflejadas en términos de masculino-femenino.

Esta narrativa fantástica nos pone desde el inicio en presencia del otro: la bruja. Sara, una mujer de edad madura, vestida con un traje negro de cuello alto, el cabello

¹³ Abalia, “Lo siniestro femenino”, 151.

¹⁴ Michael Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993), 16.

¹⁵ Stella Maris, “El tema del doble en el cine, como manifestaciones del imaginario audiovisual en el sujeto moderno.” (Tesis Doctoral Universitat Autònoma de Barcelona, 2002), 28. Consultado diciembre de 2015. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4106/smp1de2.pdf?sequence=1>

recogido, bien peinado, siempre cargando un juego de llaves y una pequeña bolsa, ambos elementos atados a la cintura. En esta escena, la vemos acompañada de otra mujer: Elena. La escena nos ubica detrás de las mujeres, frente al espejo: somos testigos de las invocaciones y de lo que hay más allá. Este es una herramienta que funciona como vínculo entre Sara y lo sobrenatural, una adivinación y puente de comunicación entre el mundo de los vivos y los muertos.

El espejo entonces adquiere su carácter mágico y siniestro pues permite el libre tránsito de la mujer muerta quien se torna amenazante pues convoca un enfrentamiento con aquello que está reprimido: el miedo, la angustia. El espejo entonces “nos devuelve la imagen del otro que habita en nosotros, o el que habita en otra persona cuando no se trata del reflejo propio”¹⁶. El fantasma de Elena funciona como una forma de recordarle a Eduardo lo que hizo asesinarla para volver a casarse.

Para esta investigación, propongo que Chano Urueta gusta de jugar con la idea del doble¹⁷. En estas películas utiliza la sombra proyectada y ampliada a partir de un dramatismo en la iluminación, el reflejo propio de las mujeres o el motivo del espejo, haciendo que “la aparición del doble, que es reflejo, sombra o espejo, ubica al sujeto en una situación de inseguridad y angustia que lo acerca a la locura”¹⁸. A través de los recursos fílmicos mencionados: -sombra, reflejo, sonidos- se advierte al espectador presencias

¹⁶ Abalia, “Lo siniestro femenino”, 648.

¹⁷ Un antecedente dentro de la filmografía del cineasta es *La gota de sangre* (1949). Esta película es el melodrama psiquiátrico de una mujer. Ella sufre de un desdoblamiento de la personalidad que la lleva a creerse una asesina. Cfr. Fernández, *Crimen y suspenso*, 102.

¹⁸ Abalia, “Lo siniestro femenino”, 648.

espectrales, posiblemente una forma también de hacer latente esa confrontación que existe constantemente con lo femenino, donde no hay un reconocimiento y tampoco se acepta la diferencia.

El análisis del tema del doble en las películas de Chano Urueta resulta importante pues expresa una pugna heredera del pasado y que se continua expresando en el México de los 50 y de los 60: me refiero a la lucha entre tradición y modernidad, lo masculino y lo femenino. En *El espejo de la bruja*, esto se pone de manifiesto a través de la división espacial dividida en la casa y el laboratorio, así como en la vestimenta y los modos de proceder de los personajes.

La casa, espacio doméstico y femenino por excelencia, es ocupada por Sara, ama de llaves y la bruja; Elena la primera esposa, y posteriormente Deborah, la segunda esposa de Eduardo, quien también por momentos llega a habitar la casa. Andrea Abalia propone el hogar como espacio de representación de lo siniestro femenino: “la escenografía que enmarca la representación de lo siniestro femenino es el espacio interior doméstico [...]. Sus representaciones actuales ostentan diversos recursos de extrañamiento, tanto en la configuración del espacio como en la actitud de los personajes”¹⁹. En *El espejo de la bruja*, el hogar funciona como un testigo y cómplice de un acto subversivo femenino, pues en una de las habitaciones de la casa Sara tiene un lugar para producir hechizos y adivinaciones así como expresar su pacto demoniaco. A esto podría sumarse un acto constante de la bruja: apretar las llaves que siempre lleva colgando de la cintura, una manera de empoderarse, de enunciar: “este espacio es mío, me pertenece”.

