



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

La configuración del terror en los filmes *Hasta el viento tiene miedo*
y *Más negro que la noche* de Carlos Enrique Taboada

Seminario-Taller Extracurricular

Interdiscursividad: cine, literatura, historia

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva

PRESENTA

María Antonieta Salas Chávez

Asesor: Dr. Jorge Olvera Vázquez

Octubre, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mis padres, Fausto y Antonia, por hacer de mí una persona responsable y profesional.

A mis hermanos y a las personas que contribuyeron para que alcanzara una meta más en mi vida.

Gracias

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. El terror en el cine	6
1.1 Conceptualización de terror	6
1.2 La literatura gótica	9
1.2.1 Definición de gótico	9
1.2.2 Origen del gótico	11
1.2.3 Estética gótica	15
1.2.3.1 Lo bello y lo sublime	15
1.2.3.2 Lo siniestro	20
1.3 El cine de terror	23
Capítulo 2. Carlos Enrique Taboada: época y obra cinematográfica	29
2.1 Una mirada a los sesenta y setenta del siglo XX: mundo y México	29
2.1.1 Aspectos relevantes en los sesenta	29
2.1.2 Aspectos relevantes en los setenta	33
2.1.3 La industria cinematográfica mexicana	35
2.2 El realizador y su filmografía	38
2.2.1 Semblanza biográfica	38
2.2.2 Producción cinematográfica	40
2.2.3 Tetralogía de terror	42
2.2.4 <i>Hasta el viento tiene miedo</i> y <i>Más negro que la noche</i>	46
Capítulo 3. Análisis de los filmes	51
3.1 <i>Hasta el viento tiene miedo</i>	51
3.1.1 Reseña general	52
3.1.2 La configuración del terror	55
3.2 <i>Más negro que la noche</i>	66
3.2.1 Reseña general	66
3.2.2 La configuración del terror	69
3.3 Las mujeres en los filmes de Taboada	77
Conclusiones	82
Anexo	87
Fuentes	89

Introducción

El tema, motivo de este trabajo de investigación, surge de una idea preconcebida: el cine de terror en México es poco valorado. Esa idea se conforma porque hay poca producción y crítica del género ante una gran producción de filmes mexicanos de corte melodramático y de los cuales la crítica especializada en cine continúa hablando.

En nuestro país son pocos los realizadores que se han interesado en el género de terror, entre ellos Carlos Enrique Taboada. Su obra cinematográfica en este género se compone de cuatro filmes, dos de los cuales hablaremos en las siguientes páginas: *Hasta el viento tiene miedo* y *Más negros que la noche*.

Algunos críticos de cine coinciden en que estos filmes forman parte de las mejores producciones cinematográficas mexicanas en el género de terror. A partir de estas ideas y del gusto personal, resultó interesante indagar los recursos cinematográficos que configuran el terror.

Para la investigación, fue necesario partir de la conceptualización del terror, cuyas bases se encuentran en la literatura gótica que se originó en el siglo XVIII con el movimiento artístico del romanticismo, el cual configuró una nueva estética. A su vez, el cine de terror se fundamentó en esta estética y la ambientó con los recursos cinematográficos: movimientos de cámara, planos, encuadres, sonido e iluminación, logró crear importantes obras de cine, en México están *Hasta el viento tiene miedo* y *Más negro que la noche*.

Es probable que el éxito de los filmes se deba a que provocan miedo y terror en el espectador, mediante historias que se relacionan con el bien y el mal, con una tragedia sucedida años atrás y que se mantuvo oculta por largo tiempo, en la cual se involucran personajes animados e inanimados como personas o animales espacios tenebrosos, fantasmas deambulando en una torre, en un sótano o en unas escaleras. Pero también pudo haber influido en ese éxito incluir un tema que estaba latente en las décadas de los sesenta y setenta, la liberación sexual. En estos filmes se observa a mujeres que intentan liberarse y experimentar su independencia a pesar de las

normas estrictas de un colegio para señoritas, en donde la disciplina no debe relajarse por ningún motivo; o de las ideas y valores de una clase social conservadora en decadencia que insistía en que el papel de la mujer era ser recatada y formarse para ser madre y esposa ejemplar.

Por otro lado, la industria cinematográfica estaba pasando por un momento muy crítico económicamente, los inversionistas ya no estaban interesados en el cine si no en la televisión. El auge de este medio electrónico permitió el crecimiento de empresas dedicadas a la publicidad, que emplearon a mujeres jóvenes como modelos para los diversos anuncios publicitarios, trabajo que posteriormente les sirvió a muchas de ellas como trampolín para llegar a la televisión y al cine, así convertirse en actrices y símbolo sexuales. Taboada fue uno de los pocos realizadores favorecidos por la industria fílmica de esa época, tal vez se debió a los temas que abordó y a que se adaptó a las circunstancias del momento, pues otorgó protagónicos a actrices con muy poca experiencia actoral, pero consideradas símbolos sexuales.

Fue un realizador que supo aprovechar las oportunidades, por lo que creó *Hasta el viento tiene miedo* y *Más negro que la noche*, dos filmes que conjugan muy bien el suspenso y el terror gracias a la iluminación, el sonido y el manejo de la cámara, con una diégesis bien dosificada y estructurada, y ambientada al estilo gótico: un fantasma que se lamenta por la forma en que murió, que deambula por las habitaciones, escaleras y jardines buscando vengarse, un viento que vaticina la presencia del mal abriendo las ventanas, un desván o un sótano que aloja al fantasma para que nadie lo vea. Todo esto son características de la obra de Taboada.

Con base en estas ideas generales, se puede iniciar un recorrido por este camino oscuro cuya intención es establecer cómo se configura el terror en estos filmes de Carlos Enrique Taboada. Se espera que ese recorrido sea satisfactorio y cumpla con las expectativas del lector y los propósitos de este trabajo.

Capítulo 1. El terror en el cine

El cine de terror en México es un género que tiene pocas producciones comparadas con los melodramas. Tal vez esto se deba a sus pocos seguidores y a los temas que trata, que pueden no ser del gusto de la gente porque se relacionan con asuntos prohibidos o ocultos: muerte, fantasmas, demonio, monstruo, y porque provocan sensaciones desagradables, que probablemente conformen algunos de los aspectos que caracterizan el terror. No obstante para explicar la manera en que un filme logra provocar sensaciones no gratas como el susto, el temor, el miedo y hasta la repulsión, es necesario escudriñar qué lo caracteriza o de qué se compone.

1.1. Conceptualización de terror

En el siglo XVIII se dieron los primeros elementos que configurarían las historias de terror; si bien ya había algunos relatos, fue con Horace Walpole y su obra *El castillo de Otranto* (1764) que se darían los primeros elementos que ambientarían los relatos de terror: castillos, ruidos, oscuridad y fantasmas.

Pero es con Ann Radcliffe en donde se observan con claridad esos elementos y se enriquecen con una historia mejor estructurada y bien dosificada de escenas macabras. Su obra, dice Roberto Cueto en *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*¹, contiene elementos macabros, episodios lúgubres bien definidos y una trama melodramática con carácter moralista, porque se establecen con claridad los valores correctos de la época. Radcliffe emplea el elemento sobrenatural a lo largo de su historia, pero al final encuentra una explicación racional, dejando a un lado la ignorancia y la superstición. La parte oscura o sobrenatural la consideraba necesaria en el viaje para encontrar la luz y disipar así toda figura engañosa y atemorizante. Por su parte, Bárbara Bordalejo en su ensayo *La estética del horror*:

¹ Roberto Cueto, *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, España, Celeste Ediciones, 1999.

Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft,² coincide en que Radcliffe a pesar de mezclar la estética gótica, de la cual se hablará más adelante, con los elementos tradicionales de Walpole, siempre encontró una respuesta racional a todos aquellos elementos sobrenaturales que se presentaban en las historias.

Otra propuesta interesante y que nutre el concepto de terror es la de Matthew Gregory Lewis, quien sacude al lector con descripciones de sucesos brutales. A diferencia de Radcliffe, Lewis corrompe los valores sagrados de esa sociedad. En su obra el mal aniquila a quien lo práctica, lo convierte en un ser atormentado por sus deseos imposibles o porque no encuentra sentirse satisfecho, descubre fuerzas y deseos que lo llevan a la destrucción física y moral o a su perdición.

Con base en estas dos figuras de la literatura del siglo XVIII, se establece la diferencia entre el terror y el horror. Ann Radcliffe es la primera en hacer una diferencia. Bordalejo la cita: “El terror y el horror son tan opuestos entre sí que el primero expande el alma y despierta las facultades a un grado muy elevado de vida; mientras que el otro las contrae, las congela y casi las aniquila.”³

Se puede decir que el terror exalta, aviva las facultades; mientras que el horror las aniquila. El terror provoca huida, mientras que el horror pasma. El primero agiliza los sentidos, el segundo los bloquea.

Dice esta misma autora que para Radcliffe el terror es una fuente para que se manifieste lo sublime –concepto que más adelante se explicará y que se relaciona con la literatura gótica–, fuente de inspiración para filmes del género de terror. Continuando con las ideas de Bordalejo afirma que en el siglo XVIII el terror era considerado un miedo muy intenso, mientras que en el horror se mezclaba el miedo con actos de repugnancia.

Radcliffe si bien exploró el mundo de lo sobrenatural, sus historias se nutrieron más del terror; en tanto que las de Gregory Lewis aparte de incluir

² Bárbara Bordalejo, “La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft”, Revista *La mancha. Espacio de literatura en español*, disponible en: <http://delamanchaliteraria.blogspot.mx/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html>
Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2015.

³ *Ibidem*.

elementos sobrenaturales éstos los combinó con peligros reales como el incesto, la violación y la muerte; lo cual provocaba horror, pero además ese horror se convertía en deleite y, por tanto, era sublime.

En el siglo XIX, Lovecraft aporta el concepto de terror cósmico. Según lo explica Bordalejo, parte de crear espacios geográficos y nombres ficticios, aparentemente sin ninguna relación con lo real; sin embargo, cuando los describe se puede observar que emplea elementos reales como la arquitectura de ciertas construcciones, lo cual le da cierto aire de familiaridad.

Así Lovecraft mezcla en sus historias elementos ficticios que pueden de manera indirecta referir elementos reales; así se conecta lo no familiar (lo ficticio) con lo familiar (lo que puede recordarse y que se aloja en el inconsciente). También en sus relatos incorpora descripciones de cosas o de algo al cual no le puede poner un nombre, porque esas descripciones son un acercamiento a lo que pudiera ser ese algo. O bien crea nombres sin poder explicar a que se refieren, sólo los compara, pero no llega a algo en concreto. Lo anterior provoca en el lector dos sensaciones: la incomodidad y el horror, porque el autor al no poder describirlo origina explicaciones que cada vez son más horrorosa.

Actualmente figuras como Norma Lazo también han establecido sutilezas para diferenciar el terror del horror. Para esta autora, el horror arquetípico proviene de los temores del inconsciente colectivo. Éste es el horror que está grabado en la memoria de cada individuo, no es propio de él, sino es lo que todos piensan. Al respecto dice:

El miedo era algo abstracto, que no tenía mucho que ver con las cosas que leía o veía en la televisión; que esos libros sólo inflamaban una idea que me pertenecía desde que puede hacer uso de mi conciencia, que el horror abstracto era más terrorífico que el horror figurativo, que el horror que tiene garras y dientes sólo disfraza los temores más reales y profundos.⁴

Temores a encontrar algo en lugares oscuros, como debajo de la cama, en un armario, en las alcantarillas, en las cuevas, son ejemplos del horror arquetípico. Estos temores no cambian con el tiempo, sólo se adaptan

⁴ Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós, 2004, p. 18.

a las nuevas creencias populares; así el temor a la oscuridad es una idea que ha prevalecido desde tiempos antiguos, ha traspasado incluso las culturas.

Una diferencia de género que conviene resaltar es la que existe entre el terror y el horror, porque a veces estas palabras se usan indistintamente, si bien puede haber una leve diferencia: el horror es definido como un movimiento interno, es asombro, y está más ligado al suspenso, el terror, en cambio, es básicamente miedo, espanto de forma más elemental⁵.

Según los procesos mentales que provocan tanto el terror como el horror, el primer es el sobresalto producido por un hecho particular; el segundo, produce miedo, y éste es un sentimiento que se forma con las propias lucubraciones.

Concluye diciendo que el verdadero horror proviene del hombre y de las sociedades que en el afán de lograr sus intereses crean guerras, invaden pueblos, provocando muerte y destrucción.

1.2 La literatura gótica

El relato cinematográfico del género de terror tiene sus bases en la literatura gótica. Por otro lado, los críticos de cine que han analizado los filmes de Carlos Enrique Taboada coinciden en que su obra fílmica de terror se nutre de la estética gótica. Por estas dos razones, resulta imprescindible para este estudio hacer una revisión de los elementos que la conforman.

1.2.1 Definición de gótico

El término gótico, según Roberto Cueto, tiene varios significados, menciona cuatro en su obra citada anteriormente:

1. Se refiere a los pueblos germánicos, los godos, que invadieron Europa a partir del siglo V.
2. Se relaciona con todo lo medieval, en oposición a lo clásico y al renacimiento.
3. A un movimiento artístico del siglo XII y XIII en Europa.

⁵ Norma Lazo, *Op. Cit.* p. 37.

4. A una tendencia arquitectónica que nace en las últimas décadas del siglo XVIII conocida como *gothic revival*. De este último, surge la literatura de esa época conocida como: *gothic romance*.

Por su parte, Norma Lazo considera la definición que Julio Casares refiere en su *Diccionario de la lengua española*:

Gótico: adjetivo que viene de los godos. Se aplica a lo escrito o impreso en letras góticas. Gótico flamígero: se relaciona con la arquitectura y es el estilo caracterizado por adornos más o menos semejantes a las ondulaciones de las llamas.

Tanto Lazo como Cueto coinciden en relacionar lo gótico con el movimiento artístico y con el pueblo godo, este último el más viejo y de donde toma su nombre.

Las obras literarias góticas tienen como parte del ambiente las construcciones de la época: castillos, ruinas de abadías, criptas y catedrales; por tanto resulta obvio que se identifique el término con lo arquitectónico.

La palabra gótico también ha tenido, dependiendo de la época, significados connotativos, que han sido considerados positivos o negativos, incluso peyorativos. Al respecto Cueto dice que el gótico relacionado con lo germánico y medieval se convirtió en sinónimo de “bárbaro”, porque representaba una época oscura y salvaje que acabó con lo clásico. En lo estético representaba el “mal gusto”, frente al neoclásico que se caracterizaba por la armonía, el orden y el equilibrio. Ambas concepciones entraban dentro de lo negativo.

En el siglo XVIII están presentes el matiz despectivo y el afectivo. Por un lado, en el ámbito político se considera gótico como sinónimo de amor a la libertad y se vincula con los movimientos liberales y progresistas⁶ que avanzan hacia la Revolución francesa. Por otro lado, lo gótico se relaciona con el pasado y, por tanto, tenía sentido conservador o reaccionario.

En el campo estético, se apega al principio de lo sublime frente a lo bello. Sentimiento que eran vistos como negativos, por ejemplo la

⁶ Uno de los movimientos a que se refiere es la Ilustración.

melancolía, la nostalgia o ciertos estados pseudodepresivos, en el siglo XVIII provocaban un extraño placer.

La oscuridad, la uniformidad y la grandeza se convierten en las bases de una nueva armonía que no sólo se opone a la luminosidad, variedad y la delicadeza del arte neoclásico, sino que supone también una sensibilidad más refinada, una mayor penetración intelectual y una superior calidad humana.⁷

Hace su aparición una doble connotación del término gótico; así, por un lado quienes favorecían el movimiento gótico lo portaban con orgullo, pero quienes lo criticaban lo consideraban un movimiento ridículo, de mala calidad, en definitiva, una literatura escapista y barata para un público con poca inteligencia y mal gusto.

1.2.2 Origen del gótico

Lo gótico es una forma de ver la realidad, de promover una nueva sensibilidad. Surge como un estilo literario y se usa como adjetivo para relacionarlo con lo fantástico o terrorífico.

El género gótico se origina en Inglaterra y se refiere a esa literatura relacionada con lo macabro, fantástico y sobrenatural. Su desarrollo fuerte se da durante los siglos XVIII y XIX.

Nace como literatura de terror al descubrir el miedo como experiencia de diversión. La fantasía es un vehículo para abordar temas prohibidos o censurados por la época. Quien la lee no cree en los fantasmas, su ansiedad viene de lo no permitido socialmente, incluso a nivel sexual.

Continuando con las ideas de Cueto, el gótico, en sus inicios, se caracteriza por un cambio en los tonos de los elementos del romance sentimental, se presenta al mundo racional en caos; la ambientación medieval, un lenguaje que no tiene límites y lo que se espera del lector no es una comprensión intelectual, sino una respuesta emocional y, por último, subversión a los códigos sociales en favor de la libertad individual, con una tendencia hacia lo trágico. Esta última parte se ejemplifica perfectamente con una frase del Marqués de Sade que cita Cueto en su texto: “El orden social a cambio de libertad es un mal trato”.

⁷ Roberto Cueto, *Op. Cit.* p. 9.

La visión gótica no desapareció a pesar de que fue duramente criticada, se adaptó a las estructuras narrativas y no dejó su esencia, es decir, “su interés por hurgar en lo prohibido y recrear el miedo del hombre ante sí mismo y su entorno”⁸

A mediados del siglo XIX, la trama se trasladó a ambientes más contemporáneos; algunos desarrollaron reflexiones inquietantes sobre la naturaleza del ser humano sin considerar estudios científicos y psicológicos que ya existían a finales del siglo XIX.

La visión gótica se transformó en los escritos y se manifestó en una ansiedad que no se sabe su procedencia, que no se puede explicar y en consecuencia aterra. Según Cueto, se caracteriza por tres temas: la paranoia, lo bárbaro y el tabú.

En la paranoia existe el personaje perseguido y la historia permite que el lector piense si lo que se narra ha ocurrido en realidad o son fruto de una mala percepción. En lo bárbaro hay una transgresión de los códigos éticos y sistemas de valores porque los relatos se centran en espacios imaginarios y oscuros, en donde las reglas no caben o están distorsionadas. En el tabú hace un tratamiento de temas cotidianos que son reprimidos porque tambalean el equilibrio social y psicológico.

Cueto menciona tres periodos importantes en la historia de la novela gótica clásica.

1764-1790: los orígenes, se denomina gótico histórico y su representante es Horace Walpole.

1790-1800: el apogeo, se conoce como gótico sentimental y terrorífico, sus representantes son Ann Radcliffe y Lewis.

1800-1820: la era romántica o romanticismo, sus representantes son Shelly, Byron y Maturín.

Los estudiosos de la literatura gótica coinciden en que nace en Inglaterra, con Horace Walpole y su obra *El castillo de Otranto* (1764). Lovecraft⁹ comenta que si bien se consideró una obra mediocre, pues no

⁸ Roberto Cueto, *Op. Cit.* p. 19.

⁹ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Fontamara, 2002.

logra crear una auténtica atmósfera sobrenatural, sí influyó en la literatura fantástica. Destaca por un nuevo tipo de escenario, de personajes y de incidentes, que posteriormente serían aprovechados por otros autores. Esta nueva estructura dramática consistía en un castillo gótico, un hidalgo tiránico y malévolo, una heroína y su héroe. Al respecto la explica así:

- a) **Castillo:** antiguo, grande, con tenebrosos rincones, algunas naves desiertas y dañadas, con pasillos húmedos, con espeluznantes catacumbas; acompañado de leyendas horribles y creando un núcleo de suspenso y terror demoníaco.
- b) **Hidalgo:** tirano y malvado, representaba al malo.
- c) **Heroína:** considerada santa, constantemente perseguida, es quien sufre los mayores terrores, es el catalizador de los lectores con quienes simpatiza.
- d) **Héroe:** valiente y de alta alcurnia.
- e) **Atmósfera:** cortinas, luces extrañas, puertas levadizas y húmedas, lámparas que se apagan, manuscritos carcomidos y tapicería.

Por su parte Cueto dice que Walpole cultivó el culto por lo medieval e hizo llamar a su obra, en una segunda edición, *A Gothic Story*, adquiriendo el gótico un significado medieval. En la obra de Walpole se muestra la creación de una nueva manifestación literaria, un nuevo tipo de novela que combina el romance antiguo y el moderno, con un nuevo tipo de ficción. De esa obra la literatura gótica tomó los elementos más llamativos y truculentos. Así, dice Cueto, el término gótico como adjetivo se asoció a aquellas historias que presentaban elementos macabros y sensacionalistas: temas que no se tocaban en la literatura como incesto, asesinato, violación o tortura hicieron su aparición, acompañados de ambientes oscuros y construcciones medievales (criptas, pasadizos secretos, ruinas, castillos).

