



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Llamando a las puertas de lo oculto:  
Lo fantástico en el filme *Espiritismo*.

Seminario-Taller Extracurricular  
“Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia”

Que para obtener el grado de  
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta  
Carolina Isabel Sánchez Medina

Asesor  
Dr. Víctor Manuel Granados Garnica

México, abril 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A Raymi

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO 1. LO FANTÁSTICO .....	5
1.1 Lo fantástico y la otredad .....	5
1.2 Deslindes: lo fantástico y sus géneros vecinos .....	10
1.3 Anatomía de lo fantástico tradicional .....	15
1.3.1 Aspecto verbal.....	15
1.3.2 Aspecto sintáctico .....	19
1.3.3 Aspecto semántico .....	20
CAPITULO 2. BENITO ALAZRAKI, APROXIMACIONES A SU OBRA .....	26
2.1 Algunos datos biográficos.....	27
2.2 De la hoja a la pantalla: adaptaciones .....	30
2.3 De artefactos, brujería y luchadores: cine de terror .....	38
CAPITULO 3. LLAMANDO A LAS PUERTAS DE LO OCULTO: LO FANTÁSTICO EN EL FILME <i>ESPIRITISMO</i> .....	44
3.1 Aspectos semánticos: el pacto con el demonio.....	44
3.2 Aspecto verbal: un narrador en primera persona.....	50
3.3 Aspecto sintáctico: estructura circular .....	53
3.4 Elementos cinematográficos .....	55
3.4.1 La imagen .....	55
3.4.2 El sonido.....	64
CONCLUSIONES .....	68
FUENTES .....	71

## INTRODUCCIÓN

La literatura fantástica ha cambiado en cuanto a sus propios procesos de creación, y eso ha pasado porque está estrechamente vinculada a la cultura y al lenguaje.

Se ha dicho que lo fantástico encontró un excelente aliado en el arte, específicamente en el cine, sin embargo, existen confusiones entre el cine de terror y el propiamente fantástico, englobando en este último todo tipo de cintas que por el sólo hecho de haber dentro de su universo la intervención de seres “sobrenaturales” ya es por lo tanto fantástico.

Esas confusiones persisten incluso en una cultura que tiene una gran tradición en el cine de terror, como México. Debido a ello se vuelve no sólo pertinente sino necesario deslindar algunos términos, para así poder diferenciarlos y apreciar a cada uno en su justa medida, puesto que incluso sus fines son diferentes.

Un primer punto de partida es distinguir de manera puntual el término horror y terror, los cuales se suelen utilizar indistintamente, como si estos fueran sinónimos.

Mientras que el horror está relacionado con el mundo natural, con aquello que provoca asco o repulsión, el terror está vinculado con un miedo superlativo, con algo que causa la suspensión de los sentidos, pero que al mismo tiempo atrae, debido a ello Edmund Burke ligaba al terror con lo sublime.<sup>1</sup>

Por otro lado, lo fantástico y el cine de terror tampoco son términos equivalentes, ya que en el cine de terror generalmente se da por hecho la existencia de lo sobrenatural, es decir hay una validación que no deja espacio para lo fantástico, que tiene como objetivo crear la duda permanente. Esta

---

<sup>1</sup> Cfr. Edmund Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 2019, p. 53.

primera distinción nos permite separar filmes como *Holocausto caníbal*<sup>2</sup> de *El exorcista*<sup>3</sup>, pues sus detonantes y objetivos son absolutamente distintos.

Para el siguiente análisis tomaremos como punto de partida el trabajo de Tzvetan Todorov<sup>4</sup>, el cual estableció las bases para la categorización de lo fantástico, donde señala que no sólo se trata de un listado de temas ni de una estructura rígida, sino que su existencia exige la convergencia de diversos aspectos que él dividió como aspectos semánticos, verbales, y sintácticos.

Para Todorov lo fantástico aparece cuando existe la irrupción de algo insólito, aparentemente sobrenatural, y cuando la imposibilidad de explicar la naturaleza de los acontecimientos representados persiste hasta el final de la obra, de tal manera que el receptor experimenta incertidumbre y desasosiego al no poder resolver el enigma que se le ha presentado.

Sin embargo, para que se dé lo fantástico no basta con la irrupción de un elemento sobrenatural, sino que éste debe ser tratado con la debida ambigüedad e indeterminación como para generar miedo y dudas en el receptor.

Flora Botton menciona que existen similitudes entre lo fantástico y la novela policiaca en el aspecto de que ambas tienen ante sí un misterio por descifrar<sup>5</sup>, para ello contarán con ciertos indicios que puedan llevar a la resolución del misterio, pero a diferencia de la novela policiaca donde cada pista tiene como objetivo encaminarnos hacia una explicación que sea coherente; en lo fantástico cada indicio busca generar más incertidumbre.

Existe una gran diversidad de temas a los que se les considera fantásticos por sí mismos, pero que en realidad no lo son. Tal es el caso de figuras como el vampiro, el fantasma, el muñeco que cobra vida, y el doble,

---

<sup>2</sup> *Holocausto Caníbal*, dir. por Ruggero Deodato, actuaciones de Robert Kerman, Francesca Ciardi, Perry Pirceanen, F.D. Cinematográfica S.R.L. (Italia), Bolivariana Films (Colombia), F.D. Cinematográfica, 1980.