¹⁹Abalia, “Lo siniestro femenino”, 544.

Esto se ve reforzado en la construcción del personaje de la bruja: una mirada que expresa poder, altivez, los movimientos del cuerpo controlados, una postura imponente. Estos rasgos son, a la vez, resaltados por el estilo de iluminación y los ángulos de cámara: contra-picadas, primeros planos, planos generales de la mujer. Sara se pasea libremente por la casa donde reina una iluminación baja: una posible sugerencia a lo sombrío y extraño que puede resultar lo femenino, las habitaciones y pasillos siempre ensombrecidos, son para la bruja lugar familiar y de resguardo. Se vale de su aparente pasividad femenina para desatar el caos, principalmente en Eduardo, quien al considerarse un “hombre de ciencia” no cree en apariciones ni en los sucesos extraordinarios que el género de lo fantástico plantea: esa irrupción de lo desconocido, de lo monstruoso.

Atendiendo a las convenciones de los géneros del terror y lo fantásticos comienzan a ocurrir situaciones extrañas que refieren a la aparición de un fantasma. Como ejemplo de esto, tenemos la secuencia de la aparición de Elena y el accidente de Deborah. Un viento que sopla fuerte, el sollozo de una mujer al abrirse una puerta que puede simbolizar un espacio que se abre, una conexión con lo desconocido, los personajes en escena: Deborah y Eduardo asumen que se trata de la esposa fallecida. Entre una iluminación claro-oscura, observamos a Deborah correr por el pasillo que está desprovisto de cualquier elemento decorativo, rumbo al cuarto que había pertenecido a Elena.

Al ubicarnos en la habitación observamos que el espacio escénico está aún decorado como en la primera escena donde la bruja y su sobrina observan el destino de Elena: cuadros, muebles, un candelabro, un jarrón con flores y el motivo principal, el espejo. Así a partir de la permanencia de los elementos del espacio, se puede sugerir que el lugar sigue siendo habitado. Esto es reforzado cuando Deborah introduce un breve dialogo: “-Habla,

¿dónde estás, qué quieres de mi Elena?-" . Acto seguido, la iluminación desciende, de nuevo el motivo de la sombra como recurso narrativo de anticipación entra en acción.

Deborah, con un gesto de sorpresa y pánico, cae al suelo. En este momento la cámara se ubica en un ángulo de tal forma que se vea a través del espejo el espectro de Elena. Aquí se observa un nuevamente el juego del doble que ya no está sólo en el espejo, sino ahora también fuera de él, construyéndose así un choque entre el mundo de lo real y la proyección de otro mundo que altera el orden. El espejo entonces tiene la función de hacer creer al individuo que ahí reside otra realidad que se puede atravesar. En nuestro caso, ¿la tradición posiblemente? Para Eduardo, el hombre de ciencia, dicha realidad tiene que ser eliminada, aunque no lo exprese a través de las palabras, pero sí por medio de sus actos.

Al llegar a la habitación y al encontrarse con el cuerpo desvanecido de Deborah, Eduardo vuelve la mirada al espejo para encontrarse con el otro: la fantasmagoría de su esposa muerta. Lleva en sus manos una lámpara tomada de las manos de Sara, y en un acto de desesperación avienta la lámpara al espejo, un posible acto de negación ante lo que está viendo y que sus ojos y su postura de científico no pueden soportar. Él "-no cree en fantasmas-", decía en un diálogo anterior. Así culmina la escena del encuentro con el otro, con la aparición y aparente destrucción de la tradición que representaba Elena, las convenciones sociales y católicas de los años 50, hacen referencia a una unión "hasta que la muerte los separe". Eduardo tenía que acabar con la vida de Elena, para casarse ahora con Deborah. Mostrando que su visión de hombre moderno lo ayuda a que todo sea factible.