Después de Walpole, hizo su aparición Ann Radcliffe, considerada la máxima exponente de la novela gótica. Dice Lovecraft que todo lo hecho hasta entonces fue empalidecido por ella, quien puso de moda el terror y el suspenso; al respecto también coincide Norma Lazo diciendo que fue una maestra en crear visiones de horror verdaderamente aterradoras.

Continuando con las ideas de Lovecraft, Radcliffe añadió un sentido genuino de lo sobrenatural en el escenario y los incidentes narrados "...cada elemento de la acción y de las situaciones contribuía en sus cuentos a suscitar esa sensación de espanto inaudito..."¹⁰

Detalles siniestros caracterizaban su obra: reguero de sangre en las escaleras del castillo, un gemido que viene de un subterráneo o un canto misterioso en bosque, todo esto evocó poderosas visiones de un horror inminente. En sus cuentos al final destruía a los fantasmas mediante una explicación mecánicamente elaborada y racional. Su obra más representativa es *Los misterios de Udolfo* (1794).

El apogeo de la novela gótica se da con Matthew Gregory Lewis y su novela *El monje* (1796). Este autor destaca porque rompe la tradición radcliffiana, es decir, jamás arruina sus visiones macabras con una explicación natural.

En el monje, Lewis se inclinó:

...hacia los elementos terroríficos en una forma mucho más violenta que cuanto pudo atreverse a hacerlo su predecesora; y el resultado fue una obra maestra de verdadera pesadilla cuyos elementos generales de corte gótico están condimentados con un cúmulo de rasgos macabros.¹¹

Cuando la escuela gótica, dice Lovecraft, estaba desapareciendo surge Charles Robert Maturin con su obra *Melmoth, el vagabundo* (1820); con ella se alcanza el máximo esplendor del espanto conocido hasta ese momento, el cual proviene de la naturaleza humana, de lo convencional y lo eleva como algo aterrador; por tanto el estremecimiento se vuelve más convincente.

El romanticismo surge como movimiento artístico y la novela gótica se renueva con la obra de Marie Shelly *Frankenstein* (1818), considerada un clásico de horror, crea la figura del monstruo. También con Polidori, quien en su relato *El Vampiro* (1819) crea un personaje maléfico de corte gótico.

¹⁰ H. P. Lovecraft, *Op. Cit.* p. 23.

¹¹ H.P. Lovecraft, *Op. Cit.* p. 27.

La novela gótica contemporánea deja atrás los detalles ambientales para dar paso a los acontecimientos que afectan a la humanidad y su bienestar, así surge *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Steveson.

Norma Lazo comenta que en el romanticismo entra de lleno el tópico sobrenatural en la literatura, las obras se acercan a aquellos temas que estaban alejados del racionalismo. La imaginación y las emociones son los principales ingredientes para crear historias alejadas de convencionalismos, raciocinio y lógica. Así se crean atmósferas literarias que oprimen al lector hasta angustiarse, a través de fantasmas que deambulan por los pasillos, las escaleras o los caminos.

Por su parte, Roberto Cueto dice que la literatura romántica se caracterizó por ser evasiva, es decir, tenía una carga importante de elementos fantásticos, tremendistas o maravillosos. Al considerar absurdos e inverosímiles las historias, los críticos empezaron a atacar a los exponentes del gótico porque, según ellos, corrompían a los lectores.

1.2.3 Estética gótica

En el romanticismo surge una nueva estética literaria llamada gótica. Esta nueva concepción de belleza se opone a las ideas del neoclásico, en el cual lo bello era lo que tenía armonía, proporción y límite, por tanto, era perfecto; se rechazaba todo lo imperfecto, es decir, desproporcionado, feo, sin límites y desorganizado. Con la estética gótica se pasa de lo bello a lo sublime, es decir, se rebasan los límites de lo bello; de esta manera, lo sublime se opone a las ideas de lo bello.

La estética gótica añadió dos conceptos: lo sublime y lo siniestro, y cómo se vinculan con lo bello.

1.2.3.1 Lo bello y lo sublime

Eugenio Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro*¹² comenta que las culturas de la Antigüedad, como la griega y la romana, consideraban que la belleza tenía un carácter limitativo y formal; es decir, se caracterizaba por ser armoniosa y proporcionada. Todo aquello que significara desproporción,

¹² Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 5ª. ed., Barcelona, Editorial Ariel, 2001.

desorden, infinitud o caos, era rechazado. Por tanto, se puede decir que la maldad, fealdad, falsedad o irracionalidad se consideraban dentro de lo no limitado, es decir, impreciso, vago o excesivo.

Así, en esos tiempos lo imperfecto, dice Trías, era igual a infinito y, por consecuencia, no permitido. Esta estética prevaleció hasta el siglo XVIII, y surge una nueva con el romanticismo.

Edmundo Burke en el siglo XVIII sentó las bases de esta nueva estética en su obra *Una indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*. Andrea Abalia¹³ comenta en su trabajo doctoral las ideas de Burke, dice que este filósofo explica el sentimiento de lo sublime y su relación estrecha con lo siniestro. Además, establece la ambivalencia afectiva entre dolor y placer y el terror, como condición para la categoría estética de lo sublime.

Hace una comparación entre lo bello y lo sublime; al primero lo asocia a lo pequeño, unido, claro, ligero y delicado, y el segundo a lo grande, lo rudo, lo descuidado, lo oscuro, lo sólido y lo masivo. Lo bello lleva a la satisfacción y complacencia serena del individuo; lo sublime, a la turbación. Esta alteración de estado que provoca lo sublime se debe no al objeto caótico o desmesurado, sino a su aparente limitación, de la cual se desprende un halo de extrañeza que perturba la razón.

Además el objeto sublime esconde el terror, por lo que tiene carácter amenazante. Así, lo sublime genera una sensación aterradora que provoca placer y, paradójicamente, otra clase de sentimiento, el deleite, que combina dolor y placer. El deleite se da cuando el dolor desaparece. Con esta ambivalencia entre dolor y placer logra establecer el vínculo de lo sublime con lo siniestro.

Dice Burke que “Detrás de lo sublime siempre está el terror... Llamo sublime a cualquier cosa que suscite ese deleite.”¹⁴ Lo sublime para que se

¹³ Andrea Abalia, *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación* (tesis doctoral), Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2013.

¹⁴ Andrea Abalia, *Op. Cit.* p. 36.

manifieste en el sujeto debe contemplarse a cierta distancia, porque de lo contrario sería terrorífico.

Burke considera varias emociones que lo sublime despierta en el individuo, una de ellas es el asombro. Lo define así: “aquel estado del alma en el que todas las facultades quedan suspendidas con un cierto grado de horror. ...la mente está tan llena de su objeto, que no puede (...) en consecuencia razonar sobre el objeto que lo absorbe”¹⁵. El miedo es otra emoción que roba el poder para actuar y razonar de todo individuo. Hay cualidades como la incertidumbre, la vastedad, la infinitud, la indeterminación y la magnificencia que también provocan lo sublime.

A finales del siglo XVIII, la estética de lo sublime se sustenta firmemente con las ideas de Immanuel Kant, que se exponen en su libro *Crítica del juicio*, y se extiende con el romanticismo; así, el siglo de las Luces o de la Razón, como se le conoce, es atraído por las sombras y la desproporción.

Su aportación a la estética nueva es que lo sublime se manifiesta en objetos naturales considerados negativos, sin forma, caóticos, por ejemplo el desierto o una tormenta.

Eugenio Trías en su libro explica las ideas de Kant respecto a lo sublime diciendo que el sujeto pasa por un proceso mental de cinco etapas:

1. Se apega a algo grandioso que no tiene forma, límite, claridad y orden.
2. Presenta un estado de suspensión que le provoca dolor, éste se acompaña de angustia y temor.
3. Toma conciencia de su insignificancia respecto al objeto o fuerza grandiosa.
4. Su estado de dolor pasa al de placer en el momento en que se apega al objeto, pero ahora a través de la razón.
5. Logra mediar entre el espíritu y la naturaleza; así el objeto infinito o informe se vuelve sensible, forma parte de la naturaleza, del alma y de

¹⁵ Andrea Abalia, *Op. Cit.* p. 37.

lo que Dios creó. Esto se logra en el momento en que se da el gozo, por lo que lo infinito pasa a ser finito.

Así para Kant el sentimiento de lo sublime se acompaña de sensaciones como el dolor o el placer. En sí el objeto contemplado por el individuo lo puede llevar a la destrucción o por lo menos a sentirse amenazado, y eso le puede ocasionar dolor; pero al manifestarse el sentimiento de lo sublime en la contemplación del objeto, pasa a un estado de gozo o disfrute que es el placer, pero para que esto se dé, el objeto se debe contemplar a distancia. Hasta aquí coincide con Burke. Cuando el individuo disfruta el objeto que un momento fue temido, se rebasa el miedo y la angustia, y esto se logra porque lo sensible se une con la razón; por tanto, lo que era considerado caótico, negativo, infinito, sin forma, es aceptado como un aspecto sensible y razonable, esto es lo que lo hace diferente de las ideas de Burke.

Bárbara Bordalejo dice que lo sublime existe cuando se evocan ideas de sufrimiento, dolor o peligro. Menciona una cita de Burke, en la cual se explica cómo lo sublime se manifiesta cuando después de tener la experiencia del dolor o peligro, se pasa a un estado de gozo, que no se desprende de algo que haya sido agradable sino todo lo contrario.

Las pasiones que pertenecen a la autoconservación emanan del sufrimiento y del peligro; son simplemente dolorosas cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son “gozosas” cuando tenemos una idea de sufrimiento y de peligro, sin que estemos realmente en circunstancias semejantes; este deleite no lo he denominado placer porque se distingue claramente de cualquier idea de placer positivo. Llamo sublime a cualquier cosa que suscite este deleite.¹⁶

Se puede afirmar, con base en esta cita, que es sublime aquello que produce deleite, y ese deleite tiene su origen en una experiencia dolorosa.

Bordalejo dice que las emociones que se vinculan al sufrimiento, causa de lo sublime, son las más poderosas porque quedan adheridas en la mente humana con la mayor claridad posible. Lo anterior quiere decir que

¹⁶ Bárbara Bordalejo, *Op. Cit.*

todas aquellas experiencias dolorosas o peligrosas son más fáciles de recordar que las que provocan felicidad.

Por su parte, Eugenio Trías en su texto *Lo bello y lo siniestro* dice que lo sublime surge a partir de algo que provoca dolor y placer. La primera experiencia tal vez fue dolorosa, pero después viene la contemplación que va a llevar al placer. Lo sublime en el romanticismo se despierta con elementos naturales que fueron señalados negativos porque llevaban al caos, por ejemplo una tormenta, un bosque, una marea pueden percibirse como perturbadores, desolados o misteriosos. Así se pueden observar pinturas como *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault.

Por último, Beatriz Moreno en su obra *Lo sublime, lo gótico y lo romántico*¹⁷ considera lo sublime a partir de la figura del monstruo de la novela *Frankenstein*, se deben cumplir cuatro condiciones: oscuridad, fuerza, terror y fealdad.

- a) **Oscuridad.** No se devela la figura, se cae en conjeturas terribles, lo cual no proporciona seguridad y, en consecuencia, se invita a ponerse a salvo. La situación que se presenta no es clara y, por tanto, está fuera de control.
- b) **Fuerza.** La figura goza de un poder superior y puede manifestarse de manera sorpresiva y amenazar la vida. Puede ocasionar dolor, enfermedad o muerte, porque puede darse la violencia o la agresión. Su grandeza va en función del daño que puede ocasionar y, por tanto, no se alcanza a ver, por lo que la imaginación se vuelca llegando a provocar el horror.
- c) **Terror.** Ante esa grandeza de proporciones la vulnerabilidad hace su aparición. El miedo impide toda acción de huida, entonces lo sublime se revela porque ante la parálisis provocada por el miedo el individuo es obligado a ver a la figura.
- d) **Fealdad.** Precisamente al aparecer la figura monstruosa o fantasmal, lo que se ve no es bello sino más bien deforme, imperfecto, y es

¹⁷ Beatriz Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico*, España, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

sublime porque va acompañado del miedo, que lleva a un estado de horror.

1.2.3.2 Lo siniestro

Respecto al concepto de lo siniestro, Burke dice que existen propiedades empíricas que provocan el sentimiento de lo sublime y que pueden ser análogas a las causas de lo siniestro. Por ejemplo, las privativas como el vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio, que sugieren peligro al individuo. Otra propiedad es el poder, que surge como generador de miedo y terror, pues el dolor que se manifiesta por un poder o fuerza pone al individuo en un estado de suspenso.

Lo siniestro es un objeto que es familiar-extrañado y perturba la razón. Su amenaza puede estar ausente o enmascarada, es subjetiva porque depende del individuo como la conciba, y sutil porque despierta intranquilidad, pero en los límites de la normalidad familiar.

La luz, el sonido y el ruido son cosas que pueden provocar lo siniestro. Ocultar la visibilidad a través de la penumbra o por la intensidad de la luz activa la sensación de incertidumbre, sospecha y de ambigüedad.

Un sonido fuerte y constante es suficiente para someter el alma, paralizar una acción y provocar terror. “Obsérvese que un simple sonido, de cierta fuerza, aunque de poca duración, si se repite a intervalos, provoca un gran efecto. Pocas cosas son más horrorosas que las campanadas de un gran reloj (...)”¹⁸. Un sonido brusco o el cese brusco de ese sonido provoca sobresalto y en consecuencia se hace latente el peligro. No obstante, la reiteración de un sonido tiene mayor potencialidad siniestra que la brusquedad del mismo.

Andrea Abalia¹⁹ ejemplifica y complementa estas ideas de Burke respecto al sonido diciendo que una suave melodía, dulce, armónica, pero con una nota discordante, un ruido sutil que pone en duda el sosiego primero, resultando perturbador sin saturar la percepción. Así mismo también son siniestros los ruidos reiterativos (como el *tic-tac*, las

¹⁸ Andrea Abalia, *Op. Cit.* p. 41.

¹⁹ Andrea Abalia, *Op. Cit.* p. 41.

campanadas o el búho) que sugieren cierta repetición compulsiva y enajenante.

El concepto de lo siniestro posteriormente es tratado por Freud. Eugenio Trías en su obra explica las reflexiones de este psicoanalista, quien parte de explicar el significado del término alemán *Unheimlich*, antónimo *Heimlich*, y después de su disertación lingüística concluye que significan lo mismo: lo misterioso, oculto y secreto. Así, siniestro es aquello que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”.²⁰ Y con base en el significado de *Heimlich* fue familiar y ha llegado a resultar extraño, y al revelarse muestra una cara siniestra.

Para Freud lo siniestro se asocia a objetos, personas o situaciones como:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y presagios funestos. Así al aparecer en nuestro camino nos traerá una mala fortuna como puede ser muerte, fracaso, locura.
2. También ese individuo siniestro puede ser el doble de la persona a la que se presenta, o el de alguien muy cercano.
3. La duda de que algo animado en verdad esté vivo o viceversa, algo que está muerto de alguna manera se observe animado.
4. La repetición de un evento o situación en las mismas condiciones en que apareció por primera vez. Su repetición puede traer una sensación placentera en tanto exista la duda de su presencia reiterativa, pero puede traer una sensación de horror en tanto haya certeza de que se ha vuelto a presentar.
5. Imágenes de mutilaciones o lesiones a partes del cuerpo valiosas o delicadas, por ejemplo los órganos genitales o los ojos.
6. La fantasía de algo deseado por un individuo que estando oculta o censurada, se hace realidad. Lo siniestro es la realización absoluta de un deseo oculto o reprimido. La fantasía formulada como deseo íntimo y prohibido, la cual incluso se le teme, aquí lo siniestro se

²⁰ Eugenio Trías, *Op. Cit.* p. 42.

cobija tanto del deseo como del temor y se cumple de manera repentina.

Eugenio Trías en una mesa de debate²¹ explica lo siniestro. Dice que existe una relación estrecha entre fascinación y terror, y esta dualidad es un aspecto de lo siniestro. Se caracteriza por ser familiar, inquietante y extraño. Puntualiza respecto a que es algo familiar que tiene que permanecer oculto, si se devela produce espanto y provoca un horror profundo.

El horror como se ha alojado en nosotros a partir de eventos atroces como las guerras, pero también como una forma de liberación, de sublimar acciones terribles que forman parte de la humanidad, que no son ajenas.

Considera que lo siniestro se da cuando algo que se ha mantenido oculto es revelado. Ese algo habita en el inconsciente (deseos reprimidos, temor a algo sucedido), tal vez fue familiar y con el tiempo se volvió extraño. Se da la sensación de siniestro cuando algo sentido, presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, surge de forma súbita como real, llevando a la contemplación, es aquí donde se vuelve siniestro.

Lo siniestro es condición y límite de lo bello. Debe estar presente en forma de ausencia, velado, no puede develarse porque al hacerlo deja de ser siniestro.

Según Freud, lo cita Trías, asocia el término siniestro con: un individuo que trae desdichas; que tiene un doble; con situaciones o condiciones que se repiten; con alusiones a descuartizamiento, amputación o lesiones en especial de los órganos o partes delicadas del cuerpo humano.

Trías dice que lo siniestro es límite y condición de lo bello. Pero en sentido en que se muestra de tal manera que no invada completamente la representación. Se está al borde, pero nunca apartamos la mirada, está latente, hay temor que emerja; lo compara con la figura retórica metonimia, es decir, se ve el efecto pero nunca la causa.

²¹ Debate entre Eugenio Trías y Jorge de los Santos sobre el concepto de "Lo siniestro" en el programa de TVE2 "Para todos la 2", disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sYv7eehVz54> Fecha de subida: 2 de abril de 2010. Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2015-11-27

Sobre lo siniestro, Beatriz González dice que es producto de una acción que causó espanto por algo que en el pasado fue familiar, pero ahora ya resulta desconocido. Siniestro en castellano se vincula con el mal de ojo, mal agüero o con una mirada envidiosa o malévola. También lo relaciona con lo fantástico porque se imagina o se desea algo, que no está permitido, y ese algo toma cuerpo para presentarse como real.

1.3 El cine de terror

El cine de terror tiene sus bases en la literatura y específicamente en aquella que narra eventos sin una explicación real, que los atribuían a fenómenos sobrenaturales.

Desde tiempos prehistóricos, el hombre en sus rituales mágicos evocaba a los demonios para poder entender los fenómenos naturales. De estas prácticas ancestrales surgen los cuentos sobrenaturales que se han extendido hasta nuestros días.

Así los relatos de tradición oral, los mitos y las leyendas de las culturas narraban sucesos, y esas explicaciones plasmadas en textos orales principalmente eran consideradas como verdades de una comunidad. Las leyendas se basan en hechos reales y se deforman con la fantasía e imaginación de sus transmisores. Los mitos, por su parte, han sido las respuestas que el hombre intenta dar ante los fenómenos inexplicables, pero también se acompañan de la fantasía y la imaginación de una cultura. Así, los argumentos de estas narraciones resultan subjetivos, pues al no hallar argumentos científicos se tienen que buscar en el inconsciente colectivo.

Podríamos llamarle sencillamente nuestra 'herencia psíquica'. Es el reservorio de nuestra experiencia como especie; un tipo de conocimiento con el que todos nacemos y compartimos. Aún así, nunca somos plenamente conscientes de ello. A partir de él, se establece una influencia sobre todas nuestras experiencias y comportamientos, especialmente los emocionales; pero solo le conocemos indirectamente, viendo estas influencias.²²

²² "El inconsciente personal y colectivo de Jung", disponible en: <http://www.manuelseixas.com/susodicho/EI%20Inconsciente%20Personal%20y%20Colectivo%20de%20Jung+synchronicity%20police.pdf>
Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015

En el medievo se dio un gran impulso a esas representaciones sobrenaturales. Por ejemplo, en la arquitectura se observa en las iglesias de Notre-Dame y del Mont Saint-Michel en París, las demoniacas gárgolas. Así: “las brujas, los duendes en forma de lobo, los vampiros y otros seres sobrenaturales y espantosos estaban en los labios de los bardos²³ y las abuelas.”²⁴

Para entonces faltaba muy poco para pasar de los relatos orales a la composición literaria formal. La creencia a lo sobrenatural no se cuestionaba ni entre la gente ilustrada ni la más ignorante. Así surgen los personajes de las leyendas y los mitos más tenebrosos que han estado vigente hasta nuestros días. “El espectro que aparece para solicitar la inhumación de sus huesos, el demonio enamorado que viene a llevarse a la esposa, el espíritu maligno o el vampiro que cabalga en el viento nocturno, el hombre lobo, el brujo inmortal”²⁵

Los primeros elementos sobrenaturales se pueden hallar en la poesía, en los antiguos mitos nórdicos y en los antiguos escritos imaginativos del medioevo y el renacimiento.