La tensión entre tradición y modernidad nuevamente es visible en otro espacio escénico de la película: el laboratorio de Eduardo que representa lo familiar, es decir, lo

conocido y positivo: la modernidad. Destaca por ser un escenario donde la iluminación planteada en *high key* se opone a lo sombrío de la casa. En este lugar el científico realiza sus experimentos con el fin de reparar el daño que sufrió Deborah al ser quemada cuando Eduardo observó en el espejo el fantasma de Elena, su anterior esposa, que para él venía a vengarse por su asesinato.

Mientras que en Sara, la bruja, observamos cualidades que le permiten transitar y burlar la orden de Eduardo quien ha prohibido el acceso de la mujer a su laboratorio. Sara es capaz de ingresar por medio de la transformación en lechuza o en gato. Este recurso narrativo es expresado visualmente a través de una secuencia de montaje, que provoca la ilusión de la transformación de la mujer en animal. El recurso narrativo y visual trae a la mente la antigua creencia de que las brujas eran capaces de cambiar de forma, gracias a un pacto que habían realizado con el demonio. Dentro de la película, yo concibo lo anterior como un acto velado de rebelión y empoderamiento de Sara y a su vez nos remite a la historia de estas mujeres conocidas como brujas. Ella puede habitar lo cotidiano como ama de llaves de la casa: la tradición así como la modernidad, lo extraordinario a través de estas transformaciones y el manejo de lo sobrenatural mediante el espejo.

Otro elemento que acompaña a la bruja son los sonidos y la música: cuando ella hace su aparición hay un motivo musical recurrente compuesto por redobles de tambores y violines, así como un breve sonido de un arpa, que construyen un sentido de peligro, anunciando su presencia, previo a los actos que ella va realizando para vengarse de Eduardo por la muerte de su ahijada.

El espejo de la bruja nos expresa la tensión entre la tradición y modernidad, lo femenino y lo masculino, a partir de presentarnos a la bruja, desde una construcción clásica del modelo: una mujer que conoce su poder y hace uso de este para desestabilizar un orden impuesto, que daña a sus semejantes, en este caso su ahijada. El juego del doble en este caso es expresado a partir del espejo, la sombra y el fantasma, haciendo visible ese doble, femenino, que resulta peligroso por sus actos de libertad.

Este análisis me llevó a reflexionar sobre el uso de ciertos elementos en el cine de Chano Urueta dentro de sus construcciones cinematográficas para representar y hacer visibles la figura del doble²⁰, que representa todo aquello a lo que se le teme. En este caso, la proyección que produce lo femenino es expresado en estas construcciones como mujeres que matan, seducen, anhelan. Aparentan pasividad, pero a través de desarrollo del relato, estas mujeres van adquiriendo fuerza. Posiblemente desarrollando sus atributos históricos femeninos tradicionales y que a su vez tratan transgredir y trascender.

A partir de las convenciones del género de lo fantástico y del terror, la manera de construir una narrativa visual mediante el empleo de iluminaciones bajas, casi oscuras permitiendo la proyección de sombras, el recurso de la bruma o la niebla para pensar hay un peligro acechando; así como el desarrollo de monstruos o seres mágicos que se

²⁰ El tema del doble dentro de cine, ha sido estudiado y analizado por Jacques Lacan a la luz de la aplicación de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud –Inconsciente, proyección del yo, estadio del espejo- También es importante mencionar al respecto los trabajos de Laura Mulvey y Marie Anne Doane. Para estudios posteriores sobre este tema, sería una posibilidad de análisis relevante y que aporte otros puntos para continuar la reflexión que he planteado, el doble femenino y la relación con lo masculino.

transforman y se insertan en lo conocido, es cómo podemos pensar que ambas películas construyen mundos alternativos de feminidad o *contra-mundos* de lo socialmente establecido. Es decir lo opuesto de la idea *relumbrante* de modernidad.

En *La bruja*, se observa ese juego de la tradición y la modernidad a partir de las dos figuras centrales: el doctor Boerner y la bruja. A través de ellos vemos como la modernidad ayuda a consagrar los sueños de la mujer: belleza, poder, aceptación, y cómo la propia tradición se puede volcar en contra de esa modernidad. El *contra-mundo* expresado aquí es la posibilidad de la mujer de ascender en posición y conseguir lo que anhela, sin embargo estos deseos y ambición no pueden llevarse a cabo e incluso son castigados con la muerte. Por su parte *El espejo de la bruja* este juego se expresa a partir de la magia y la ciencia. Considero que la película también sugiere que ambos aspectos no pueden subsistir de manera conjunta, uno tiene que dar paso a otro. El *contra-mundo* puede realizarse a partir de la muerte de Eduardo y la huida de la bruja. Expresando así una lucha sin concluir.

CONCLUSIONES: Mundos Alternativos.

La realización de esta investigación ha permitido hacer una reflexión y replanteamiento sobre lo que me interesaba conocer con respecto a la figura de la bruja y la manera en que esta es empleada en las narrativas cinematográficas. Al iniciar el proceso de estructuración de trabajo tenía un breve conocimiento sobre lo que era o creía que era este personaje, posteriormente al adentrarme más y más comencé a comprender que su construcción y su empleo iba más allá que hacer referencia a un mujer avejentada y fea que usaba un caldero y tenía por mascota un gato negro, que volaba en escoba a lugares desconocido. Su figura y función dentro de las estructuras sociales es mucho más complejas que derivan de todo un proceso histórico de construcción, que ha sufrido cambios en la construcción de su imagen y de las características que ésta puede tener. Incluso una reivindicación, ya no es sólo una mujer avejentada o malvada, su sabiduría ancestral ahora también es apreciada.

Así para poder entender el desarrollo y el lugar que las brujas ocupan dentro de los filmes de Chano Urueta, fue necesario comprender tal modelo a través de estudiosos del tema como Silvia Federici, Pilar Pedraza, Rafael Mérida, Yolanda Guerrero, Elia Nathan Bravo. Es decir construir un contexto desde la perspectiva de la Historia, la Antropología, el Derecho y también desde los propios trabajos visuales. Además sin dejar de lado el estudio de la figura femenina que los trabajos de Julia Tuñón, Jorge Ayala Blanco, Alberto Cabañas y Mary Ann Doane, ofrecen para ampliar el campo de comprensión de los modelos de mujer que se han construido.

Durante la investigación encontré que la bruja compartía características con otros modelos femeninos considerados negativos. Pensados de esta forma porque rompían con un

modelo clásico del “eterno femenino” o el “deber ser” representado por la madre, la novia fiel y virginal o la buena hija, aproximándose más a figuras tales como la femme fatale, la prostituta, la devoradora. Mujeres que se alejan de lo social y moralmente correcto. Son sujetos femeninos que no se conforman, que buscan activar una fuerza interna que las ayude a expresarse de una forma más libre. Sin embargo para la época que la investigación aborda esto era un proceso complicado por no decir imposible.

Este análisis también hizo más evidente que si lo socialmente negativo es representado en clave femenina es debido a que la mujer se muestra como un reverso de lo masculino, es decir se configura como un “otro” diferente e incomprensible. Esta diferencia social regida por el temor y el desconocimiento tenía bases ideológicas, culturales y religiosas. De esta manera la imaginaria respecto a las mujeres que escapaban de los modelos ideales, abarcó un amplio espectro artístico. Siendo el cine, en palabras de Julia Tuñón, un campo de tensión para la representación de tales modelos.

Remitiéndome a las películas de Chano Urueta considero que los modelos femeninos de ambas construcciones cinematográficas juegan, dialogan y retan los roles asignados tradicionalmente a la mujer, para así proponer lecturas y formas de actuar alternativas a la representación de lo femenino.