En el siglo XVIII ya existía una gran masa de leyendas y baladas tenebrosas que aún no eran aceptadas por el público como literatura culta. No obstante, estos relatos se multiplicaban, así como sus lectores; se centraban en narrar eventos pseudohistóricos. Surge formalmente el cuento de terror.

El cuento de terror se enriquece con la estética gótica que se va nutriendo de las nuevas ideas y concepciones de belleza, que se oponen a las ideas del neoclásico. Ann Radcliffe y Gregory Lewis serían los principales representantes.

Posteriormente, en el siglo XIX las historias de terror se enriquecerían con las obras de Marie Shelly, Bram Stoker y Edgar Allan Poe, y el contemporáneo Howard Philip Lovecraft y el más actual Stephen King, quien es el principal representante del horror cósmico.

²³ Los bardos eran poetas heroicos de los antiguos celtas.

²⁴ H. P. Lovecraft, *Op. Cit.* p. 13.

²⁵ H. P. Lovecraft, *Op. Cit.* p. 15.

El cine de terror se nutrió de estos literatos y fue durante el cine mudo que se filmó la primera película de terror; en 1910 se hizo una adaptación del mito de Frankenstein²⁶.

Entrado el siglo XX, el expresionismo alemán fue un movimiento artístico que enriqueció al cine de terror. Este movimiento surge después de terminada la primera guerra mundial. Saúl Rosas en su obra *El cine de terror en México*²⁷ dice que a raíz de ese evento mundial florecieron el misticismo y la magia en Alemania por la muerte de muchos jóvenes que combatieron en la guerra. De ahí surgieron historias de soldados fantasmas que permitieron crear ambientes oscuros y tenebrosos.

El expresionismo también se contrapone al impresionismo, como lo hizo el romanticismo con el neoclásico. Las obras expresionistas presentan visiones de la naturaleza, son efímeras e inquietantes.

En el cine, este movimiento se inclinó por los contrastes fuertes y el gusto por el claroscuro y las sombras. Los filmes germanos: *El estudiante de Praga* (1913) del director Stellan Rye, *El gabinete del doctor Caligari* (1919) dirigida por Robert Wiene y *El Golem* (1920) de los directores Paul Wegener y Carl Boese, todos de la época del cine mudo, fueron sus grandes representantes, eran atractivos y repugnantes al mismo tiempo, así lo menciona Saúl Rosas.

El género de terror se ha caracterizado por emplear temas universales, en los cuales los individuos están expuestos al mal que proviene de anormalidades, de antropomorfismo, trastornos de personalidad o mutilación o fenómenos demoníacos. Estos temas se pueden ver representados en los filmes *El hombre lobo* (1941) de George Waggner, *La parada de los monstruos* (1932) de Tod Robbins, *Frankenstein* (1931) de James Whale, *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick.

En el cine de terror existen modelos recurrentes, que se relacionan con estos temas. Saúl Rosas presenta los que Gérard Lenne, especialista en crítica de cine fantástico, considera:

²⁶ La película se titula *Frankenstein*, dura aproximadamente 13 minutos, la dirigió J. Searle Dawley y la produjo Edison Manufacturing Company Kinetograph.

²⁷ Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de terror en México*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

a) **Monstruosidad.** Las hay de dos tipos, la física que puede ser fealdad, desfiguraciones, mutilaciones, amputaciones y deformaciones, y la psicológica. Pone como ejemplo el monstruo Frankenstein, pues representa los dos tipos. Es una figura que transgrede las leyes de la normalidad que provienen de la naturaleza o de la sociedad.

b) **Anormalidad en la normalidad.** Lo que está en orden sufre alteraciones que afectan las normas y las leyes. Dependiendo de la concepción que se tenga de normalidad, será el grado en que se conciba la anormalidad.

c) **Necesidad de miedo.** Es un recurso que se encuentra en la estructura dramática y en los personajes, creando un clima inquietante que llega a contagiar a los espectadores. Con el miedo el espectador se identifica con la historia o los personajes. Se crea una ambigüedad entre el bien y el mal, a través de los personajes, de las secuencias y de la cámara, que funge como narrador. Por ejemplo, una toma abierta describe un espacio, una toma cerrada describe detalles, un fuera de cuadro genera suspenso. En este modelo lo que se presenta debe ser creído por el público, se reconstruye un mundo que está entre lo imaginario y lo real.

d) **Dos vías.** Si bien la anormalidad puede provenir del exterior, el peligro viene de él mismo porque se enfrenta con sus valores morales y sus acciones cotidianas.

Como ya se dijo, la base del cine de terror proviene de la literatura, pero también se han establecido mecanismos para generar terror y éstos provienen del lenguaje cinematográfico.

Carlos Losilla menciona cinco categorías, aquí únicamente se consideran tres que tienen que ver con el lenguaje cinematográfico: la mirada a la cámara, la mirada de la cámara y la sobreimpresión.

La **mirada a la cámara** se da cuando un personaje se sale por un momento de la historia y dirige su mirada a la cámara o más bien al espectador, lo que origina una llamada de atención o una interpelación. Esta mirada puede llegar a ser insoportable y lo que comunica es que está viendo al espectador, como si el personaje pudiera ver al público.

La **mirada de la cámara** se da cuando la propia cámara nos lleva al interior de la historia, se convierte en un emisor diegético. Se da un experiencia perturbadora porque se funden las miradas del personaje y el espectador a través de la cámara, ésta se convierte en los ojos de ambos. A la inversa de la anterior, en donde el personaje se sale de la historia, ahora éste invita al espectador a que entre a la historia.

La **sobreimpresión** se presenta cuando hay dos universos temporales distintos, el espectador es arrastrado a hacer un pequeño viaje por el tiempo, que por lo general es hacia atrás. Dos personajes por unos instantes comparten la misma dimensión. Se usa el *flash-back* para provocar en el espectador una sensación extraña de dejarse llevar por el relato, que lo lleva a algo desconocido, que puede ser un abismo y la muerte.

Estos tres mecanismo, dice Losilla, no agotan las posibilidades para crear atmósferas inquietantes, pero son útiles para demostrar que ciertos procedimientos del lenguaje cinematográfico, están relacionados con lo que Freud llamaba siniestro, “es decir, la aparición de una sensación de extrañeza y malestar ante un objeto que nos era familiar y conocido.”²⁸

El cine de terror permite que el espectador-receptor sea poseído y sea poseedor; para lo primero lo obliga a mirar cosas que atentan su realidad, para lo segundo lo invita a que intervenga en el relato. En ambos se da un enfrentamiento con sus temores: instintos sádicos, la rebelión del doble, la desfiguración del mundo, a pesar de que esos temores los controla, no dejan de ser perturbadores cuando se los presentan, pues están anidados en el inconsciente como experiencias personales o sociales, catalogadas como malas o prohibidas.

También, Carlos Losilla menciona que el cine de terror tiene elementos fantásticos, es decir que son alejados de la realidad, son desconocidos. Pero lo fantástico toma a la realidad como referencia, la deforma y la convierte en otras cosa; esto es, toma elementos reales y cotidianos y los altera con elementos ajenos a esa realidad. La figura de Frankenstein es un buen ejemplo, porque se crea a partir de cuerpos

²⁸ Carlos Losilla, *El cine de terror. Una introducción*, España, Paidós, 1993, p. 33.

humanos muertos para crear un monstruo viviente, con una gran fuerza. Al respecto dice:

...las películas asociadas al concepto [fantástico] deben compartir indefectiblemente una característica: la presentación –en cualquiera de sus partes– ciertos elementos que transgredan la noción de cotidianidad, que sitúen ante el espectador un mundo distinto al que está acostumbrado a ver o a intuir a través de la experiencia ajena, por extraña o abominable que ésta sea.²⁹

Por tanto, el cine de terror coincide con la realidad, pero puede tener elementos fantásticos que no son propios del género de terror, pues existen otros géneros del cine que recurren a la fantasía, tampoco es una condición que lo deba tener, por ejemplo, *Masacre en Texas* (1973) es una película de terror que no tiene elementos fantásticos, todo se relaciona con la realidad.

Esta relación del cine de terror con lo fantástico sólo se menciona como elemento complementario, pero no se considera relevante en este estudio para dar una explicación más detallada.

²⁹ *Ibidem*, p. 37.

Capítulo 2. Carlos Enrique Taboada: época y obra cinematográfica

Carlos Enrique Taboada fue un realizador destacado por su tetralogía de terror que produjo en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, obra cinematográfica que despertaría el interés de nuevos cineastas en este siglo, quienes produjeron tres *remakes*. Esta tetralogía surgió en un momento difícil para la industria cinematográfica y para el país que se encontraba convulsionado por movimientos sociales, políticos y económicos. Junto a las películas de terror de Fernando Méndez, la tetralogía es considerada de lo más destacado del cine mexicano de este género.

2.1 Una mirada a los sesenta y setenta del siglo XX: mundo y México

Las décadas de los sesenta y setenta conforman una época agitada por los eventos políticos y sociales, principalmente, y por extensión en lo cultural. Entonces, Taboada realiza los filmes *Hasta el viento tiene miedo* y *Más negro que la noche*, su estreno se da un año después de su creación y la diégesis de cada uno representa el tiempo que se vivía en esas décadas.

2.1.1 Aspectos relevantes en los sesenta

En el mundo, el ámbito social de los sesenta se caracterizó por los jóvenes que se revelaron atacando las normas y las instituciones: familia, iglesia y ejército. Se dio un cambio de mentalidad en el colectivo, que se observó claramente en la población juvenil.

El fenómeno hippie es una de las manifestaciones más evidentes del desencanto generacional... planteando un abandono del entorno urbano para regresar a ambientes naturales para vivir en comunas, cuestionando por tanto el concepto de vida en pareja tradicional y proponiendo una alternativa al orden moral y al rigor de la "época."³⁰

³⁰Carlos Hueso Pinilla, *El cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines*, Valencia, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Máster Oficial en Producción Artística, 2012, p. 72

Muchos sectores reclamaron sus derechos en las calles, por ejemplo la mujer decidida a su emancipación, la raza negra luchando por el racismo, los homosexuales por no ser marginados ni satanizados, y los trabajadores y estudiantes por mejorar sus condiciones de vida y por respetar sus derechos de libertad y justicia; este fenómeno tuvo su momento más importante con el movimiento parisino de 1968.

Ante este panorama, surgieron bandas musicales vanguardistas que manifestaron su rebeldía, pero que formaban parte de esta sociedad de consumo y del capitalismo: Beatles y los Rolling Stone, por ejemplo.

En el ámbito político, se consolidó el socialismo en Cuba y se dio el acercamiento a la URSS convirtiéndose en su gran aliado. Además, se presentaron grandes crímenes, personajes que se relacionaban con los eventos narrados murieron: el presidente Kennedy, Martin Luther King, Che Guevara.

Los avances tecnológicos también se presentaron: se puso en órbita los primeros satélites comerciales de telecomunicaciones, y con ello se dieron las retransmisiones vía satélite, también el mundo observó la llegada del hombre a la Luna, aparecieron los primeros teléfonos con teclas, llegó la cámara Super 8, se empezó a comercializar las primeras computadoras, IBM presentó su modelo 360 y con ello se dieron los primeros pasos para la miniaturización de las computadoras.

En tanto en México, en 1968, año de estreno de *Hasta el viento tiene miedo* en las salas cinematográficas, el presidente en turno era Gustavo Díaz Ordaz. En ese entonces la economía mexicana pasaba por un momento complicado para sostener el modelo de “sustitución de importaciones” que se estableció con el gobierno de Manuel Ávila Camacho.

Durante dos décadas ese modelo, que daría lugar al “Milagro mexicano”, llevó a la nación mexicana a una estabilidad política y a un crecimiento económico, que se debió a la inversión pública, la protección arancelaria y la sustitución de importaciones.

En el gobierno de Díaz Ordaz, el sector obrero y campesino venían perdiendo poder adquisitivo y se sentía debido a que su salario bajaba mientras la producción aumentaba. Por ejemplo:

El salario real promedio para 1960 era 6% menor que en 1940 y el salario mínimo agrícola de 1960-61 disminuyó en un 45% respecto a 1938-39; en cambio la productividad aumentó en un 120% en ese mismo periodo, y la productividad agrícola aumentó en un 100%. En estas condiciones... el grado de explotación de la mano de obra creció en un 134%.³¹

Cada vez ingresaba más capital extranjero en el país, “ ... el proceso de inversiones extranjeras directas se ha ido intensificando. Así, de una tasa del 6.5 por ciento durante el sexenio de 1940-1946 [Ávila Camacho], con algunas fluctuaciones ha llegado al 7.6 por ciento en los cuatro primeros años del gobierno del Lic. Gustavo Díaz Ordaz.”³² Pero este capital se iba a la industria del comercio como el hotelero, aumentando a un ritmo acelerado en 1960, haciendo a un lado al sector público y a la industria, situación que agudizó el malestar de la clase trabajadora.

El capital se concentraba en pocas industrias y se consolidaban los grandes monopolios. Estas grandes compañías obtuvieron mano de obra barata y muchas de sus utilidades salieron del país. Se dan pocos estímulos para las clases trabajadoras, y en consecuencia para la familia mexicana; esto sería causa para que amas de casa y obreros se unieran posteriormente al movimiento estudiantil del 68, junto a estudiantes, profesionistas e intelectuales.

Si bien las empresas de publicidad ya operaban en el país, en este momento se da un auge de las agencias de publicidad extranjeras debido al crecimiento de los grandes monopolios que requerían de sus servicios para controlar el mercado en el que se desplazaban sus productos. Nuevas oportunidades de empleo se dieron, en particular para la mujeres, quienes se dedicaron al modelaje que sirvió de trampolín para buscar nuevos rostros

³¹ Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, 8ª. Edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984, p. 197.

³² José Luis Ceceña, *México en la órbita imperial*, 12 ed., México, Ediciones El Caballito, 1970, p. 130.

en la televisión, medio que se estaba consolidando el gusto de los mexicanos y del mundo.

La entrada de empresas norteamericanas principalmente, con el apoyo de la publicidad y los medios electrónicos, favorece el estilo de vida americano (“American Way of Life”).

A través de los enormes gastos publicitarios, las empresas extranjeras logran ejercer un indiscutible dominio sobre los medios de comunicación masiva: televisión, radio y prensa, lo que les permite influir sobre la opinión pública no solamente en el aspecto promocional de sus productos, sino a favor del “American Way of Life” y de la política internacional de los Estados Unidos.³³

Respecto a la cultura, lo nacional que años atrás se venía promoviendo, se volvió folclórico, incluso de manera peyorativa se hizo referencia a lo indígena. Así lo nuevo fue el consumo de artículos extranjeros, se manifestó la liberación sexual y una nueva ola del feminismo, el rock como propuesta musical, el “a go go”, el hippie o “el rebelde sin causa”.

En resumen, en el gobierno de Díaz Ordaz se agudizó la tendencia de desequilibrio, principalmente económico y social, que se venía presentado ya en el gobierno anterior, aunado a un mayor endeudamiento, la intensificación de la inversión extranjera, y una juventud más preparada, liberal, con ideas sociales y una clase desprotegida, por la modernización del país. Fue una época en donde se deja ya al México rural y se presentaba a un México urbanizado, con los problemas que esto ocasionaba: migración, campo abandonado, concentración de población en las ciudades, demanda de servicios como educación, salud, vivienda, y problemas ambientales, por mencionar. Para que la industria fuera competitiva se requería de tecnología, por ello fue que:

Dado que el ritmo de industrialización seguido por México exigía la producción de bienes de consumo similares a los que se ofrecían en el mercado mundial, la inversión extranjera directa resultaba indispensable e insustituible. Era por esa vía

³³ *Ibidem*, p. 195.

que México tenía que adquirir tecnología y los recursos financieros para producir los bienes demandados.³⁴

A partir de los sesenta, se empezó a generar la crisis, la cual detonó en 1982, con el modelo neoliberal y globalización como la solución.

2.1.2 Aspectos relevantes en los setenta

En el mundo, ámbito político, la situación que prevalecía era la guerra de Vietnam y la derrota de Estados Unidos en este conflicto, las dictaduras en América Latina y la crisis de petrolera que afectaría a México.

Por el lado comunista, la URSS enfrentaba serios problemas económicos porque no podía diversificar su producción debido al control que ejercía el Estado; aunado a esto, el malestar de la población rusa por la falta de libertades.

Respecto a la cultura y entretenimiento, la gran producción musical popularizó el vinilo y la radio, llegó también el casete. Los ritmos que sonaban eran el rock, el soul y el heavy metal.

El cine empezó a experimentar nuevas formas de producción, por ejemplo para animar *La guerra de las galaxias* (1977) se combinaron maquetas, robots y cámaras controladas por una computadora, para el filme *Tiburón* (1975) se usaron mecanismos hidráulicos y eléctricos.

El color se implantó en la televisión; al televisor se le instalaron transistores, con ello se mejoró la imagen y el sonido, y se hizo más compacto.

La comunicación fue más rápida, apareció el conmutador, los teléfonos tenían contestador automático y se instaló la red en las computadoras, gracias al ARPANT una red creada por encargo del departamento de Defensa de Estados Unidos para utilizarla como medio de comunicación entre los organismos nacionales. En 1975 aparece en el mercado la primera computadora personal.

³⁴ Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, versión 2000, El Colegio de México, México, 2008, p. 893.

En la moda, los pantalones de mezclilla y las minifaldas se popularizaban en el gusto de las mujeres, también las pelucas y el maquillaje recargado.

Mientras en México, el 25 de diciembre de 1975 se estrenaba *Más negro que la noche* en México, Luis Echeverría Álvarez presidente en turno se encontraba en la última etapa de su gobierno.

En esta década se aceleró el crecimiento de los centros urbanos, el 45% de la población urbana vivía en localidades por arriba de 15 000 habitantes, fue el caso de la ciudad de México. Se creó el INFONAVIT (Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores) para dar oportunidad de vivienda a los trabajadores.

La clase trabajadora dedicada a los servicios creció con mayor rapidez, la de la industria empezó a alentarse. Se presentó el índice más alto de explosión demográfica: 3.5%; para aminorarlo se creó la CONAPO (Consejo Nacional de Población), y se difundió el uso de la píldora anticonceptiva. Esta opción para el control natal fue recibida en las mujeres como una auténtica revolución sexual, porque las liberó de posibles embarazos no deseados, separando la reproducción de la sexualidad y haciendo posible la planeación de su propia vida, llevándola a adoptar un nuevo papel en la vida, más independiente, incorporándose con mayor fuerza al sector laboral y permitiéndole su desarrollo profesional.

Aparecieron movimientos feministas que planteaban la crisis familiar y el divorcio. Se dieron cambios jurídicos para apoyar a las mujeres trabajadoras, motivados por Año Internacional de la Mujer el 8 de marzo de 1975, declarado por la ONU (Organización de las Naciones Unidas).

El gobierno de Luis Echeverría se caracterizó por su política de apertura democrática, para ello modificó la Ley para incorporar a los jóvenes a la clase política y con ello contener la agitación estudiantil y las guerrillas. También trató de reformar las organizaciones sindicales y políticas. Esta política lo llevó a tener diferencias muy fuertes con los empresarios, quienes estaban molestos con el gobierno porque nos los apoyaba, pero sí lo hacía con la clase trabajadora, y estaban dispuestos a no repartir sus riquezas.

Expropió terrenos, compró empresas en quiebra para mantener el empleo, promovió la nacionalización de empresas, todo con el fin de mantener un gobierno “estable”.

En su gobierno, la deuda creció al triple y se dio la devaluación del peso frente al dólar más fuerte, un 40% de incrementó.

Respecto a los medios de comunicación, surgieron dos situaciones opuestas, por un lado, la participación del Estado en la televisión con la compra del Canal 13 y la creación de Televisión Rural de México para transmitir programas educativos; por el otro, el Estado permitió la fusión de los canales 2, 4, 5 y 8 en Televisión Vía Satélite S.A., Televisa (1972) surgiendo el monopolio televisivo privado más fuerte e influyente hasta hoy.

Empezando con su expansión, Televisa creó Univisión en 1973 y, por su parte, el Estado creó el 1977 la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC).

2.1.3 La industria cinematográfica mexicana

Entre el gobierno de López Mateos y el de Díaz Ordaz se dio una crisis: hubo pérdida de confianza interna y falta de credibilidad con el exterior, lo cual se reflejó en las producciones cinematográficas. Aunado a esta crisis, llegó la televisión en los cincuenta, que se consolidó en los sesenta y setenta, y las cintas de video, fuertes competidores de cine. Entonces, varios empresarios del cine decidieron dejar de invertir en otros sectores, fue el caso de Gabriel Alarcón, Emilio Azcarraga Vidaurreta y Manuel Espinosa Yglesia, quienes invirtieron en la televisión y en los bancos, los nuevos negocios que se estaban gestando en el país.