La revisión respecto al contexto histórico-social mexicano permitió comprender los roles que hombres y mujeres tenían dentro de la construcción de una sociedad cada vez más apegada a una vida moderna. Resulta complicado considerar que las normas sociales no sufrieran cambios en sus estructuras y que las tradiciones del orden masculino continuaran activas en una sociedad donde la mujer comenzaba a luchar por sus derechos, por la

capacidad de decisión sobre sí mismas y el empezar a incursionar dentro de estas nuevas estructuras que la modernidad ofrecía.

Así mismo las brujas de ambas narraciones juegan con sus variantes contextuales. Por un lado *La bruja* juega con la idea de la desobediencia y el reto a la modernidad que representa la ciencia, tal vez y debido a que durante la década de los 50, el proceso de emancipación de la mujer se encontraba en proceso. Dentro de la narrativa la bruja tiene un desenlace dramático: la muerte. Mientras que *En el espejo de la bruja*, Sara logra desestabilizar y romper con el orden masculino, retomando en todo momento las antiguas tradiciones de la brujería. Expresa así que la tensión entre la tradición y modernidad no cesará hasta que exista realmente un proceso conciliatorio, que dé cuenta de una igualdad social, de género y de respeto a las creencias individuales.

Por otra parte al valirme de los géneros cinematográficos y su cruce con el género identitario pude comprender que las brujas representadas en estas narrativas son mujeres con un grado mayor de complejidad. Así sus historias adquieren un mayor número de matices para desarrollar su personalidad.

A su vez, el abordaje de los géneros ayudó a pensar las películas en términos de la forma filmica. Abriendo un sendero que facilitó el análisis de las brujas y su construcción dentro de las películas. Pues cada género cinematográfico cuenta con sus propias convenciones estéticas y estilísticas.

Finalmente titulé este apartado “Mundos alternativos” pues considero que pese a que dentro de las películas no se concreta un triunfo absolutamente visible o tangible, a lo largo de la narración, la propuesta de un cambio de rol de lo femenino está presente,

ocasionando así una tensión incluso para mí, por el hecho de pensar si al final el giro del personaje femenino será absoluto. En este sentido, observo un juego con las expectativas de aquel que vea la película, pues la película va proponiendo elementos que apuntan a un determinado desenlace, sin que este llegue a concretarse como tal. Así ambos narración y espectador van construyendo diversos universos ficcionales que van cambiando conforme avanza la pieza filmica. Hasta llegar a uno concreto.

Por otra parte, el tema del doble en las películas de Chano Urueta resultó importante para expresar una pugna constante entre tradición y modernidad, lo masculino y lo femenino en el México de los 50 y de los 60 y que su cine retomó a partir de elementos propios en la construcción de sus narrativas.

Sugiero también la idea de mundos alternativos a partir de la propuesta de Vanoye y el contra-mundo. Pues las historias de las brujas aquí expresadas dan cuenta e intentan construir su propia realidad, alejada de imposiciones sociales y roles determinados.

Así *La bruja* juega con la posibilidad de la mujer de ascender en posición social y así conseguir lo que anhela, probar por un momento la total libertad, aunque su final sea la muerte. Mientras que *El espejo de la bruja* expresa la oposición magia-ciencia, haciendo evidente que ambos aspectos no pueden subsistir de manera conjunta, uno tiene que dar paso a otro. Sin embargo el *contra-mundo* puede realizarse a partir de la muerte de Eduardo y la huida de la bruja. Mostrando que ambos aspectos continúan vivos, la modernidad por su llegada y la tradición que se escapa de la muerte, es tal vez, hacer evidente lo que acontecía en la sociedad mexicana: una modernidad desbordante, sin control y

obsesionante, como lo que ocurre con Eduardo y su afán de científico, que todo puede lograr.