Empresas como la exhibidora de películas Cadena de Oro S.A. pasaron a la Estado convirtiéndose en la paraestatal COTSA (Compañía Operadora de Teatros). Esta empresa se ocuparía de la producción y exhibición de películas en la zona metropolitana de la ciudad de México. Este hecho se dio en el gobierno de Luis Echeverría.

Para salir adelante de la crisis se hicieron varias acciones, por ejemplo incluir en los filmes escenas nudistas, como sustitutas de las

rumberas o cabareteras, e incorporar al género juvenil para dejar clara en la narración las nociones de orden y respeto.

Surgió el cine de imitación como el *chili western* y el cine de terror. Al respecto, Emilio García dice que la situación crítica en el cine mexicano llevó a la búsqueda de nuevas vías genéricas “Una de ellas fue el cine de horror, revivificado en la época por las cintas inglesas de la firma Hammer. El cine nacional produjo entre 1956 y 1960 quince réplicas (en blanco y negro) del género.”³⁵

La innovación nacional fueron las cintas de luchadores, con “El Santo” como el personaje principal. En la década de los sesenta se produjeron 15 películas de terror con este personaje. Además, se realizaron coproducciones con países de Sudamérica y España; algunos cineastas emigraron al extranjero buscando mejores oportunidades, por ejemplo Carlos Enrique Taboada realizó en Perú *A la sombra del sol* en 1965. Emilio Fernández y Julio Bracho hicieron lo mismo, el primero filmaría en Guatemala *Paloma herida* (1962) y en segundo realizaría en Colombia *Cada voz lleva su angustia* (1964).

El cine se conformó como una industria familiar. “Los directores, actores y productores van siendo los hijos, nietos y sobrinos de los actores, productores y directores de la etapa de auge”³⁶. Carlos Enrique Taboada fue un claro ejemplo de este fenómeno porque sus padres fueron actores.

El cine de autor surgió a principios de los sesenta y se proclamó al director como responsable y creador de la película. En 1964 se convocó al Primer Concurso de Cine Experimental para promover nuevos cineastas y recuperar al público, en particular de la clase media.

Ante el éxito de la televisión, las productoras cinematográficas realizaron películas de novelas exitosas, por ejemplo *Rubí*, la novela se creó en 1968 y la película se estrenó en 1970.

³⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 216.

³⁶ Carlos Mosiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, Colegio de México, México, 2008, pp. 1063-1064.

En lo esencial, nada se transforma. Los cambios incluyen el oportunismo ante la televisión (se filman las telenovelas de éxito) y la “mayor audacia” como técnica de renovación del melodrama: deseo de escandalizar con fenómenos morales (lesbianas, homosexuales, incestos, drogadicción), con la exhibición tremendista de la miseria o por medio de la proferición de “malas palabras”³⁷.

Con el surgimiento de la televisión y su ingreso en la familias mexicanas, principalmente la de la clase media, las salas de cine tuvieron bajas importantes de audiencia. Muchos de los espectadores cinéfilos decidieron ver a sus actores favoritos del cine desde la sala de su casa y en un drama o telenovela que duraba varios meses. O bien, otros se dedicaron a ver las series norteamericanas.

No nada más fue la novedad, también fue una cuestión económica, pues al estar en casa, las amas de casa no suspendían sus labores domésticas y veían la televisión de manera gratuita.

Aunado a esto, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCM), creado el 2 de marzo de 1945, no permitió en el plano artístico la entrada de nuevos elementos humanos; la falta de inversión en la industria y la censura, que se dio principalmente en los sesenta, agudizaron la crisis.

Otra acción importante para tratar de competir y levantar la industria fue abordar temas fuertes. Así fue como se empiezan a ver los desnudos, permitidos por el Departamento de Censura.

La industria del cine en buena medida dejó de pertenecer a la iniciativa privada y pasó al Estado. Como dato, México fue el único país capitalista en donde el cine se convirtió en una paraestatal. Se llegó a pensar que esto iba a perjudicarlo más, pues sería más controlado por el Estado, pero no fue así.

Con el gobierno de Luis Echeverría, y bajo su política de crear empresas paraestatales dedicadas a la producción, distribución y comercialización, se dio un gran impulso al cine, creando los mejores productos de este medio de comunicación. Para lograrlo, surgieron nuevos

³⁷ *Ibidem*, p. 1064.

realizadores con sentido más crítico y que interpretan la realidad mexicana del momento: Felipe Cazals, Paul Leduc y Miguel Littin, exiliado chileno.

Empezó a funcionar la Cineteca Nacional: se exhibieron películas y contó con un acervo para su consulta.

2.2 El realizador y su filmografía

La obra cinematográfica de Carlos Enrique Taboada es amplia, pero la más importante es la del género de terror, en la que se inició como guionista y posteriormente con sus propias producciones durante las décadas de los sesenta y setenta.

2.2.1 Semblanza biográfica

Carlos Enrique Taboada Walker, originario de la Ciudad de México, fue un cineasta que desde pequeño estuvo relacionado con el medio, debido a que sus padres Julio Taboada y Aurora Walker fueron actores, al parecer poco destacados.

Sus primeros trabajos los hizo en la incipiente televisión como actor, en los años cincuenta, y fue en este medio donde concluiría su labor profesional a su muerte.

Como escritor se inició con un libro de su autoría: *Introducción a la herejía* (1953), en el que trata, según Carolina Peláez³⁸, temas delicados sobre la religión católica y deja claro su interés anticlerical y ateísta. En el cine empezó su carrera como guionista, el primero que hizo fue *Kid tabaco*, en 1954, un guión que le solicitaron acerca del medio boxístico. El guión lo llevó a la pantalla grande el director Zacarías Gómez; al conocer el filme, Taboada no estuvo satisfecho por lo que decidió alejarse por cinco años, su trabajo como guionista no había dado buenos resultados.

En 1959 regresó a su actividad de guionista y argumentista, la cual realizaría a dúo con Alfredo Ruanova en varios filmes. Abordó diversos temas entre ellos los rancheros y los de terror.

³⁸ Carolina Peláez, "Carlos Enrique Taboada o el laberinto del miedo" en la revista *Bicaalú*, disponible en: http://www.bicaalu.com/atico/2014/2014_septiembre_07.html#gsc.tab=0
Consulta: 27 de octubre de 2015.

A partir de entonces y buena parte de la década de los sesenta fue amplia su producción de guiones. Se dice que las realizaciones de esa época fueron poco acertadas y la causa fue la crisis por la cual pasaba la industria cinematográfica: cineastas maquilladores, casas productoras que apostaban a las producciones vendibles, y no precisamente a la calidad, la importación de actores, directores y cómicos. Taboada supo ajustarse a esta situación y trabajo en seriales de moda: *Chucho El roto* (1959), *La maldición de Nostradamus*, en los cuales incluyó personajes de leyenda mexicanos y del mundo.

Los guiones de dos películas de culto: *Orlak, el infierno de Frankenstein* (1960) y *El espejo de la bruja* (1962), serían sus primeros trabajos en el género de terror.

En 1965 participa en el Primer Concurso de Cine Experimental³⁹ con su filme *El juicio de Arcadio*, del cual tuvo críticas severas de Jorge Ayala Blanco y José de la Colina, críticos importantes de cine.

Según Iván Farías Carrillo, escritor, crítico de cine y colaborador en el periódico *La Jornada*, Taboada creaba para entonces historias insignificantes y menores, de poca relevancia y destajo. Opinión que no está fuera de lugar, pues la situación que se vivía obligaba a producir y a producir ante la competencia extranjera, principalmente la de Hollywood.

Se inicia como director con *La recta final* en 1966, seguiría en 1967 su primera obra de terror gótico *Hasta el viento tiene miedo*, y concluiría su participación en el cine como director con su filme *Veneno para las Hadas*, catalogado como de terror fantástico.

También en la década de los sesenta Taboada se dedicó a hacer adaptaciones de historietas gráficas o cómics como: *Alma Grande*, *Chanoc* y *Kalimán*. Para los años setenta, siguió escribiendo guiones y adaptaciones

³⁹ Emilio García Riera en su obra *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997* comenta que el concurso fue convocado en 1964 por la sección de Técnicos y Manuales del STPC, resultado del descontento de este sector por el descenso en la producción de películas y de cineastas con una actitud crítica interesados en hacerle frente al cine rutinario que se estaba realizando. Este primer premio fue ganado por Rubén Gámez con el filme *La fórmula secreta*.

para televisión: realizó series históricas como *El carruaje* (1972) y *Senda de gloria* (1987).

Como funcionario, en 1961 ocupó la jefatura del Departamento Literario de los Estudios América y en el periodo 1978-1982, el puesto de secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Algunos críticos, productores o realizadores de cine se han expresado de forma favorable de la obra de Taboada. Para el productor Pablo Guisa Koestinger, Taboada fue vanguardista en sus propuestas de terror; un hombre multifacético: actor, escritor, productor, director y profesor; educado, galante, caballero y elegante, que se mereció el nombre de “el Duque del Terror”. Dice que su legado seguirá alimentando al monstruo cinematográfico y al imaginario colectivo de las futuras generaciones.

Carolina Peláez cita a Adrián García Bogliano,

...sostiene que en la obra de Taboada sobresalen el terror y los miedos del ser humano, así como la pulsión de vida y de muerte en la figura femenina. En ese tenor, adentrarnos al cine de terror de Taboada invita a reflexiones sobre los tabúes que en aquellos años lo rodeaban, a recorrer con visión posmoderna los elementos del género y, además a imaginarlo –como sugiere Pablo Guisa Koestinger en el libro *Taboada*– como un personaje sofisticado y galante, casi un duque del terror.⁴⁰

Dice Carolina Peláez que en la filmografía de terror de Taboada se observa la realidad escondida a través de la penumbra y los fantasmas. Para apreciar su obra hay que afrontar la sorpresa que espera tras la puerta de la casa abandonada, en medio del paraje de pasto crujiente con árboles deformes que custodian sombras peregrinas y tras una luna enorme que cobija el vuelo de un vampiro y ante el súbito canto de los cuervos que anuncian el paso de la muerte.

2.2.2 Producción cinematográfica

La aportación principal de Carlos Enrique Taboada, como ya se mencionó, fue la tetralogía de terror, por la que es conocido por los críticos y

⁴⁰ Carolina Peláez, *Op. Cit.*

especialistas en cine. Sus películas de terror sumaron a la poca producción de cine de terror que había entonces en México.

Como dato, la producción de cine de terror inicia en los años treinta con Ramón Peón y su filme *La llorona* (1931); posteriormente Juan Bustillo Oro realiza *Dos monjes* (1934), película con una clara influencia del expresionismo alemán, *El fantasma del convento* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1935) y *Nostradamus* (1937). Con la obra de estos dos cineastas se consolida el género de terror en México.

El género adquiere relevancia en los años cincuenta con las producciones de Fernando Méndez⁴¹: *El vampiro* (1957), *Ladrón de cadáveres* (1958), *Misterios de ultratumba* (1959), *Los diablos del terror* (1959) y *El grito de la muerte* (1959)

Posteriormente, en la década de los sesenta inicia formalmente el cine de terror de luchadores, y sería René Cardona el productor más prolífico que ha tenido México, quien realizaría varias de ellas. Del binomio lucha libre-terror, son ejemplos: *Santo vs El estrangulador* (1963), *Santo vs El espectro* (1963), *Las luchadoras contra la momia* (1964) y *Santo en el tesoro de Drácula* (1968)

Emilio García Riera comenta que en la década de los sesenta, el cine de terror intentó renovarse con tres cintas del director Carlos Enrique Taboada: *Hasta el viento tienen miedo* (1967), *El libro de piedra* (1968) y *Vagabundo en la lluvia* (1968). En estas obras, Taboada no provoca terror con monstruos o científicos locos, lo extrae mediante el misterio y la psicología. También contribuyeron a esta renovación las cintas *La puerta* de Luis Alcoriza y *La noche de los mil gatos* de Cardona Jr.

Así, Taboada ve nacer su famosa tetralogía a finales de la década de los sesenta, con *Hasta el viento tiene miedo*, seguiría *El libro de piedra* (1968). Continuaría también con otros filmes de melodrama lleno de

⁴¹ Perla Ciuk en el *Diccionario de directores de cine mexicano* menciona que Fernando Méndez con los filmes *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* logra el reconocimiento nacional e internacional, porque las obras son ejemplos bien logrados del cine de terror que aborda el mito del conde Drácula, en un ambiente rural mexicano. La crítica especializada en cine fantástico y de terror en el extranjero habló muy bien de estas cintas, lo que llevó a su director a ser el único en este género reconocido a nivel internacional.

suspense, en donde se evocan –dice Carolina Peláez- miedos profundos y presentan actos humanos terribles: *El arte de engañar* (1970), *La fuerza inútil* (1970), *El negocio del odio* (1970), *El deseo en otoño* (1972) y *Rapiña* (1973).

En 1974 regresaría con el género de terror con el filme *Más negro que la noche*. En la década de los ochenta se dedicó a la televisión, principalmente, creó la serie para televisión *La telaraña* (1986-1988), una obra de suspense que en algún momento compitió con la serie de culto *La hora marcada* (1987-1990); escribió las telenovelas *El carruaje* (1972) y *Senda de gloria* (1987) como un homenaje a la historia nacional. En cine realizó su última película *Veneno para las hadas* en 1984.

En el anexo, que se encuentra al final de este trabajo, se puede consultar la producción fílmica de Carlos Enrique Taboada.

2.2.3 Tetralogía de terror

Por su tetralogía de terror Taboada es considerado uno de los principales exponentes del cine de terror en México a lado de Juan Bustillo, Fernando Méndez y René Cardona. Estos filmes han originado opiniones favorables de los especialistas en cine.

Sobre *Hasta el viento tiene miedo*, Iván Farías Carrillo comenta que es un trabajo maduro, aunque deficiente en algunas actuaciones y en la producción. En un internado de señoritas logra recrear una intrigante y sólida historia de miedo. Taboada recurre a la oscuridad, del sugerir pasa al sobresalto. Con pocos recursos cuenta una historia de miedo: un paneo en la oscuridad, el sonido del viento en los campos abiertos, las ventanas azotándose y la penumbra de la escuela. Respecto a la trama, hay un buen contraste entre la malvada Bernarda, la directora del colegio, interpretada por Marga López, y las frágiles alumnas. Evita los diálogos cargados y las referencias religiosas. Acepta la existencia en actividades paranormales, porque hay una posesión por un espíritu y con esto acepta la vida más allá de la muerte. El final lo resuelve de manera muy arriesgada dando una cátedra sobre el cine fantástico hecho en México. No se resuelve negando lo sobrenatural, mediante una explicación racional. Dice Emilio García Riera,

citado por el propio Iván Farías: “Se apreció en su momento el intento de Taboada de crear una atmósfera ominosa (siniestra) sin el auxilio de la truculencia barata”.⁴²

Ricardo Vigueras, escritor en revistas de México, España y Estados Unidos, comenta que esta cinta como *Freaks* o *Frankenstein* tienen planteamientos estéticos cuyos códigos son comprensibles por la mayoría de espectadores; cuentan una historia sobre el bien y el mal, en las que va inmerso una historia de amor. *Hasta el viento tiene miedo*, dice, es considerada una película emblemática del cine de terror gótico hispánico junto con *La Residencia* (1969) de Narciso Ibáñez Serrador. La película está llena de recursos muy de las décadas de los sesenta y setenta, como música sugerente para enfatizar momentos de susto, iluminación oscurantista, efectos de rayo, sombras proyectadas en la pared, efecto de viento que subraya la sensación de terror.

Por su parte, Emilio García Riera en su libro *Historia documental del cine mexicano*⁴³ dice que Carlos Enrique Taboada no opta por monstruos o efectos especiales, emplea el aullar del viento y un fantasma vengativo para deducir el terror. El fantasma se logra vengar en el cuerpo de otra persona, en este caso Claudia.

La venganza contra la directora del internado, Bernarda, del fantasma no sólo se debe a los agravios particulares, si no a la represión, en el aspecto sexual. El fantasma protesta por la serie de injusticias que se dan en chicas que incluso puede aparecer desnudas en la ducha; esta escena la cataloga como *voyerista* el autor García Riera.

Sobre *El libro de piedra* Iván Farías Carrillo comenta que para muchos es considerada la mejor película de Taboada, con una clara referencia a la novela *The Turn of the Screw (Otra vuelta de tuerca)* de Henry James, pero sólo sirve como referencia. Es un película bien recibida

⁴² Iván Farías Carrillo, “Quién diablos es... Carlos Enrique Taboada? Los alitibajos del miedo, en *Cinefania*, sección Terror universal, disponible en:

www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=156 Consulta: 6 de noviembre de 2015.

⁴³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 13 (1966-1967), México, Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, pp. 219.

por el público y la crítica en general, y elogian su capacidad para asustar con muy pocos elementos. La atmósfera se caracteriza por la incertidumbre y el misterio.

Emilio García Riera comenta en el libro ya citado que en declaraciones hecha por Carlos Enrique Taboada en un entrevista expresó que el productor apresuró la filmación debido a cuestiones económicas por lo que tuvo realizarla de manera rápida, lo cual le dejó una amarga experiencia. Tal vez por eso no logró crear una atmósfera de terror gótico, a una trama que le era indispensable pues se había inspirado en la cinta *The Innocents* (1961) de Jack Clayton.

Sobre *Más negro que la noche* Iván Farías Carrillo dice Taboada retoma “el aire claustrofóbico”, las relaciones de amistad entre las mujeres y el recurso de sugerir en vez de mostrar de *Hasta el viento tiene miedo*. En este filme, el mal proviene de algo cotidiano y, por lo mismo, es cercano: un gato. Hay una clara referencia al cuentista de terror Edgar Allan Poe.

Para entonces, dice Iván Farías, Taboada ya era un director de culto en Estados Unidos y Europa, por lo que el filme se presentó en aquellos lugares. Así *Blacker Than The Night*, como se conoció en el extranjero, fue bien recibida, aunque no fue suficiente para que Taboada se quedará en este género, pues a partir de aquí y casi diez años se dedicó a escribir guiones.

Por su parte, Emilio García Riera, en su mismo libro, dice que en este filme intenta continuar con el prestigio de *Hasta el viento tiene miedo*. Sin embargo, tiene más relación con *La fuerza inútil* (1970) otro de sus filmes, en donde expone su misoginia y su antipatía por los jóvenes y la modernidad. Y esto se observa cuando el ama de llaves, Sofía, dice “el modernismo ha degenerado el gusto de las personas”. El siguiente diálogo extraído del filme *Más negro que la noche* (12’06”- 12’46”) ejemplifica la idea de Emilio García:

Aurora: Oye, ¡Qué tía más sensacional”,

Sofía: Era una dama muy distinguida, si es eso lo que quiso decir.

Aurora: Sí, eso.

Pilar: Qué cantidad de cosas más raras.

Marta: Ya viste este adefesio.

Sofía: Ese adefesio fue un regalo del embajador de Persia a la señora Susana.

Marta: Quise decir que está muy raro.

Sofía: No se preocupe señorita, comprendo su punto de vista, el modernismo ha degenerado el gusto de las personas.

Continuando con Emilio García, dice que las mujeres se muestran tontas, frívolas y sólo elogiadas por su trasero muy bien captado en una escena voyerista en el sótano, en la cual se cambian de ropa y viejos sombreros de la tía Susana. Es una cinta de terror, el fantasma de la tía Susana aparece de modo fugaz y con luces contrastadas para castigar a las chicas por su libertinaje.

Sobre *Veneno para las hadas* Iván Farías Carrillo comenta que en Estados Unidos y Europa se conoció como *The Evil Fairies*, y consideran que Taboada es un cineasta consolidado, dueño de los recursos para provocar tensión. Logra mostrar una sensualidad siempre sugerida en sus otros trabajos, pero en este último filme de su tetralogía de terror logra explotarla al máximo: se observa en el rostro de Verónica, una sonrisa coqueta y su piel blanca. En este filme confirma sus gustos por la leyendas, por la crueldad que esconde cada ser humano, por muy cuerdo que parezca.

Emilio García habla muy poco de esta obra en su libro *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*⁴⁴, dice que fue una creación de Imcine, productora estatal. Este filme fue su largometraje póstumo, una cinta de horror y fantasía. La crítica la celebró y recibió Arieles, ya había recibido uno anteriormente.

Los premios Ariel que se otorgaron a sus filmes de terror fueron:

- 1976: música de fondo a Raúl Lavista por *Más negro que la noche*
- 1976: película *Más negro que la noche*, como producción estatal
- 1986: dirección, fotografía, música de fondo y edición por *Veneno para las hadas*

⁴⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones Mapa-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 299-302, 333-334, 351-353.

Por último, de su tetralogía de terror se han realizado tres *remakes*: en 2004 Gustavo Moheno dirigió *Hasta el viento tiene miedo*; en 2009 Julio César Estrada hizo lo mismo con *El libro de piedra* y, por último, en 2014 Henry Bedwell dirigió *Más negro que la noche*.

2.2.4 *Hasta el viento tiene miedo* y *Más negro que la noche*

Estos filmes reflejan claramente dos puntos relevantes: uno relacionado con la historia y otro con las condiciones de su realización, ambos vinculados con el contexto histórico de la época.

El primero tiene que ver con el modernismo que se estaba dando en el país y la revolución sexual. En los dos filmes se observa la situación de la mujer joven clase media principalmente. En *Hasta el viento tiene miedo* se ve a unas jovencitas-adolescentes inquietas, soñadoras rebeldes, interesadas por liberarse de las costumbres conservadoras y la autoridad, unas más atrevidas que dejan ver sus inquietudes sexuales de manera más directa, y otras interesadas en la moda y en la vida más americana. Una directora autoritaria, tal vez nada casual, queriendo meter en cintura a las jóvenes que rompen las reglas.

Por otro lado, en *Más negro que la noche*, vemos a un grupo de amigas, tal vez ya emancipadas y liberales, pero con complicaciones para vivir con esa libertad: cómo solucionar su economía, una con la pensión de su exmarido, otra siendo modelo y estableciendo relaciones más cercanas con su promotor. Constantemente este grupo de amigas dejan claro su rechazo al pasado y su gusto por lo nuevo: la moda, la libertad, la música, su independencia, su aspiraciones a mejorar. Aquí se observa parte del fenómeno feminista y la revolución sexual.

El segundo, las condiciones en que se dan las dos producciones de Carlos Enrique Taboada, se ve en como el cineasta se adaptó perfectamente a los cambios que se dieron en el cine. Así, sus trabajos se dieron en el momento en que la televisión empieza a cobrar fuerza, para sus filmes recurrió a actrices consagradas del cine como Marga López y las nuevas ola de actrices de cine que después se incorporarían a la televisión como: Norma Lazareno, Maricruz Olivier y Helena Rojo; también empleó a rostros

nuevos que venían del modelaje y específicamente de los rostros de la publicidad o de certámenes de belleza en busca de nuevos talentos para la televisión, es el caso de Claudia Islas y Lucía Méndez. Es evidente que en la obra fílmica de Carlos Enrique Taboada predominan las mujeres.

Marga López era entonces una actriz consagrada del cine mexicano que había participado en buena parte de los melodramas de la Época de Oro y que posteriormente, con la llegada de la televisión, se integraría a telenovelas. Maricruz Olivier era una artista joven que se inició en el teatro, llevaría su experiencia al cine teniendo gran éxito. Su papel de Teresa en la telenovela del mismo nombre la consagró como villana. Entre las artistas juveniles de la época estaban Norma Lazareno y Elizabeth Dupeyron, de ascendencia actoral y musical, que han hecho carrera en el cine y en la televisión. Sus papeles en el film son contrastantes, una más liberal y transgresora, y la otra recatada y servil. Alicia Bonet también tuvo una importante carrera en el cine como dama joven; Renata Seylde y Pamela Susan Hall, artistas de origen extranjero, tuvieron poca su participación cinematográfica.

En seguida se presenta la ficha técnica de *Hasta el viento tiene miedo*:

Producción: Tauro Films, Jesús Grovas

Dirección, argumento y adaptación: Carlos Enrique Taboada

Fotografía: Agustín Jiménez con el sistema de filmación a color Eastmancolor

Música: Raúl Lavista, el prelude en La menor número 7 y el prelude en Mi menor número 4 de Chopin y la pieza "Blues jazz" de Armando Manzanero

Sonido: Eduardo Arjona, Galindo Samperio y James L. Fields

Escenografía: Javier Torres Torija

Maquillista: María del Castillo

Edición: José W. Bustos

Intérpretes: Marga López (Bernarda), Maricruz Olivier (Lucía), Alicia Bonet (Claudia), Norma Lazareno (Kitty), Renata Seydel (Ivette), Lourdes Baledón (alumna), Elizabeth Dupeyrón (Josefina), Rita Sabre Marroquí (Silvia) e Irma

Castillón (Marina), Rafael Llamas (Diego), Sady Dupeyrón (Armando), Pamela Susan Hall (Andrea), Enrique García Álvarez (doctor Oliver).

Duración: 90 minutos. Clasificación B

Se filmó a partir del 22 de mayo de 1967, no hay fecha de conclusión, en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal. Se estrenó el 30 de mayo de 1968 en el cine Orfeón, estuvo en cartelera cuatro semanas.

Más negro que la noche tiene como reparto a actrices consideradas símbolos sexuales, provenientes del modelaje y la televisión como: Claudia Islas (Ofelia), Lucía Méndez (Martha) y Susana Dosamantes (Aurora), con poca participación cinematográfica. Los actores de trayectoria cinematográfica son Helena Rojo (Pilar), que trabajó en los setenta con importantes cineastas mexicanos como Felipe Cazal, Arturo Ripstein, Jorge Fons, entre otros. Por su trabajo en el cine recibió un Ariel y una diosa de Plata ambos en 1971. Julián Pastor (Pedro) y Pedro Armendariz (Roberto), también con trayectoria filmica y actoral. El primero trabajo al igual que Helena Rojo con grandes cineastas mexicanos y fue reconocido con varias nominaciones al Ariel; el segundo, tuvo una amplia trayectoria en el cine a nivel nacional e internacional, fue de los pocos actores que han trabajado en el extranjero y reconocido con premios nacionales e internacionales.

A continuación se presenta la ficha técnica de *Más negro que la noche*.

Producción: Conacine y STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica)

Dirección, el argumento y la adaptación: Carlos Enrique Taboada

Fotografía: Daniel López, con el sistema de filmación a color Eastmancolor

Música: Raúl Lavista

Sonido: Manuel Topete

Escenografía: Salvador Lozano Mena

Maquillaje: Ana Guerrero

Edición: Carlos Savage

Intérpretes: Claudia Islas (Ofelia Escudero), Susana Dosamantes (Aurora), Lucía Méndez (Marta), Helena Rojo (Pilar), Pedro Armendáriz, Jr. (Roberto), Julián Pastor (Pedro), Alicia Palacios (Sofía), Tamara Garina (tía Susana), Enrique Pontón (notario), Armando Acosta (José, conserje de la biblioteca)
Duración: 102 minutos, clasificación B

Se filmó del 26 de agosto al 5 de octubre de 1974 en los estudios Churubusco y en locaciones de la ciudad de México. Se estrenó el 25 de diciembre de 1975, en los cines Variedades, México, Galaxia, Tlalnepantla y Libra, durante nueve semanas.

En estos filmes, Taboada empleó los recursos de escenas “fuertes”, permitidas en el gobierno de Echeverría, pero en forma sutil: mujeres con el torso desnudo, en lencería pequeña y dejando al descubierto partes más íntimas.

De acuerdo con lo que se dice en el libro *Taboada*, de los directores de su época que más se acercan a la obra de este director son: Narciso Ibáñez Serrador, español, y Dario Argento, italiano, sea por ponderar a la mujer como protagonistas, por el tema de represión o liberación sexual, o por la trama.

Narciso Ibáñez una año después de que Taboada estrenara *Hasta el viento tiene miedo*, realiza *La residencia* (1969). Este filme se asemeja a *Hasta el viento tiene miedo* en la historia y en el tema de la represión de la mujeres. En ambos, existe un grupo de jovencitas que viven en un internado y son oprimidas con métodos estrictos por parte de la directora, que cree, y sólo ella, que es el mejor modelo educativo. La diferencia en el filme radica en la forma como resuelven el desenlace.

Narciso Ibáñez se decide por el hijo de la directora como responsable de las muertes del lugar, un joven reprimido por su propia madre. Por su parte, Taboada se decide por que sean la propias mujeres las responsables, es decir, sus culpas nacen de la interacción con su mismo sexo y no con el género masculino, lo que si se establece con Ibáñez. Éste se decide por un final pesimista, mientras que Taboada por un final liberador, pues muere la mujer ultraconservadora (Bernarda, la directora).

Dario Argento en sus filmes *Suspiria* (1977) y *Phenomena* (1985) tiene un gusto por las mujeres para que sean las protagonistas. En *Suspiria* como en *Hasta el viento tiene miedo*, la escuela es el lugar donde sucede la historia; hay una chica sonámbula que es guía para solucionar el problema; el viento es un elemento clave en ambas historias para los momentos de suspenso.

El filme *Black Christmas* (1974) se parece a *Más negro que la noche* por los personajes femeninos de la época setentera y el escenario una casona antigua con escaleras, y ático, a diferencia de *Más negro que la noche* en donde hay un sótano. Aquí quien comete los crímenes es un hombre, que es más real que sobrenatural. No así en *Más negro que la noche*, en donde el personaje asesino es más sobrenatural y es una mujer.

Ahora bien, de las influencias que recibió Taboada es clara la del gato negro de Edgar Allan Poé en *Más negro que la noche*, que también sirvió de inspiración para filmes como: *Tales of Terror* (1962) dirigida por Roger Corman, *The Uncanny* (1977) dirigida por Denis Héroux.

En este contexto surgen los filmes que se analizarán en el siguiente capítulo, en ellos se observa principalmente un estilo de vida más moderno, por ejemplo la ropa de las mujeres es más reveladora: la minifalda, el bikini y los camisones de dormir; también, en el gusto por las propuestas musicales extranjeras, en las ideas de las mujeres jóvenes que quieren dejar el papel de madres y esposas, con deseos de crecer profesionalmente, ser independientes económicamente y manejar su sexualidad con más libertad, divertirse en fiestas, trabajar, mostrar su cuerpo; mujeres que están en conflicto constante con los gustos e ideas pasadas.

Capítulo 3. Análisis de los filmes

Sobre el cine de terror de Carlos Enrique Taboada hay poca información, por lo que las referencias que se incluyan en este capítulo serán escasas. Para el análisis se seleccionaron tres secuencias de cada filme, que permiten identificar los elementos que configuran el terror. La reflexión se centra principalmente en los dos elementos del lenguaje del cine: la imagen y el sonido; por tanto, en las explicaciones se usa el encuadre, los planos, el movimiento de la cámara, la música extradiegética⁴⁵ y los efectos sonoros. También, el análisis se enfoca en los recursos narrativos de la literatura gótica, en los títulos de los filmes y los personajes femeninos. Esto último porque Taboada tiene preferencia por incluir al sexo femenino, como dato, en su tetralogía de terror las mujeres son los personajes principales y antagonicos de la trama.

3.1 *Hasta el viento tiene miedo*

El filme *Hasta el viento tiene miedo*, realizado en 1967, surge en un momento en el que el público mexicano estaba acostumbrado a ver el terror en los filmes de luchadores; por lo que dicen los críticos que cambió las expectativas respecto al cine de terror en México y se avanzó en este género cinematográfico. Emilio García Riera apunta:

También imaginativa e interesante pero dentro de los límites genéricos del terror resultaron *Hasta el viento tiene miedo* (1967) y *El Libro de piedra* (1968), de Carlos Enrique Taboada, con las que el cine de producción más modesta que *Macario* recuperó un poco de la calidad industrial que se podía esperar.⁴⁶

El filme daría un giro importante en el cine de terror porque combinaría la realidad con lo sobrenatural, no retoma personajes demoniacos ni monstruosos ni legendarios, seres que estaban desgastados por el cine de terror de luchadores.

⁴⁵ La música es compuesta por Raúl Lavista, es una pieza en la que el piano, la flauta y el violín predominan. La pieza provoca tensión, alerta cuando va a suceder algo y simula el silbido del viento, principalmente.

⁴⁶ Emilio Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, Dirección de Publicaciones y medios, 1986, p. 211.

3.1.1 Reseña general

El filme tiene una estructura narrativa lineal, porque se narran los acontecimientos conforme se presentan, no se altera el orden ni el tiempo de los sucesos, y va en orden ascendente.

La historia de terror se ubica en un internado de señoritas, una de ellas, Claudia, sufre una pesadilla que la lleva a un ataque de nervios, de acuerdo con el diagnóstico del médico. Según relata Claudia a sus compañeras al otro día, en su sueño ella se encontraba en un lugar oscuro en donde había una escalera, de arriba alguien la llamaba, al subir encontraba a una persona ahorcada.

El internado es dirigido por la directora Bernarda, una mujer estricta e intolerante, que no admite la trasgresión de las reglas del colegio ni que sus subordinados discutan sus órdenes, razón por la que las alumnas la llaman la “bruja”.

Después de la pesadilla de Claudia, ésta y las demás compañeras (Ivette, Kitty, Silvia, Marina, etc.) entran a la torre y ahí Claudia descubre que ese es el lugar en donde se encontraba en su pesadilla. Al ser descubiertas por la directora, reciben como castigo quedarse sin vacaciones; la maestra Lucía trata de disuadir a la directora de que renuncie al castigo severo impuesto a las alumnas porque teme que vuelva a pasar aquello en lo cual ambas tuvieron que ver, la directora no piensa lo mismo porque considera que fue un accidente; Lucía al no lograr convencerla, acepta las órdenes dejando claro que espera que no tengan nada que lamentar después.

Las chicas se tienen que someter a la disciplina de la directora: asistir a clases, usar el uniforme y concentrarse en un solo dormitorio.

En la primera noche Claudia escucha su nombre y en un acto de sonambulismo se dirige a la torre, dos de sus compañeras la siguen y la despiertan, Claudia insiste que alguien la llamo, las tres descubren en la parte alta de la torre a una chica asomándose por la ventana, deducen que es un fantasma y que algo le quiere decir a Claudia.

A partir de entonces, y después de confirmar que Andrea es una ex alumna muerta, Claudia está convencida de que regreso del más allá, las

apariciones de Andrea son constantes cada noche y siempre se acompaña del viento. Lucía ante la insistencia de las alumnas por no entender porque se aparece, les revela que Andrea se suicidó debido a que su madre murió y no pudo verla porque estaba castigada, al igual que ellas, y tanto Bernarda como ella no le creyeron.

Por la noche y ante un viento silbante Lucía sale del colegio para visitar al jardinero, él le revela que ha visto a Andrea y que está entre ellos buscando algo, y que cada vez que el viento sopla de ese manera parece que presiente su llegada. Lucía se desconcierta y regresa con mucho miedo al colegio, pero antes de llegar confirma la existencia de Andrea pues se aparece ante ella.

Confirmado lo dicho por Claudia, las alumnas y el jardinero, Lucía decide comentárselo a Bernarda, pero ella deja claro que no cederá ante las supersticiones.

La siguiente noche muere Claudia en la torre al descubrir a Andrea ahorcada. Es velada en la capilla del colegio donde despierta después de la entrada de un fuerte viento y ante la presencia de Bernarda, quien está arrepentida.

Desde ese día Claudia se comporta de forma extraña, empieza a parecerse a Andrea: toca perfectamente el piano y su inteligencia asombra a Bernarda y a Lucía, dos habilidades de las que carecía Claudia antes de sufrir el accidente.

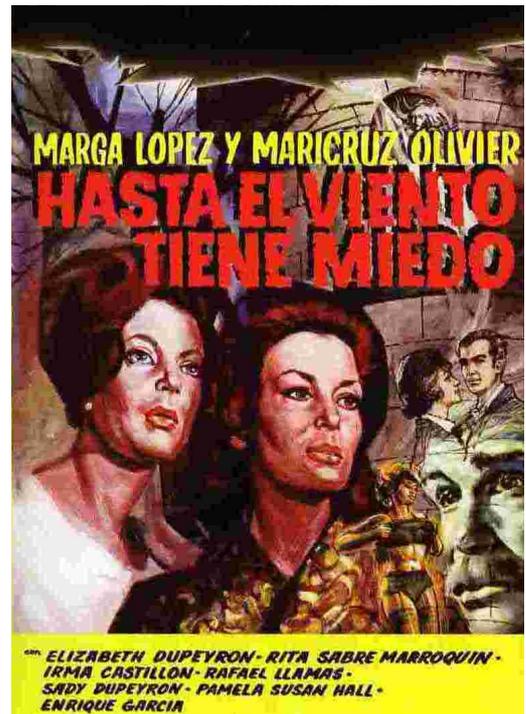
Lucía es la más sorprendida del comportamiento de Claudia pues considera que retorno de la muerte, además se percata de que sabe cosas que sólo conocía Andrea. Ante los comentarios respecto al comportamiento de Claudia, Bernarda finalmente acepta su retiro del colegio. La última noche que Claudia pasa en el colegio sucede el desenlace. Se presenta un viento muy fuerte y se escuchan lamentos, Bernarda decide enfrentar los extraños sucesos. Antes ordena a Lucía resguardarse en el colegio junto con las alumnas. Bernarda descubre a Claudia en el jardín, quien se dirige a la torre, Bernarda la sigue, ya en el desván, Andrea aparece entre la penumbra con una soga, Bernarda queda paralizada porque descubre que es Andrea y

viene a cobrar venganza por lo que pasó. Por su parte las alumnas y Lucía salen del colegio y se dirigen a la torre, al entrar escuchan un grito desgarrador. Lucía encuentra a Claudia tirada en el piso y a Bernarda ahorcada.

Pasa el tiempo, Lucía asume la dirección del colegio, el doctor la visita para platicar, ahí se establecen dos diagnósticos ante lo ocurrido, el de la policía que dictamina suicidio de la directora y el de Lucía que insiste en que fue la venganza de Andrea a través del cuerpo de Claudia. La reglas cambian en el colegio, ahora las alumnas pueden divertirse, disfrutar de los días de asueto y de vivir con mayor libertad. Claudia por su parte comenta con el jardinero acerca de la presencia de Andrea y de que lo que ella vivió no fue un sueño, pero el jardinero le recomienda que olvide eso y que no se preocupe, pues a Andrea ya se ha ido para siempre.

La película estuvo pocas semanas en cartelera, uno de los carteles promocionales fue el que aparece en la imagen.

Es un *collage* de ilustraciones que invita a ver una historia de terror porque la tipografía está en rojo, tiembla y sobresale del plano a través de sombras; por otro lado, el fondo en el que están montados los personajes principales lo componen: un fantasma (Andrea) que sale de una torre vieja, en un ambiente tenebroso rodeado de árboles muertos. Pero el terror se acompaña de otra historia que tiene relación con los amoríos y la sexualidad de Kitty, que es juzgada por Bernarda.



Uno de los carteles con que se promocionó la película en 1969. Resaltan las imágenes de las dos actrices principales y los nombres de las artistas juveniles.

Como toda obra artística y cultural, los filmes tienen un título, que si bien puede ser cuestionado porque no representa la idea principal, si habla acerca de lo que el realizador quiso transmitir, tan es así que en el siguiente diálogo extraído del filme (59´25"-59´49) se contextualiza el título para que quede claro su propósito comunicativo.

Silvia: Yo mañana me voy de aquí, me muero de angustia.

Marina: Sí, esta casa está maldita. Hay algo que nos rodea, que nos amenaza.

Alumna: Y ese viento no ha dejado de silbar un solo instante.

Josefina: Nunca lo había oído así.

Silvia: Esta noche hasta el viento tiene miedo.⁴⁷

El título *Hasta el viento tiene miedo*, que para Jorge Ayala Blanco⁴⁸ resulta ridículo, semánticamente sugiere que es una película de terror porque el adverbio "hasta" denota exceso, tal como lo define la RAE, así se indica que el viento, un fenómeno meteorológico que incluso puede ser muy intenso y llegar a causar daño, manifiesta miedo ante lo que va a suceder; por tanto, se usa la figura retórica prosopeya, porque el viento está personificado al manifestar emociones. Por otro lado, la letra inclinada deja claro el movimiento de la corriente aire fuerte, se acompaña de ligeros trazos que producen movimiento, provocando que las letras tiemblan.

3.1.2 La configuración del terror

A lo largo de los 90 minutos son constantes las escenas de terror o suspenso que se llevan a cabo en un lugar oscuro o bajo la cobija de la noche. Para extraer los elementos que configuran el terror, se eligieron tres secuencias del filme: la primera es el inicio del filme, la segunda cuando se presenta la revelación de la historia y la tercera es el desenlace.

La primera secuencia inicia en 25'' y termina en 3'2'', tiene una duración de 2'37'', se compone de dos partes.

⁴⁷ Durante el desarrollo de este capítulo se citarán algunos diálogos del filme, por ello sólo referenciará el tiempo en el cuerpo del texto y en los fotogramas.

⁴⁸ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano 1968-1972*, México, Posada, 1986, p. 271.