Cierro esta investigación apuntando que sobre el tema existe aún mucho por investigar, pues el campo respecto a la figura de la bruja en la actualidad continúa en crecimiento, la cinematografía sigue narrando historias respecto a estos modelos femeninos. Sería interesante entonces investigar cual es la posición actual de la bruja en los discursos cinematográficos, aunque también es importante pensar que la figura de la bruja es un concepto y una imagen residual y acumulativa, esto es, nuevos elementos aparecen, se añaden o se retoman para seguir hablando de estas mujeres que históricamente lucharon en contra del orden masculino, para conservar su esencia y sus tradiciones “como nos confirman los ríos de tinta y sangre vertidos a lo largo de los siglos”¹. La bruja ha vuelto con más fuerza a la cultura visual de nuestra época. Lo interesante ahora es pensar por qué y qué puede significar esto.

¹ Rafael Mérida, “Imágenes de la brujería Medieval y Renacentista,” en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, eds. María de Jesús Zamora y Alberto Ortiz (Madrid: Abada Editores, 2012, 177.

IMÁGENES.



Cartel promocional periódico *El Universal*, 1954



Cartel promocional. Cortesía Cineteca Nacional, 2016



Modelos de Feminidad propuestos en las películas



Dicotomías sociales y espaciales



Recursos narrativos (espejo, sombra)

BIBLIOGRAFÍA.

Abalia, Andrea. “Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación.” Tesis doctoral, Universidad de País Vasco, 2013. Consultado diciembre de 2015, <http://hdl.handle.net/10810/13427>

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. España: Paidós, 2000.

Amador, María Luisa y Ayala, Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México: CUEC, Textos de Humanidades, 1985.

Cartelera cinematográfica 1960-1969. México: CUEC, Textos de Humanidades, 1985

Ayala, Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Era, 1979.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press, 1990.

Cabañas, Osorio, J. Alberto. *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.

Chion, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 1992.

La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido.
Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993

- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York/London: Routledge, 1994.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpos y acumulación originaria*, trad., Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Buenos Aires: Tinta limón ediciones, 2010
- Fernández. A. Álvaro. “La ciudad de México, una ciudad mítica” en *Santo el enmascarado de plana. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, 2012.
- Fernández, Reyes, Álvaro A. *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. México: El Colegio de Michoacán, 2007.
- Garmendía, Arturo. “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)” en *El estado y la imagen en movimiento*. México: CONACULTA-IMCINE, 2012.
- Gaubeca, Itxasné. “Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardias del siglo XX.” Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2005, consultado diciembre, 2015, http://www.archivochile.com/tesis/08_tcam/08tcam0011.pdf
- Greaves, Laine, Cecilia, “El México Contemporáneo (1940-1980)” en *Historia Mínima: La vida cotidiana en México*. México: COLMEX, 2010.
- Greene, Doyle. *Mexplotation cinema: A critical history of mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2005.

Guerrero, Navarrete, Yolanda. “Brujería, Hechicería y Magia en la Edad Media: ¿Un espacio de mujeres?” en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, editado por María de Jesús Zamora y Alberto Ortiz, 177-190. Madrid: Abada Editores, 2012.

Lenne, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974.

Lozano de la Pola Ana. *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre. Recorriendo las Fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. Tesis de Doctorado, Universitat de Valencia, Valencia: 2010. Versión Electrónica pdf. Consultada en abril de 2016.

Matute, Aguirre, Álvaro, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra” en *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo 5: Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* Vol. 2, coordinado por Aurelio De los Reyes, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Maris, Poggian, Stella. “El tema del doble en el cine, como manifestaciones del imaginario audiovisual en el sujeto moderno.” Tesis Doctoral Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. Consultado en diciembre de 2015. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4106/smp1de2.pdf?sequence=1>

Mérida, Rafael. “Imágenes de la brujería Medieval y Renacentista,” en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, editado por María de Jesús Zamora y Alberto Ortiz Madrid: Abada Editores, 2012.

Nathan, Bravo, Elia. *Territorios del Mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2002.

Navarrete Medina, Ana María. “Teresa: La imagen de la Mujer en el Cine Mexicano de 1960.” Tesis de Licenciatura. UAM- Iztapalapa. 2009. Consultado agosto, 2015, <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/tesis.php?documento=UAMI14854.pdf>.

Paz, Octavio. *El laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Pedraza, Pilar. *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar, 2014.

Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine. Madrid: Valdemar, 2004.

Pérez, Rubio, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona-México: Paidós, 2004.

Reyna José Luis, *Historia del movimiento obrero. De Adolfo Ruíz Cortines a Adolfo López Mateos, 1952-1964*, t. 12, México: Siglo XXI Editores, 1981.

Rocha, Martha Eva. “Las mexicanas en el siglo XX” en *Mujeres, mexicanas del siglo XX. La otra Revolución*, compilado por Francisco Blanco Figueroa. México: Edicol, 2001.

Román Gubern, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

Saloma, Gutiérrez, Ana. “De la mujer idea a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX” en Cuicuilco. Vol. 7, N° 8, enero-abril, ENAH, México 2000.

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2006.

Torres San Martín, Patricia. *Cine y género: la representación de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara, Jal: Universidad de Guadalajara, 2001.

Torres-Septién, Torres, Valentina. “Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960)” en *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo 5: Siglo XX. Campo y Ciudad*. Vol. 1 coordinado por Aurelio De los Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El colegio de México, IMCINE, 1998.

Cuerpo y espíritu, médicos en celuloide. México: Secretaría de Salud, 2005.

Urueta, Chano. *Testimonios del Cine Mexicano. Cuadernos de la Cineteca Nacional*. México Secretaría de Gobernación, Vol. 3

Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores, 2008

Villegas, Rafael. *Monstruos de laboratorio: la ciencia imaginada por el cine mexicano*. Toluca, Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2014.

Williams, Linda. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” en *Film Quarterly*, Vol 44, n° 4, (Verano 1991), 2-13.

HEMEROGRAFÍA.

El Universal Primera sección. Martes 5 de Octubre de 1954. Año XXXIV, Tomo CLIX.

El universal, Primera sección, Miércoles 6 de Octubre de 1954. Año XXXIV Tomo CLIX.

FILMOGRAFÍA.

La Bruja, 1954.

Producción: Internacional Cinematográfica (Sergio Kogan) México.

Dirección: Chano Urueta.

Asistente de dirección: Moisés M. Delgado.

Argumento: Alfredo Salazar.

Guion: Chano Urueta.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Raúl Lavista.

Escenografía: Gunther Gerszo.

Edición: Jorge Bustos.

Efectos Especiales: Jorge Benavides/ Antonio Bustos.

Actuación: Lilia del Valle, Ramón Gay, Julio Villareal, Charles Rooner, Fernando Wagner, Luis Aceves Castañeda, René Ruíz *Tun tun*, Ángel Di Stefani, Guillermo Hernández *Lobo negro*, Guillermina Téllez, Diana Ochoa, Emilio Garibay, José Pardavé, Vicente Lara *Cacama*.

Duración: 90 min.

Formato: DVD.

El Espejo de la bruja (Cuentos de brujas) 1960 (Estrenada en 1962)

Producción: Cinematográfica A.B.S.A. (Abel Salazar) México.

Dirección: Chano Urueta.

Asistente de dirección: Américo Fernández.

Argumento: Alfredo Ruanova/ Carlos Enrique Taboada.

Guión: Chano Urueta.

Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Música: Gustavo César Carrión.

Escenografía: Javier Torres Torija.

Edición: Alfredo Rosas Priego

Actuación: Isabela Corona, Rosita Arenas, Armando Calvo, Dina de Marco, Carlos Nieto,
Alfredo *Wally* Barrón.

Duración: 75 min.

Formato: Copia en 16 mm y DVD.

SITIOS DE INTERNET.

Museo Nacional del Prado. “Colección Francisco de Goya y Lucientes.” Madrid, España
Consultado en Diciembre de 2015.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>