La primera parte dura 36 segundos, se compone de dos encuadres y tres movimientos de cámara. En un plano americano se muestra a Claudia dormida, pero en un estado de desasosiego, una voz repite su nombre, con un *zoom in* hacia la cabeza se ve más de cerca el estado intranquilo, despierta con un *zoom back* se vuelve a un plano medio dejando ver a Claudia despierta y enderezada y unos pies colgando del techo de la recámara; Claudia, se da cuenta y un grito aterrador sale de su garganta coincidiendo con un rayo que ilumina la habitación y deja ver la sombra del rostro de perfil de una mujer ahorcada. Claudia se desvanece en su cama, con un *paneo* y un *zoom in* hacia la ventana, en un *medium shot* se ve como un fuerte viento abre la ventana, entra a la habitación y un nuevo rayo ilumina el rostro y parte del torso colgado, las pies se ven, Claudia sale del cuadro. La secuencia concluye con la sombra de la mujer ahorcada, las piernas colgando y el viento acompañado de una tormenta nocturna.



El fotograma corresponde a los 57''. Se observa claramente la fuerza del viento: las hojas entran por la ventana y el pelo de la ahorcada se mueve. También es un ejemplo del uso del claroscuro a la manera del expresionismo alemán.

El ambiente en donde se da el relatos es de noche, predominan los colores negro, azul, gris, blanco y sepia. Hay tormenta, se sabe por los relámpagos y el viento. El sonido se compone de música extradiegética, los

llamados de ultratumba (*Claudia... Claudia.... Claudia...Claudia...*), el trueno y el grito aterrador. Predomina el claroscuro para ambientar la noche, una característica del expresionismo alemán. Las imágenes por lo regular se acompañan de la música que sube y baja dependiendo de los momentos de terror, por ejemplo, es suave cuando Claudia está dormida y conforme se despierta va subiendo y al descubrir a la ahorcada grita y se marca más el momento con notas de piano en tono elevado, desaparece la música entra el viento acompañado del relámpago que ilumina la habitación y proyecta la sombra de la ahorcada, se establece la relación entre la aparición de la muerta y el viento que avisa de un fuerte tormenta.

El terror en esta secuencia se configura con las imágenes de la ahorcada proyectadas como sombra, los pies colgando del techo, que son reales. Se hace presente la existencia de un muerto en condiciones lamentables: una ahorcada. La intranquilidad de Claudia dormida, que se ve por los movimientos de su cuerpo, y su rostro habla de una pesadilla de la cual despierta y ve probablemente lo que estaba soñando, por ello el grito aterrador. El uso de los planos nos da una atmósfera tenebrosa porque sólo se ve en la penumbra algunas partes de la habitación, por ejemplo un florero en un buro, una lámpara en la cabecera, lo único claro es la ventana y Claudia dormida. Los movimientos de cámara permiten ver las emociones en el rostro de Claudia y la intensidad del viento, al azotar la ventana y el movimiento de las cortinas y las ramas de árboles del exterior de la habitación.

De acuerdo con lo visto en el capítulo 1 respecto a los elementos de terror es claro que la atmósfera resulta inquietante por el uso de los colores y la iluminación, y los acompañamientos de sonido: música y efectos; además la historia habla de un ser que tal vez murió en condiciones lamentables y que vive atormentado por eso se mete en los sueños de Claudia. La secuencia resulta siniestra desde el momento que revela los pies colgando, y posteriormente deja ver una sombra; no se puede saber quién podría ser, sólo hay un indicio que es una mujer por el pelo largo que se mueve en la sombra. Se ven dos indicios claros de terror, el de los pies

colgando y el sueño intranquilo de Claudia, el primero nos dice de un muerto y el segundo de una pesadilla, se confirma lo del muerto cuando se ve la sombra de la ahorcada y la pesadilla cuando Claudia grita y se desmaya.

La segunda parte es el paratexto (1'01''-3'02''), corresponde a la presentación de los créditos. Se compone de siete encuadres con movimientos de cámara *close up* y *médium close up* para ver el movimiento de las hojas, los animales que habitan como el búho y percibir la fuerza del viento y de *long shot* para mostrar las casas y el torreón insertados en un gran jardín en el cual hay árboles. Las imágenes son muy oscuras, prevalece el negro, el blanco sólo se observa en los textos y en la iluminación de la casa, la del jardinero es de tamaño menor pero mejor iluminada, la casa principal es muy grande, no se ve claramente porque un

ala es cubierta por grandes árboles, el torreón está completamente oscuro.



En las tres construcciones se observa el simbolismo de la vida y la muerte mediante la iluminación, se puede decir que la casa del jardinero es el bien, el torreón el mal y la casa

grande es ambigua porque su iluminación es claroscuro, en ella habitan el bien y el mal.



Fotogramas de los espacios donde se desarrolla la trama: internado, torreón, casa del jardinero y el jardín. En ellos se presentan las principales escenas de terror.

La presencia del búho simboliza el vigilante de la noche que al cantar anuncia la posible llegada de la muerte. Toda las imágenes del paratexto se acompañan de la música extradiegética del filme, que sube de intensidad, y del efecto de viento fuerte. Se puede observar que el paratexto es la continuación de la primera secuencia, sólo que ahora deja ver los espacios exteriores.

El título de la película aparece precisamente en la imagen del torreón oscuro con letras blancas y con un ligero temblor, la lectura que se logra es que ahí habita algo malo, por lo oscuro y las letras que tiemblan. Por todo lo anterior, en el paratexto se da una atmósfera muy inquietante: prevalece el negro, hay penumbra, pues las imágenes son borrosas, la música extradiegética y el viento contribuyen a ese ambiente tenebroso.

La segunda secuencia inicia en 41'50'' y termina en 46'57', tiene una duración 5 minutos. Es una secuencia que se integra de varios encuadres, muchos de los cuales se dan por el movimiento de la cámara que sigue al personaje. Los planos en los cuales se arma son: *long shot*, plano americano, *medium shot*, *medium close up*. También se dan varias posiciones y movimientos de cámara: picada, contrapicada, panorámica, *tilt up* y *over shoulder*, y la cámara fija.

La secuencia narra la conversación entre Lucía y Diego respecto a la aparición de Andrea la noche anterior, cuando las alumnas, al encontrarse solas, se divierten con el *strip-tease* de Kitty, todas ven con asombro a Kitty quien no tiene ningún pudor, y Kitty ve el rostro de Andrea a través de la ventana, en un noche de tormenta. Lucía al escucharlas tiene que revelarles quién es Andrea y cómo murió. Al acudir a la casa de Diego Lucía le da esta explicación, Diego no se sorprende, al contrario le deja claro que Andrea vaga por el internado, cuando el viento azota como esa noche, el siguiente diálogo es un ejemplo (44'01''-44' 44'').

Lucía: Usted la ha visto.

Diego: Sí, ¿usted no?

Lucía: Como podría verla, ella está muerta.

Diego: Pero aún está entre nosotros. Tal vez busca algo.

Lucía: No, no eso no es posible.

Diego: Se acuerda como soplaban el viento la noche que la encontramos muerta.

Lucía: Sí claro.

Diego: Cada vez que lo oigo así se que ella ha vuelto, parece que el viento la presiente.

La secuencia tiene tres momentos, en el primero Lucía sale del internado rumbo a la casa de Diego, se usa la cámara en movimiento de picada para ver como el viento mueve el pelo de Lucía, así como su camión. De nuevo aparece el jardín azotado por el viento y su silbido, se acompaña de la música extradiegética, predomina el claroscuro (41'53''-42'23''). En la casa del jardinero se usa el *tilt up* para presentarlo de abajo hacia arriba, posteriormente el plano americano y la cámara fija permiten ver que Diego es aficionado a los animales disecados, esto es un indicio de que está acostumbrado a convivir con la muerte y se reafirma cuando sin temor alguno le dice a Lucía que Andrea deambula por el internado.



Ejemplo de plano medio, se observa las reacciones de los personajes y parte de la escenografía.

Los planos medios se usan para ver de cerca las reacciones que los personajes van teniendo conforme avanza la conversación, y para la salida de Lucía después de sorprenderse por las revelaciones que le hace Diego, que no tienen nada de sensatas. Durante el trayecto de Lucía al internado el uso de *médium close up* convierte el relato en un momento terrorífico porque se ve como se transforma el rostro de Lucía, va experimentando emociones

cada vez más fuertes, y explota cuando el búho canta, es un indicio que presagia la muerte, ahí decide correr para cruzar los más pronto posible el jardín y llegar al internado. Lucía pasa del asombro, al temor y al miedo. El miedo se representa como lo explica Saúl Rosas .

El miedo se da en nuestro interior, basado en conceptos, imágenes, palabras y hechos que durante nuestra vida nos asustaron y quedaron ahí, en el inconsciente, para saltar cuando en nuestra cotidianidad se genera la atmósfera idónea para su aparición. Y la intensidad de este miedo originado de la realidad imaginativa se fortalece porque es precisamente lo desconocido y sin forma lo que más impone.⁴⁹

Las revelaciones de Diego dejaron huella en la mente de Lucía y desbordaron su imaginación, pues al cruzar el jardín se obliga a ver la torre donde murió Andrea, pensando tal vez encontrarla como se lo habían narrado las alumnas.

Cuando Lucía logra llegar al colegio y sube las escaleras se usa la cámara en contrapicada y picada, para ver como sube apresuradamente. Al llegar a la parte de arriba se observa un ligero alivio, no obstante presente a Andrea, lo que la obliga a voltear, es un momento muy siniestro porque, a pesar de confirmarse lo dicho por las alumnas y Diego, no se asusta por verla, al contrario se da lo sublime porque contempla la imagen bella de Andrea en medio del jardín, quien la observa.



Ejemplo de un momento siniestro. Andrea acompañada del viento se presenta en medio del jardín y obliga a la maestra a mirarla, ella queda embelesada por su presencia; pero su semblante cambia al darse cuenta de que es un fantasma.

Es un momento en donde existe una relación muy clara entre lo bello, lo sublime y lo siniestro (46'45''-46'57''): Lucía sabe de la presencia de

⁴⁹Saúl Rosas Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 27.

Andrea porque el viento lo pronostica, eso la obliga a voltear a pesar del miedo, observa a Andrea, la chica es hermosa, la contempla por un instante y después la escena se vuelve siniestra porque es la imagen de una muerta, lo que obliga a Lucía a continuar su camino y se introduce en el colegio. Lo familiar, en este caso Andrea, es ocultado debido a los motivos de su muerte, pero se hace presente ante Lucía como algo asombrosamente grande y bello, lo que la paraliza y la obliga a contemplarla por un momento. Se usa la panorámica, la cámara –como dice Carlos Losilla– se convierte en los ojos del personaje y del espectador (mirada de la cámara), para descubrir al personaje de Andrea en el jardín.

Por otro lado, en relato fílmico de esta secuencia da una vuelta de tuerca, de lo no creído se pasa a lo creído; sea hace evidente que después de esa noche va a cambiar la vida de las alumnas y maestras, se empieza a creer que algo sobrenatural habita el internado. Incluso el cambio se hace evidente en la escenografía de la habitación de Diego, al entrar Lucía hay dos cafeteras, una blanca y otra negra, dos escobas colocadas en esquinas diferentes; avanzada la revelación, las escobas se ven juntas en la misma esquina donde se encuentra Lucía, y las cafeteras invierten su posición. Lucía confirma lo dicho por las alumnas, sólo que su temor es mayor porque conoce las circunstancias trágicas de la muerte de Andrea, la fantasma.

Casi toda la secuencia se acompaña de la música extradiegética que sube y baja de intensidad de acuerdo con la tensión y suspenso que provoca la charla entre Diego y Lucía, sube de tono cuando habla de Andrea y de la muerte. El recorrido de ida y vuelta se acompaña de la pista extradiegética. Que se intensifica su volumen cuando la emociones de terror afloran en el rostro de Lucía.

En resumen, la configuración del terror se da con elementos de literatura gótica como son el fantasma, el jardín, las escaleras, la noche y la persecución. El terror se manifiesta en su esplendor porque varias sensaciones que se desprenden de las revelaciones en el diálogo se agudizan con la ambientación del sonido y el uso de la cámara para provocar imágenes siniestras y aterradoras.

En la tercera secuencia: 1 19'23''-1 24'23'' con una duración de 5 minutos es evidente que el miedo se ha apoderado de la profesora Lucía y del resto de las alumnas, no tanto así de la directora Bernarda, quien a pesar de que lo empieza a manifestar, se resiste a creer que pasan eventos sobrenaturales; por ello, al escuchar los lamentos decide enfrentar a quien a alterado la “tranquilidad” del colegio. A pesar de que Lucía le expone su miedo porque algo malo le puede pasar a Bernarda, ésta sale del colegio en medio de la penumbra en la que se encuentran por la falta de luz; el viento sopla fuertemente en el jardín, Bernarda observa que Claudia se dirige al torreón, la llama pero no recibe respuesta y la sigue. Cuando Claudia quita el candado de la cerradura y entra, en un *close up* a las manos se ve que se son las manos de Andrea, aquellas que se ven en la secuencia 19'40''–19'51'' en donde Kitty, otra alumna y Claudia ven el fantasma en el desván de la torre.

El sueño que Claudia narró a las amigas en 4'15''– 4'36'' se vuelve realidad, sube por las escaleras grandes hacia un desván, pero ahora la sigue Bernarda. Cuando la directora llega y llama a Claudia, de la penumbra se revela el fantasma de Andrea con una soga tensada en las manos, la directora se aterroriza al descubrir que efectivamente era Andrea y por la soga sabe que va a cobrar venganza. Por su parte, Lucía y las alumnas están convencidas de la existencia de Andrea, acuden al torreón después de sortear la dificultad de abrir la puerta de los dormitorios que fue cerrada intempestivamente, de bajar y subir apresuradamente escaleras. Casi al llegar a la puerta del desván del torreón, escuchan un grito aterrador, similar al que Claudia emitió al ver el cuerpo colgando de Andrea al inicio, después viene el silencio y se interrumpe por el rechinado de un viga. Se descubre a Claudia tirada en el suelo, quien reacciona en los brazos de Lucía sin saber nada, del techo se ve unos pies colgando y moviéndose, lo que indica que acaba de suceder el ahorcamiento de Bernarda, el viento ha dejado de soplar.

Casi toda la secuencia se acompaña del fondo musical extradiegético, que sube y baja de intensidad, sube en el momento que se presenta un

indicio o una aparición, se puntualiza con alguna nota fuerte, baja para provocar tensión, se hace más veloz cuando hay una carrera o se apresura el paso por ejemplo cuando bajan las escaleras rápidamente. La música y los efectos como el rechinado de la viga, o el azote de la puerta contribuyen a provocar el terror a lado de imágenes como las descritas. El desván, la torre, el subir y baja escaleras, abrir y cerrar puertas, lo que se explica como cruzar la línea divisoria entre el bien y el mal, entre seres temerosos y temidos; la iluminación en claroscuros y penumbra, el uso de las velas, el fantasma, los lamentos, el viento y los relámpagos, son características de las historias góticas.

Esta es la escena más terrorífica y siniestra, en particular cuando Bernarda llega al desván de la torre y llama a Claudia. En un encuadre *medium shot* se ve salir de la oscuridad una chica de pelo largo que tensa una soga, no se le ve el rostro, éste se esconde en la oscuridad total. El personaje se acerca a la cámara, se cambia el encuadre hacia Bernarda para ver su rostro aterrado, su cuerpo se tensa, logra retroceder pero su respiración se escucha entrecortada, pareciera que se ahoga, pero es el terror que la invade y no le permite ninguna acción de huida.



El último momento de terror en donde se ve en penumbra el fantasma y la angustia de Bernarda, que se logra por el uso de la cámara: *medium shot* y *medium close up* y los encuadres.

Hay un ocultamiento de algo visible, el rostro de Andrea, el cual ya fue visto por Lucía y las alumnas, un cuerpo muerto del cual sólo se conocen los pies que cuelgan, lo que hace pensar que Bernarda murió ahorcada por

Andrea, pues al convertirse la cámara en los ojos de Bernarda, Andrea camina hacia ella y acerca la sogá como a la altura del cuello, dando a entender que la va ahorcar, eso es lo que se puede deducir, porque en realidad no se ve. Por tanto es un momento siniestro porque se oculta la imagen de Andrea, una chica que es bella de acuerdo con descripción que hace Diego, no es ajena, en vida fue una alumna más que convivió con Bernarda y Lucía, pero que murió en condiciones lamentables debido a la rigurosa disciplina de Bernarda y a su nula condescendencia.

En resumen, esta parte de la diégesis tiene muchos de los elementos góticos: personajes, trama y ambiente. Los recursos cinematográficos como la mirada de la cámara, el *medium shot* y *medium close up* resaltan el ambiente en penumbra, el miedo en el rostro de los personajes; la cámara en picada, contrapicada y cenital ayuda a ver la desesperación de las alumnas por evitar una tragedia. La música y los efectos: lamentos, rechinidos, viento y relámpagos crean un ambiente de tensión y miedo, que se complementa con la iluminación en claroscuro, creando una atmósfera tenebrosa. Las emociones que se transmiten a través de los personajes son angustia, sorpresa, temor y miedo.

En general, el realizador supo crear atmósferas terroríficas a partir del uso de los recursos cinematográficos y de la novela gótica, así creó espacios tétricos como una torre vieja, oscura, con su gran escalera que lleva a un desván donde murió una chica joven. Al respecto apunta Saúl Rosas

...existen las atmósferas tétricas y el suspenso adecuado, que lleva al espectador hasta el límite de sus emociones. Ahí están...el colegio de señoritas... Pero estos lugares no tendrían sentido sin el toque del director para que cada uno de los espacios no sean estáticos y aporten, con sus muebles, su iluminación, su deterioro y sus sombras, elementos clave para el desarrollo de la trama.⁵⁰

Por último y consonancia con lo que dice Hugo Lara⁵¹, *Hasta el viento tiene miedo* se caracteriza por emplear música ascendente que refuerza la

⁵⁰ Saúl Rosas Rodríguez, *Op, Cit.* p. 129.

⁵¹ Hugo Lara, "Ojos bien cuadrados: el génoa del cine de horror", en *Correcámara*, 19 de agosto de 2009, disponible en www.correcamara.com.mx Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2015.

tensión, misterio, escenas de persecución o huida, vida real combinada con la fantasía, lugares oscuros y un escenario lúgubre.

3.2 Más negro que la noche

Este filme fue realizado en 1974 y estrenado en 1975, en un momento en que la industria cinematográfica era controlada por el Estado mexicano. Después de cinco años en los que su realizador se dedicó a producir melodramas que sin escapar de los convencionalismos morales se distinguieron por ser buenas realizaciones, así lo expresa Emilio García Riera⁵², realiza su tercer filme de terror. De acuerdo con la crítica de cine, este filme es el más pobre en narrativa fílmica: trama y personajes, pero no así en crear atmósferas inquietantes. La banda musical, al igual que en *Hasta el viento tiene miedo*, es un soporte importante en la historia, por esa pieza es acreedor Raúl Lavista a un Ariel en 1976.

3.2.1 Reseña general

La historia trata de la tía Susana, una mujer de principios de siglo, de gustos refinados y con un especial cariño por su gato negro al cual llama Becker, quien vive con ella en una casona. En el inicio se observa a una mujer, que no deja ver su rostro, es muy evidente que su compañero de vida es el gato, con el que platica y estando con él muere de un infarto.

Ofelia, sobrina de la tía Susana, hereda la casa, pero además al gato Becker, a quien deberá cuidar. Ofelia toma posesión de casa e invita a sus amigas, con quienes vivía en un departamento en el que compartían gastos: Pilar, Aurora y Martha. En la casa vive el ama de llaves, una mujer rígida con ideas conservadoras y peleada con el modernismo de la época, pero muy servil.

El primer día que llegan y con apoyo de Sofía, el ama de llaves, hacen un recorrido por la casa y muestran su interés por conocer al gato, el cual está ausente y además raro desde la muerte de la tía. También se manifiesta una rivalidad entre las ideas de Sofía y las de las jóvenes: la primera molesta por la falta de cultura y clase de las amigas de Ofelia y las

⁵² Emilio García Riera, *Op. Cit.* p. 239.

amigas manifiestan su rechazo a todos los objetos antiguos que adorna la casa, señalándolos como adefesios o porquerías, incluso a Sofía que la consideran un esperpento. Las amigas desde un principio manifiestan su fobia a los gatos.

La primera noche aparece Becker en la habitación de la tía causando molestia en Pilar. Al día siguiente, las chicas descubren el sótano en donde hay varios vestidos de la tía, ellas se los ponen y bromean con ellos, aparece el gato Becker cuando Aurora intenta abrir un baúl, la tía también aparece cuando descubren en el baúl su vestido de novia y ve como se lo llevan pues han decidido que Ofelia lo use en su boda.

En la siguiente noche Aurora es sorprendida en el jardín con los gritos de una mujer que llama al gato, pero resulta que Ofelia concluye que fue Sofía; no obstante ésta lo niega, y dice que sólo la difunta llamaba a Becker cuando iba a llover, evento que se presenta después lo cual inquieta a las jóvenes.

Transcurrida parte de la noche la tía Susana entra a la habitación y recupera su vestido de novia, el cual quema en la chimenea. Ofelia lo descubre y una vez más culpa a Sofía del acto, Sofía acepta la culpa a pesar de que ella no fue y le informa del apego que la tía tenía a ese vestido.

Durante el día, descubren al canario de Aurora muerto, deducen que fue Becker; por la noche Sofía busca a Becker pero no lo encuentra, se preocupa porque no ha ido a comer. Esa noche se escuchan sollozos, Aurora se despierta y descubre que alguien llora. Se lo comenta a Martha pero al parecer ni ella ni nadie más los escuchó, por tanto Aurora se preocupa.

Después de cuatro días de ausencia, en la noche Aurora, Pilar y Martha le avisan a Ofelia que encontraron muerto a Becker en el sótano, según ellas murió de hambre al dejarlo encerrado. Becker es enterrado en el jardín, a partir de ahí se suceden las muertes de las amigas.

Se aparece el gato muerto en la sala, acompañado de la sombra de la tía que porta su bastón, la cual también se aparece en la biblioteca en la que trabaja Aurora.

Aurora muere en la biblioteca después de un ataque de miedo provocado por la presencia de la tía, que la acosa por los pasillos oscuros de la biblioteca. Aurora cae por uno de los barandales del lugar, ahí es encontrada por Ofelia y su novio, su muerte se diagnóstica como infarto.

Martha no cree en el diagnóstico pues alude al miedo que se observaba en la cara de Aurora.

Ante lo ocurrido Sofía decide dejar la casa, pero antes le dice a Ofelia que su tía vaga en la casa desde la muerte de Becker; Ofelia no le cree nada.

Pilar por la noche es sorprendida por el maullar de un gato que se encuentra en el jardín, sale a ver y observa luz en el sótano, se dirige al lugar donde en la oscuridad es sorprendida por el fantasma de la tía, sale corriendo. Pilar le dice a Sofía, Ofelia y Martha que era a tía Susana, pero Ofelia no cree nada a pesar de que Martha y Sofía aseguran que está ocurriendo cosas muy extrañas en la casa.

Pilar muere de una caída de las escaleras de la casa después de haber visto el rostro de la tía Susana; llegaba de una fiesta y venía con exceso de alcohol, por lo que se deduce que eso causo la caída.

Sofía por fin se va, solo quedan Martha y Ofelia quienes decide pasar una velada solas, en ese momento Martha expresa sus miedos a Ofelia y le comenta que la tía Susana se encuentra en la casa. De repente la luz se va, mientras Ofelia ve como arreglar los fusibles, la tía aparece en la sala en la que sufrió el infarto, Martha logra ver su mano y el famoso anillo que portaba siempre, le avisa a Ofelia quien descubre en el sillón el tejido de la tía Susana, para asegurarse busca en la habitación de la tía el anillo que estaba en cofre de cristal, al no encontrarlo se convence de que sí está ahí. Ofelia no encuentra justificación de su presencia ni de porque está ocasionado la muerte de sus amigas, ante esto Martha le dice que se está vengando por la muerte de Becker, le confiesa que fueron ellas quienes lo mataron y le narra cómo fueron los sucesos.

Llega a la casa el novio de Ofelia, ella sale a recibirlo, al estar sola Martha empieza apoderarse el miedo de ella, éste se agudiza cuando

aparece Becker; Martha se aterroriza, trata de retroceder y ve a la tía Susana en las escaleras, lo que la paraliza de terror pero logra gritar.

Afuera Ofelia apura al novio para que entre, cuando abren la puerta principal Martha yace en el suelo con las agujas de tejer enterradas en su pecho. Ofelia le pide a Pedro, su novio, que la saque de ahí.

El título *Más negro que la noche* establece una relación directa entre un sustantivo, que no está ni siquiera implícito en la frase, lo cual lleva a preguntar ¿quién es más negro que la noche, y la respuesta se encuentra cuando la frase se monta en el gato negro tanto en el filme como en el cartel. Respecto al adverbio “más”, que es de cantidad, exagera la negrura del gato con respecto a la de la noche; y lo “negro” puede tener dos significados, el de cualidad y el figurativo, que da una intención de maldad, esta intención se confirma con la banda sonora extradiegética del filme y su intensidad cuando aparece el título, y en el cartel al poner el gato sobre una calavera, incluso se hace alusión al texto de Edgar Allan Poe, “El gato negro”

“Sobre su cabeza [la de la esposa muerta], con la roja boca abierta y el solitario ojo como de fuego, estaba agazapada la horrible bestia [el gato negro],...”⁵³

Uno de los carteles con los que se promocionó la película. Becker, el gato, como principal protagonista arriba de una calavera que simboliza la muerte y tres de las protagonistas, que en esa época eran consideradas símbolo sexuales.



3.2.2 La configuración del terror

El filme tiene una duración de 100 minutos, el formato que se eligió es DVD, en él se presentan de manera dosificada secuencias que se caracterizan por provocar suspenso y terror, aparecen las sensaciones de sorpresa, susto, miedo y terror, en ese orden, o combinados. Para el análisis se eligieron el

⁵³ Edgar Allan Poe, *Relatos*, edición de Félix Martín, México, Rei México, col. Letras Universales, 1991.

paratexto, en el cual viene intercalada una introducción; además dos secuencias.

La primera secuencia: 0-4'2'' se integra de la introducción, el paratexto y una secuencia de la presentación de las protagonistas; se utilizan el primer plano y el plano medio.

La introducción tiene el propósito de presentar al gato Becker y su relación con una mujer de avanzada edad, no se sabe quién es porque sólo se ven sus manos. Es claro el cariño que la mujer brinda al gato: habla con él, le da de comer y le cuenta sobre su pasado añorado. El gato es negro, apacible y juguetón; de la mujer sólo hay indicios de que es mayor por sus manos, rica por el anillo grande que porta y de gustos conservadores por la ropa, ésta es negra, le llega al tobillo y tienen encaje los puños. La descripción de los personajes se logra por los encuadres en *medium shot* y los *close up* con movimiento de cámara *zoom back* para abrir el escenario y ver el espacio en el que se encuentran, como el jardín, y *zoom in* para observar los detalles, por ejemplo las manos y el anillo grande, que será un símbolo de poder y presencia de la mujer. Al final de la secuencia la mujer muere de un infarto, el gato reacciona de forma agresiva y defensiva ante la venida de muerte, que lo desestabiliza, de su estado apacible pasa a un estado de agresividad, queda instalado el suspenso. Al término de cada diálogo, que se realiza en diferentes espacios de una casa, se intercalan los créditos en un fondo de la imagen de Becker en negativo, la última de cada diálogo, pues siempre termina con Becker en un *close up*.



Fotogramas con imágenes en negativo. El primero es de *Más negro que la noche* y el segundo de *Suspira* de Dario Argento, quien

también uso esta técnica en las escenas cargadas de suspenso y terror.

El diálogo se compone de cuatro escenas, las tres primeras son en tonos cálidos de acuerdo con los textos hablados y de día, la última sucede en la noche, predominan los colores oscuros. Se presentan diferentes

espacios de la casa donde sucederán las secuencias de terror: sótano, jardín, habitación y recibidor. En el último diálogo, que se da en el recibidor, hay otro elemento que se resalta con un *close up* que es el que la mujer teje algo en color azul, y será ese tejido el que al final sea un indicio para que se acepte la presencia de la Tía Susana, como se le hará llamar a esta mujer de cual sólo se conoce su voz y sus manos.

Las imágenes en primer plano y plano medio son agradables a pesar de que se oculta la identidad de la mujer, sólo hay una que resulta inquietante que es la del infarto de la mujer y la reacción del gato negro Becker, pues queda la incógnita de qué vio o qué lo hizo reaccionar agresiva y defensivamente.

Respecto al sonido, la banda musical que acompaña a los créditos y a las imágenes de la muerte de la tía Susana, resulta tenebrosa; si bien como ya se dijo las imágenes de la introducción son agradables, la música hasta cierto punto resulta contradictoria, es decir opuesta a lo que se ve, hay una nota discordante que aparece con los créditos, es como un golpe. Con este fondo musical y su nota discordante se va creando suspenso, al final de la secuencia se da la muerte de la tía lo que provoca temor, y surge la duda: ¿qué pasó? Por tanto, la secuencia no es terrorífica, pero si está cargada de suspenso y provoca cierto temor y duda, que lo generan las tomas en negativo, la banda musical y la última toma de la muerte de la tía.

En la segunda secuencia: 1 14'08"— 1 21'08", con una duración de 7 minutos se utilizan el primer plano, el plano medio, plano general y plano detalle. Los eventos se dan en la noche, entre la penumbra y la oscuridad casi total y el juego de sombras, en el sótano principalmente y en la que participa Pilar (Helena Rojo) y el fantasma de la tía Susana. Predominan los colores blanco, negro y sepia, con iluminación claroscuro.

En esta secuencia se usa el reloj como símbolo de tiempo, y se enfatiza con un *insert* para ver la hora: 9:30. Hay varios indicios, por ejemplo el bastón y su golpeteo conforme avanza la tía en los pasillos del sótano, ya se tiene conocimiento de que lo usaba. El maullido y la sombra del gato que se proyecta en la ventana, son otros indicios, porque logran captar la

atención de Pilar, que se encuentra en el salón principal leyendo y bajo una lámpara y la chimenea, ella sale de la casa a buscar al gato en el jardín. Por último, el rechinado de una puerta que se cierra sin haber viento ni la intervención de algo, indica que algo extraño va a suceder, ha dejado encerrada a Pilar en el sótano ante la presencia de la tía Susana.

El plano medio en *full shot* o plano americano se usa para ver el espacio en el que está Pilar, se trata de poner al personaje en medio de un espacio oscuro en el cual suceden cosas a su alrededor, por ejemplo la quietud del jardín que se altera por una luz que se mueve en el interior de un lugar, el sótano. También se usa el plano general con la misma intención, pero además para incorporar a un personaje, por ejemplo en 1 18' 21'' se incorpora por el lado derecho la tía Susana, al fondo se ve a Pilar y ella



entra, sólo son visibles los pies y parte del bastón.

Fotograma en el que aparece la tía Susana en el sótano para acosar a Pilar por la muerte del gato Becker. Predomina lo oscuro y poca luz para develar la llegada del fantasma; así como el reflejo de sombras.

Esta secuencia en el sótano se caracteriza porque no hay diálogos, sólo las preguntas “¿Quién anda ahí? Sofía, ¿es usted?”; predomina la iluminación oscura y claroscuro, el negro y el sepia dominan la escena, el blanco es pobre y sólo se usa para develar parte del rostro de Pilar, media cara o su mirada (1 17' 08''- 1 18' 05''); los ruidos como rechinado de puerta, pasos y el golpeteo del bastón, acompañan los pasos de Pilar y la Tía Susana, y posteriormente la huida de Pilar del sótano al descubrir una sombra extraña que le provoca miedo. La cámara en contrapicado y en *close up* se usa para descubrir el rostro de Pilar, en la penumbra, que se observa temeroso y cauteloso, pues su mirada se mueve constantemente de un lado a otro. Hay partes muy oscura durante la huida de Pilar, ahí se pierde al personaje, pero se sabe que es Pilar por la respiración y los sonidos guturales, va huyendo de algo que le a provocado mucho miedo.



En este fotograma se observan varios recursos que emplea Taboada para provocar tensión: el uso de la cámara, el oscuro, claroscuro y el sepia.

La música en esta secuencia se usa para crear un ambiente muy tenebroso: en tono suave la banda extradiegética acompaña a Pilar en el jardín y en su búsqueda en el sótano de la persona que está en el sótano; sube de tono y una nota fuerte señala el momento de las apariciones, por ejemplo cuando aparece la sombra del gato en la ventana del salón principal, o cuando por primera vez aparecen los pies de la tía Susana, aquí hay una situación interesante pues en el momento en que Pilar pregunta Sofia ¿es usted? se marca una nota fuerte y aparecen los pies de la tía Susana.

La secuencia empieza con suspenso y termina con terror. El suspenso lo da la música, ésta señala perfectamente con notas fuertes los momentos de tensión que son las apariciones o eventos extraños: la sombra del gato, la presencia del fantasma de la tía Susana y la puerta que se cierra sola. Por su parte, la iluminación casi oscura, el silencio y los ruidos son los que contribuyen más a provocar el miedo, pues se ven sombras, partes del cuerpo, el silencio que se irrumpe por unos pasos y el golpeteo de un bastón, indica que alguien está ahí y avanza hacia Pilar.

El espacio es un sótano muy oscuro que sólo se ilumina en las partes donde entra la luz por los recovecos o las pequeñas ventanas. Eso provoca oscuridad y penumbra en la que se ven las sombras de algunos muebles y de Pilar recorriendo los pasillos del sótano.

La puesta en escena es de terror porque como dice Bárbara Bordalejo se expande el alma y se despiertan las facultades a un grado elevado de la

vida, esto es claro cuando Pilar huye del sótano y se encuentra con una puerta cerrada que a pesar de su desesperación y angustia logra abrir. Es gótica por los elementos que emplea: elemento sobrenatural, un muerto viviente que busca venganza; un sótano oscuro que tiene pasadizos, una mujer perseguida y una heroína que en este caso podría ser Sofía, que llega en el momento oportuno en que Pilar está aterrada. Por último, es siniestra por el manejo de la luz, la música y los ruidos, que en este caso y, en general, en el filme es una característica. La penumbra no permite ver cuerpos completos, ni tampoco conocer el espacio en el que se desarrolla la historia, lo que provoca incertidumbre y angustia. El sonido de los pasos y el bastón que se vinculan con la tía Susana es un recurso siniestro que, ante la huida de Pilar por haberla descubierto, provoca terror pues se dan una persecución entre el temido y el temeroso.

Del expresionismo alemán recupera el uso del claroscuro y las sombras, esta secuencia lo representa muy bien.

En la tercera secuencia: 1 34'45'' – 1 41'44'', con una duración de 7 minutos se utiliza el primer plano, plano medio y plano general. Corresponde la parte en donde Marta revela a Ofelia las condiciones en que murió el gato Becker, pues es algo novedoso.

En la narración que hace Marta, el realizador emplea un *flashback* o analepsis, o lo que llamaría Carlos Losilla sobre impresión. El recurso de la cámara en contrapicada y picada domina la escena. La picada se usa para ver al agredido y la contrapicada para ver al agresor, se presenta claramente la maldad de las amigas para agredir despiadadamente al gato Becker. La secuencia es más terrorífica porque se usa la imagen en negativo, negro y rojo, y se acompaña de la banda extradiegética que siempre está en tono alto para enfatizar la violencia. Aparece la banda musical de los créditos, cuando Becker está en cuadro, lo que hace suponer que ese fondo musical identifica a Becker, un gato con carga siniestra.

El uso de la sobreimpresión deja llevar al espectador a otra dimensión, cuya intención es narrar un momento pasado muy violento, que se matiza con el uso de negativo, con ello se evita que la escena llegue a

representar el horror. La narración fílmica logra proyectar la violencia con que las mujeres matan a golpes a Becker con un candelabro y el atizador de la chimenea, pero sin ser explícita, lo que deja a la imaginación del espectador pensar en el reguero de sangre y en un cuerpo magullado por los golpes.

Después de la narración, Martha confiesa a Ofelia el crimen que cometieron con Becker, así como su miedo por la venganza de la tía Susana y su resignación por lo que va a suceder. Al salir Ofelia a buscar a su novio, Martha queda sola, el temor la empieza a invadir cuando la puerta se cierra, conforme avanza la escena, se llena de penumbra y se usa el *close up* hacia el rostro de Martha, que cada vez se va tensando, se le corta la respiración llegando al grado de parecer que se ahoga. El terror la ha invadido porque no puede pronunciar palabra alguna, su mirada se abre al descubrir a la tía Susana en las escaleras. El terror es provocado por los pasos y el golpeteo del bastón, cada vez se escuchan más cerca. La presencia de Becker, el gato muerto, da pie para que el miedo se apodere de ella. Aquí se presenta un encuadre siniestro que se da con un paneo de la cámara: parte del barandal de la escalera queda al centro dividiendo al fantasma y a su víctima, el primero bajando la escalera con paso constante y la segunda



paralizada esperando su llegada porque sabe de su presencia por los pasos, el bastón y el fantasma de Becker (1 40'01''-1 40'11').

El fotograma representa una escena siniestra en la que Martha sabe que

la tía Susana viene bajando de las escaleras porque escucha el bastón y le da la espalda completamente paralizada y en espera de la muerte.

El uso de las campanadas del reloj es un símbolo de que la hora de la venganza llegó o que la hora de la muerte se avecina, y se ratifica cuando al revelarse el fantasma ante Marta la señala con el dedo. El filme se resuelve con que fue el fantasma que cobró venganza por la muerte de su preciado gato Becker.

En esta secuencia una vez más los recursos que se emplean para provocar el terror son el ambiente gótico: puertas que se cierran, fantasmas, casona, escaleras por las que descienden fantasmas, las campanadas del reloj; del expresionismo alemán los claroscuros. Lo siniestro está muy bien representado con un paneo que logra identificar de donde vienen los pasos, es de la escalera, ahí se queda la cámara fija para ver que desciende, y es la tía Susana, a quien sólo se le ven los pies.

En resumen, este filme cuenta con buen trabajo de cámara y de los planos para configurar el terror, es muy recurrente la *close up* para fijar la vista en elementos que funge como indicios o para ver las reacciones de los personajes, es decir, como va evolucionando su estado emocional ante los sucesos sobrenaturales. La historia y los personajes son simples, el gran logro para provocar espacios tenebrosos es el manejo de los recursos cinematográficos: la iluminación, la música y los ruidos.

Respecto a los ruidos, queda muy bien lo que dice Burke respecto al sonido “Obsérvese que un simple sonido, de cierta fuerza, aunque de poca duración, si se repite a intervalos, provoca un gran efecto. Pocas cosas son más horrorosas que las campanadas de un reloj”.⁵⁴

También, los efectos como el rechinar de las puertas, las onomatopeyas, los truenos tienen la función de crear realismo pero con mayor carga al dramatismo. En tanto que la música provee a la narrativa fílmica de sustento emocional porque señala los momentos de sorpresa o tensión, o servir de fondo para crear la atmósfera inquietante.

El silencio es otra característica de este filme, hay varias secuencias en donde reina, no es absoluto porque hay breves frases o los ruidos normales del espacio o incluso del personaje, por ejemplo su respiración. El

⁵⁴ Beatriz Moreno, *Op. Cit.* p. 41

silencio remarca situaciones de suspenso o inquietud; es una atmósfera porque se percibe levemente y acompaña una conversación, un movimiento para presentar por ejemplo la escena donde a Ofelia le informan de la herencia que le dejó su tía, ella recuerda la casa y la va describiendo, el fondo musical es bajo y crea una atmósfera inquietante, porque además la narración también no es agradable: casa con olor a humedad, un cuadro grande de la tía muerta, un gran reloj que toca sus campanadas.

3.3 Las mujeres en los filmes de Taboada

De acuerdo con el libro *Taboada*⁵⁵, la obra de terror de este realizador, 1968-1974, se caracteriza por la abundancia de personajes femeninos, en su mayoría jóvenes atractivas, se observa claramente en los filmes *Hasta el viento miedo* y *Más negro que la noche*.

En ese entonces la productora Hammer y los cineastas como Jean Rollin y Jesús Franco también se interesaron por incluir figuras femeninas, incluso desnudas, muchas de sus películas se relacionaban con el vampirismo.

Taboada buscó la manera de que sus actrices proyectaran ese nuevo tipo de mujer que surgía a partir de la liberación femenina, la que expresaba su sexualidad. Pero lo tenía que hacer con cuidado, pues ese tema seguía siendo tabú en México, a pesar de que en otros países ya se podían exhibir filmes con desnudos. Taboada decide proyectar el erotismo de la mujer de fines de los sesenta y primera mitad de los setenta mediante el género de terror, lo hace con cuidado logrando que en las películas no sólo se trate el tema de lo sobrenatural, si no también otros temas que atribulaban a las mujeres de esa época: el despertar sexual en *Hasta el viento tiene miedo* y cómo lidiar con la libertad sexual en *Más negro que la noche*.

También, en los filmes se observa aún la resaca de la transición entre lo pasado y lo moderno, porque hay una lucha constante con las nuevas concepciones morales: el comportamiento de las mujeres, sus preferencias y gustos, algo que no es tolerado por mujeres maduras, con una educación

⁵⁵ S/A *Taboada*, México, Editorial Jus-Instituto Mexicano de Cinematografía-Morbido, 2011.

moral muy rigurosas, por ejemplo el personaje de Sofía en *Más negro que la noche* y Bernarda en *Hasta el viento tiene miedo*. Todo esto además de la historia de terror se observa con claridad en los diálogos y en los fondos musicales que se insertan en algunas secuencias, y en el vestuario de las protagonistas: las jóvenes modernas y las adultas conservadoras y rectadas.

Sus personajes femeninos luchan con lo racional que se quiere imponer en lo instintivo y sentimental. “Los deseos de libertad individual, así como de liberación de las pasiones y los instintos son los motores fundamentales de los personajes de *Más negro que la noche* y *Hasta el viento tiene miedo*.”⁵⁶

En el filme *Hasta el viento tiene miedo* hay una escena que representa el terror vinculado con la sexualidad (37'15''-39'38''), aquí Kitty hace un *strip-tease* a sus compañeras; es una escena que revela las ansias de las chicas por conocer acerca de las experiencias sexuales de Kitty, quien ha superado los temores y transgrede las normas morales y disciplinares que aún prevalecen en el internado de señoritas.



La sexualidad y el terror se conjugan en estos fotogramas. Kitty es una mujer que transgrede constantemente la disciplina del colegio.

⁵⁶ Adrián García Bogliano, “Temerosas y temibles. Las mujeres en el cine de Carlos Enrique Taboada” en *Taboada*, México, editorial Jus-Instituto Mexicano de Cinematografía-Morbido, 2011, p. 23.

Ella se revela ante sus amigas y principalmente ante la directora: la imita, usa ropa de dormir diferente a la permitida, su novio la visita, se desnuda sin ningún pudor. Cuando está por desnudarse en el *strip-tease*, aparece el fantasma de Andrea en la ventana del salón de música, es de noche y hay tormenta, lo que provoca un grito aterrador, pues para Kitty y las amigas no es la primera vez que la ven, su rostro les es familiar porque anteriormente lo habían visto en la torre y en la fotografía. Al respecto queda muy bien lo dicho por Adrián García Bogliano en su análisis que hace a la obra de Taboada, en relación con terror y sexualidad.

Las mujeres de Taboada son jóvenes con deseos sexuales a flor de piel ... que cuestionan los esquemas que las rodean y las subyugan... En esa secuencia no sólo se maneja con extraordinariamente la preparación del momento *shock* sino que plantea de manera concisa y clara la tensión entre el deseo y la represión de las estudiantes. Mientras que el personaje de Kitty no duda en expresar su sexualidad, el resto observa entre el desconcierto, la vergüenza y la atracción irrefrenable por un modo de expresión que se les ha señalado como inapropiado para una mujer de bien.⁵⁷

La aparición del fantasma de Andrea que pudiera parecer como castigo al comportamiento de Kitty, no es así, más bien lo hace observando por la ventana como se rebelan, algo que en su momento ella no pudo hacer. Además se ratifica, pues ninguna de ellas es objeto de su venganza.

En lo que respecta al filme *Más negro que la noche* la sexualidad y el terror se conjugan en la secuencia del sótano (23'20''-26'12''). También se ve esa actitud romántica en la escena donde las chicas están en el sótano husmeando la ropa de la tía Susana, y se la ponen a manera de juego y burlándose de como era más fácil conservarse virtuosa ante lo complicado que podría ser quitarse tantas prendas: corsés, botines de agujetas, grandes sombreros, crinolinas, vestidos con holanes o grandes mangas. De alguna manera esta escena remite a la crisis de un modelo de mujer heredado: conservadora y recatada.

⁵⁷ Adrián García Bogliano, *Op. Cit.*, p. 23



En este fotograma el gato Becker irrumpe la escena romántica en la que las chicas juegan a vestirse recatadamente.

Aquí el gato Bécquer aparece como símbolo de represión, porque al momento en que deciden abrir el baúl que tal vez tiene algo importante

aparece saltando hacia éste para no permitir que sea abierto; cuando Martha lo espanta, el gato la rasguña, en una acción para evitar que abran el baúl pero también como castigo por haberse puesto la ropa de su ama. Finalmente la escena de diversión se resquebraja con la acción del gato y al descubrir en el baúl el vestido de novia de la tía Susana y que puede usar Ofelia para su boda.

En esta secuencia el realizador quiso resaltar la sexualidad de las mujeres mostrándolas con poca ropa y con tomas a las piernas en diferentes posiciones y a los glúteos, principalmente. Es evidente a través de los diálogos que hay una lucha constante entre lo moderno y lo antiguo, lo moderno como sinónimo de libertad y lo antiguo como de represión. Se ve claramente en el siguiente diálogo (23'49''-24'01''):

Aurora: Oye, tu tía sí sabía del negocio, mira esto.

Marta: Ni por eso se casó tu tía.

Ofelia: Ah, bueno, no quiso. Parece que vivió una historia romántica esperando a su primer novio.

Marta: Así que no uso la bata, qué desperdicio.

El terror se inserta cuando aparece Becker saltando en la caja para no permitir que la abran y cuando la tía Susana aparece en una pequeña ventana, donde observa a las amigas que sacan el vestido de novia que nunca uso porque se la pasó esperando a su novio, su presencia se lee como un futuro castigo a las amigas por disfrazarse y burlares de sus vestidos y sombreros que tanto cuidaba y de los cuales tenía muy buenos

recuerdos, y por encontrar su vestido de novia que guardaba muy bien, pues se podría imaginar que su anhelo amoroso nunca se concreto. Será este último motivo el que haga que el fantasma de la tía Susana empiece a atormentar a las amigas y el odio a los gatos que manifiestan constantemente. Posteriormente la muerte del gato violentará al espectro. Una vez más Adrián García Bogliano en su análisis expresa cómo conviven las mujeres con el pasado y sus obsesiones.

Las mujeres de *Más negro que las noche* no mueren por haber matado a un pariente o haber cometido un crimen para heredar: ellas mueren porque no pueden vivir en armonía con un ambiente casi idílico. Sus miedos e inseguridades desencadenan todos los problemas, alterando un escenario ideal para convivir armónicamente.⁵⁸

Y si efectivamente fueron sus fobias a los gatos y a lo antiguo que las llevó a violentar la armonía de su vida, así como sus inseguridades, por ejemplo Pilar una mujer divorciada que vive de la pensión de su marido, o Marta que tiene que buscar compartir gastos porque no tiene a su amante que la mantenga. Les cuesta trabajo convivir con la independencia adquirida.

En resumen, Taboada en estos dos filmes se inclina por representar a una mujer con deseos sexuales, con ansias de experimentar el amor y de vivir con libertad su juventud, a través de una historia de terror. Mira a la mujer como un personaje ligado a leyendas de horror, como *La llorona*, *La mulata de Córdoba*, pero pareciera una excusa para representarlas con sus contradicciones profundas, sus deseo enfrentados, sus grandes pasiones de la vida. Esta relación terror-mujer-sexualidad puede tener varias lecturas, aquí sólo se estableció ese vinculo que es muy común en los filmes de este director.

⁵⁸ Adrián García Bogliano, *Op. Cit.* p. 31.

Conclusiones

Carlos Enrique Taboada creó atmósferas de terror a partir de un relato cinematográfico en el que sus recursos principales para provocarlo son el sonido, la iluminación y la escenografía.

Respecto al sonido, la música, en ambos filmes, tiene la función de señalar los eventos extraños que provocan susto, los indica con una nota discordante. La música va subiendo para indicar que algo extraño o malo se avecina. En el filme *Hasta el viento tiene miedo* hay una pieza que acompaña todas aquellas escenas de terror y suspenso, y que se relacionan con Andrea, el fantasma; por tanto, cada vez que entra el motivo musical es un indicio de la representación sonora de que algo raro sucederá y en donde estará presente el fantasma.

Los efectos de sonido como tormentas y viento son recurrentes en ambos filmes, pero en *Hasta el viento tiene miedo* estos efectos, en mayor grado el viento, son un indicio de la presencia de Andrea; no así en *Más negro que la noche*, donde sólo ese recurso se emplea para indicar que se avecina un evento desagradable, aquí, por ejemplo, es común que ante la presencia de la tía Susana se dé el golpeteo del bastón, un sonido constante que provoca terror y que resulta muy siniestro.

La iluminación permite configurar atmósferas tenebrosas: los claroscuros y las sombras son comunes, negro, gris, blanco y sepia son los colores predominantes. El uso de la luz permite proyectar sombras, por ejemplo la sombra de Andrea ahorcada o la del gato a través de la ventana, algo muy bien logrado que tienen que ver con el expresionismo alemán. La oscuridad casi total se ve en algunas escenas del jardín, sótano, torre, casona o internado, consecuencia de una tormenta que se avecina y que provoca la ausencia de luz total, pero que además indica que un evento perturbador va a suceder. Entonces la quietud o el silencio se presentan en el ambiente junto con el temor y el miedo, sentimientos que se observan en los personajes gracias a los encuadres y al sonido sutil de la respiración entrecortada: Bernarda y Martha lo sufren en la secuencia final de cada filme.

La escenografía también contribuye a provocar espacios tenebrosos, que se relacionan con las características de las construcciones antiguas: grandes casas con escaleras, habitaciones y pasillos, con sótanos o torres y jardines con grandes árboles, ventanas; por esos espacios deambulan los fantasmas buscando venganza o lamentándose o mueren las protagonistas. Así, en un desván de una torre o el sótano de una casa o en una biblioteca o por una escalera, en la penumbra suben y bajan o caminan seres temidos o temerosos, por ejemplo Andrea y Claudia, la tía Susana y Aurora.

El uso de la cámara fija o en movimiento, que abre y cierra tomas para provocar tensión o miedo o para mostrar emociones o escenarios tenebrosos, que se mueve para señalar algo siniestro, que persigue a un ser angustiado, que se convierte en los ojos de un curioso temeroso, es así como Taboada juega con los encuadres y los planos, y provoca misterio, suspenso y terror.

Respecto a los elementos que se relacionan con la literatura gótica y que contribuyen a configurar el terror en los dos filmes, principalmente son los ambientes tenebrosos: una gran casa con muebles y decoración antigua, relojes que sorprenden la noche con sus campanadas, escaleras que rechinan, pasillos oscuros y puertas que abren o cierran, lugares abandonados, por ejemplo el sótano o la torre, donde impera el silencio y la oscuridad, jardines con grandes árboles, un viento silbante y fuerte. En estos lugares y ambientes deambulan fantasmas y habitan mujeres jóvenes, principalmente; en los rostros de Claudia, Lucía o Bernarda, protagonistas de *Hasta el viento tiene miedo*; en los de Marta, Pilar y Alicia, protagonistas de *Más negro que la noche*, se observan emociones como miedo, asombro, sorpresa, temor, lamentos y gritos, que se logran transmitir a los observadores gracias al uso de los recursos del lenguaje cinematográfico: encuadres y planos, sonidos musicales y efectos.

De las características del gótico, los filmes tienen como base el tema sobrenatural, que se representa en los fantasmas de Andrea y la tía Susana que deambulan por las escaleras, los pasillos y las habitaciones, y se aparecen ante sus víctimas para atormentarlas por los daños que les

causaron. Se presentan en la noche, en lugares oscuros, su presencia es notoria por los lamentos, llamados de ultratumba o ruidos constantes: el golpeteo de un bastón (tía Susana) o el viento fuerte (Andrea).

También se observa dos recursos de la estética gótica lo sublime y lo siniestro. El concepto de sublime, característicos del movimiento romántico, sólo se ve en *Hasta el viento tiene miedo*, en la secuencia que aquí se analiza; Andrea muerta se presenta ante Lucía en la noche, ella la contempla con admiración y posteriormente le da la espalada, pues sabe que lo que ve no es algo vivo por lo que sus instintos se avivan y corre a refugiarse en la casa. La contemplación se da a distancia, pues se sabe que Andrea murió de manera lamentable, por tanto al revelarse provoca asombro, terror pero también deleite. Lo siniestro se manifiesta también porque a través de la penumbra, una muerta cuya identidad y muerte estuvieron ocultas hace su aparición de manera extraña, provocado perturbación.

En *Más negro que la noche* lo siniestro se observa en las tomas cerradas a partes del cuerpo del fantasma, por ejemplo las manos de la tía Susana, un rostro tras una ventana. Lo siniestro se relaciona con eventos sobrenaturales como la aparición de la tía Susana por partes: sus manos, sus pies, la mano con el bastón y su cara, pero también con elementos concretos como la muerte violenta del gato Becker.

Respecto a la parte simbólica que se maneja en los filmes está la representación que se hace del bien y el mal. Las escaleras son un claro ejemplo, por ella bajan y suben seres vivos y no vivos. El desván y el sótano como lugares donde habitan los fantasmas, entre la penumbra y los muebles viejos abandonados. Los animales que presienten el mal como el gato que se eriza al ver a Claudia posesionada por Andrea, o el canto de un Búho que vaticina una posible muerte. La noche y el día, representan claramente lo bueno y lo malo; así en la noche aparecen los espectros, hay ruidos extraños y suceden cosas malas; en el día se busca la claridad a través de respuestas lógicas y realistas ante los eventos sobrenaturales que se dieron en la noche.

El realizador Carlos Enrique Taboada creó atmósferas de terror a partir de un relato cinematográfico cargado de suspenso, con la presencia de protagonistas femeninas jóvenes y una puesta en escena llena de recursos de la literatura gótica.

Por otro lado, si bien el realizador se inclinó por el género de terror muy bien llevado, lo acompañó con temas que en ese momento estaban latentes: la liberación sexual y el cambio de una sociedad conservadora a una sociedad moderna. Esto se observa en los diálogos de la historia y en los personajes femeninos contrastantes: jóvenes/maduras, buenas/malvadas, modernas/conservadoras, vivas/muertas, liberales/reprimidas. Estos temas hacen que los filmes de terror se ubiquen en el tiempo y espacio en el que se encontraba México: modernización de las ciudades, nuevas viviendas como los condominios, nuevos empleos como el modelaje y la actuación, llegada de un estilo de vida americano y con ello el gusto por nuevos estilos musicales como el *a go go*, *soul*, *rock*, la minifalda, el pelo suelto, los viajes a Estados Unidos. Todo lo anterior estaba fuera de lugar: casas viejas, colegios represores, música clásica, mujeres solteras o recatadas, etcétera.

En los filmes se puede ver claramente como evoluciona las mujeres. En *Hasta el viento tiene miedo* son jóvenes educadas bajo normas muy conservadoras, pero ya manifiestan el deseo de cambiar hacia lo nuevo, lo moderno; no están dispuestas a seguir reprimiendo sus deseos. Sin embargo, las ideas conservadoras están todavía muy arraigadas, así se ve en el personaje de Bernarda, una mujer dominante, y en el sometimiento de Lucía y Josefina. En cambio en *Más negro que la noche* quienes dominan y avanzan son el modernismo y la libertad representadas por Ofelia, Marta, Aurora y Pilar, en tanto que Sofía, una mujer que defiende el pasado pasa a ser una ama de llaves que tiene que soportar la nuevas ideas y vivir con sus costumbres y creencias.

En suma, Carlos Enrique Taboada realizador de *Hasta el viento tiene miedo* y *Más negro que la noche* empleó recursos de la literatura gótica para crear atmósferas inquietantes, con una trama fantasmal en la que los

personajes femeninos atractivos, con deseos de libertad e independencia, forman parte de la historia de terror: la venganza de un espectro que se lamenta por su muerte. Supo apoyarse en los recursos del lenguaje cinematográfico para provocar suspenso y terror mediante piezas musicales que suben y bajan de intensidad, efectos sonoros, ambientes perturbadores en donde reina la oscuridad, los pasos, los lamentos y el sonido de un viento que avecina una tormenta y la presencia de algo misterioso, secreto y delicado.

Anexo

Producción filmica		
Guionista/argumentista		
Actividad	Año	Película
Argumentista	1954	<i>Kid Tabaco</i> /Zacarías Gómez Urquiza
	1959	<i>El pandillero</i> /Rafael Baledón
		Nostradamus/Federico Curiel*
Argumentista y guionista		<i>Chucho el roto</i> /Manuel Muñoz*
Argumentista	1961	<i>Los Argumedo</i> /Manuel Muñoz*
		<i>Twis locura de juventud</i> /Miguel M. Delgado*
	1962	<i>El Charro Negro contra la banda de los Cuervo</i> /Arturo Martínez
	1972	Anónimo mortal/Aldo Monti
Escritor/adaptador		
Escritor y adaptador	1959	<i>Los inocentes</i> /Rafael Baledón*
		<i>Tirando a matar</i> /Rafael Baledón*
		<i>Que me maten en tus brazos</i> /Rafael Baledón*
		<i>Orlak, el infierno de Frankenstein</i> /Rafael Baledón*
		<i>El malvado Carabel</i> /Rafael Baledón*
Adaptador	1962	<i>María pistolas</i> /René Cardona*
		<i>Así es mi México</i> /Arturo Martínez
		<i>Baila mi amor</i> /Arturo Martínez
	1972	<i>Anónimo mortal</i> /Aldo Monti
Escritor	1959	<i>El espejo de la bruja</i> /Chano Urueta*
	1964	<i>Alma llanera</i> /Gilberto Martínez Solares*
*Comparte créditos con Alfredo Ruanova		

Director	
1964	La recta final
1965	El juicio de Arcadio
1967	A la sombra del sol
1968	Hasta el viento tiene miedo**
	Vagabundo en la lluvia
	El libro de piedra
1969	Rubí
1970	La fuerza inútil
	El negocio del odio
	El deseo de otoño
	El arte de engañar
1971	¿Quién mató al abuelo
1973	Rapiña
1974	Más negro que la noche
1977	La Guerra Santa/La Cristiada
1984	Veneno para las hadas
**Es considerada una de las mejores cintas de terror del cine mexicano.	

Fuente: Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, vol. 1 y 2, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Arte -Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, pp. 750-751.

Fuentes

Bibliográficas

Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, 8ª. Edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.

Beatriz Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico*, España, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Carlos Hueso Pinilla, *El cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines*, Valencia, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Máster Oficial en Producción Artística, 2012.

Carlos Mosivais, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, versión 2000, El Colegio de México, México, 2008.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 1991.

Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 13 (1966-1967), tomo 14 (1968-1969), tomo 17 (1974-1976), México, Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

_____, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones Mapa-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 5ª. Ed., Barcelona, Ediciones Ariel, 2001.

Historia general de México, Colegio de México, México, 2008.

H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Fontamara, 2002.

José Luis Ceceña, *México en la órbita imperial*, 12 ed., México, Ediciones El Caballito, 1970.

Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano: 1968-1972*, México, Editorial Posada, 1986.

Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM-UNESCO, 1987.

_____, *Índice general del cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía-Conaculta, 2005.

Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós, 2004.

Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, vol. 1 y 2, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009.

Roberto Cueto, *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, España, Celeste Ediciones, 1999.

Saúl Rosad Rodríguez, *El cine de terror en México*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

S/A *Taboada*, México, Editorial Jus-Instituto Mexicano de Cinematografía-Morbido, 2011.

Electrónicas

Bárbara Bordalejo, "La estética del horror: Edmundo Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft, Revista *La mancha. Espacio de literatura en español*, disponible en <http://delamanchaliteraria.blogspot.mx/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html> Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2015.

Cinefania, revista en línea, disponible en <http://www.cinefania.com/> Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2015.

Bicaalú, revista en línea, disponible en www.bicaalu.com Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2015.

Corre cámara, revista en línea, disponible en www.correcamara.com.mx Fecha de consulta: 29 de octubre de 2015.

<http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=4002&Tit=Hist%F3rico%20de%20pel%EDculas%20exhibidas> Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015.

Notimex, *El Universal.mx*, sección Espectáculos, 16 de julio de 2013, disponible en <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2013/claudia-islas-actriz-936342.html> Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2015.

Informador.mx, sección Entretenimiento, 17 de agosto de 2014, disponible en: <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2014/544117/6/helena-rojo-cumplira-70-anos-inmersa-en-el-color-de-la-pasion.htm> Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2015.

La Jornada en línea, sección Espectáculos, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/08/25/fallece-actor-y-director-mexicano-julian-pastor-7600.html> Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2015

El Universal.mx, sección Espectáculos, 26 de diciembre de 2011, disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/818606.html> Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2015

<http://www.network54.com/Forum/223031/message/1062200283/Biograf%C3%ADa+de+Alicia+Palacios> Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2015

Filmografía

Hasta el viento tiene miedo, Dir. Carlos Enrique Taboada, Act. Marga López, Maricruz Olivier, Cinematográfica Tauro Films S.A., Óptima Films.

Más negro que la noche, Dir. Carlos Enrique Taboada, Act. Claudia Islas, Susana Dosamantes, Lucía Méndez, Helena Rojo, Pedro Armendáriz Jr. y Julián Pastor, Zima Entertainment.