<sup>3</sup> *El Exorcista*, dir. por William Friedking, actuaciones de Linda Blair, Ellen Burstyn, Jason Miller, Warner Bros. Pictures, 1973.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2004.

<sup>5</sup> Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 2003.

entre otros, que si bien pertenecen al ámbito de lo sobrenatural no los hace fantásticos. Así veremos que, si bien el cine de terror en México posee grandes exponentes como Fernando Méndez, Chano Urueta, Juan López Moctezuma lo que sucede generalmente en los filmes de estos directores es que lo fantástico queda reducido al dar por hecho la existencia de lo sobrenatural, mientras que lo fantástico busca crear incertidumbre.

La elección del filme *Espiritismo*<sup>6</sup> de Benito Alazraki atiende diversos motivos, primero, que es un filme de los años sesenta, cuando el cine en México pasaba por una gran crisis, y fueron grandes los esfuerzos para sacar a flote esta industria, lo cual hace que muchas de las producciones de esa época fueran realizadas con recursos escasos, sin embargo, con el paso del tiempo lograron sobresalir por su calidad. En segunda instancia, *Espiritismo* es un filme que destacar por su historia y sus recursos narrativos, y lo más importante es que *Espiritismo* se adhiere a un reducido universo de filmes pertenecientes a lo fantástico.

La presente investigación tiene como objetivo señalar los elementos que distinguen un filme perteneciente a lo fantástico de uno que solo es un filme de terror.

En el primer capítulo explicaremos qué es lo fantástico tomando como referente el texto *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, donde además distinguiremos a sus géneros vecinos: lo extraño y lo maravilloso. También haremos un deslinde entre el horror y el terror, de forma tal que logremos comprender sus diferencias.

En el segundo capítulo haremos un breve recorrido por la vida y obra de Benito Alazraki, colocando en contexto su producción cinematográfica, principalmente las que surgen de obras literarias, así como las del género de terror. Esto con el objetivo de conocer el universo creativo del cual se desprende el filme *Espiritismo*.

---

<sup>6</sup> *Espiritismo*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de José Luis Jiménez, Nora Veryán, Beatriz Aguirre, Cinematográfica Calderón, 1962.

En el tercer capítulo analizaremos el filme *Espiritismo* en los niveles propuestos por Todorov con el objetivo de comprobar cómo lo fantástico requiere de la intervención de diversos recursos para su existencia, es decir, no se puede dar solamente por la aparición aislada de un elemento temático o narrativo. En primera instancia analizaremos el filme en sus diferentes niveles: verbales, semánticos y sintácticos propuestos por Todorov, y en un segundo momento analizaremos cómo esos recursos pertenecientes a lo fantástico literario son reforzados en el filme con recursos cinematográficos concernientes al sonido y la imagen.

## CAPITULO 1 LO FANTÁSTICO

“¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida”.

Jorge Luis Borges

Sin duda los estudios realizados sobre lo fantástico han suscitado una serie de cuestionamientos que apuntan, principalmente, a cuál es su naturaleza, a qué debemos entender por fantástico, así como cuáles son sus mecanismos de producción. En el presente capítulo haremos un repaso por el origen del término de lo fantástico y las características que diversos teóricos han dado sobre él, haciendo énfasis en los postulados de Tzvetan Todorov, quien fue el primero de categorizar y sistematizar este tipo de literatura y diferenciarlo de sus géneros vecinos, lo extraño y lo maravilloso.

### 1.1 LO FANTÁSTICO Y LA OTREDAD

Una de las actividades que el ser humano ha realizado desde su aparición es la de cuestionarse acerca de todo aquello que lo rodea. En un principio se preguntó por los fenómenos naturales y gracias a su imaginación pudo darles respuesta, después se apoyó en su experiencia, pero, así como respuestas surgían nuevas preguntas, es decir, el humano se dio cuenta de que existían situaciones extrañas para las cuales no había una explicación lógica y así surgió la duda. Una vez que ésta surge no hay vuelta atrás, pues la búsqueda del conocimiento es abrir una puerta tras de la cual se

encuentra otra y otra. Es tanta la necesidad de saber que ya no sólo las preguntas giran en torno a las cosas que se conocen, sino que van dirigidas a la nada, a aquello que no se puede ver pero que se presiente.

La literatura de carácter fantástico se ha encargado de explorar aquellas situaciones que parecen no tener explicación, se ha asomado a ese gran vacío que es el terreno de lo incierto, de lo no razonable, de lo informe, y, más aún, lo ha tomado como el sitio predilecto para revelar el carácter desconocido de la realidad.

Sobre esto desconocido es que Lovecraft afirma que descansan nuestros miedos, pues quizá es el sentimiento más antiguo que nos ha acompañado a lo largo de nuestra historia<sup>7</sup>.

Ese mundo “otro”, ajeno a todo conocimiento, es ése que lo fantástico ha recuperado y transgredido con sus lucubraciones con el fin de darnos una visión de él, de revelárnoslo, de resignificarlo y con ello todo eso que de misterioso posee.

La religión es quizá la más beneficiada ante este desconocimiento, pues su poder se establece ante lo más inexorable del hombre: la muerte. La vuelta a aquellos viejos cultos que fueron satanizados por las nuevas religiones es uno de los temas ideales para la aparición de lo fantástico, como ejemplo de ello tenemos las obras de horror cósmico de Lovecraft, en las que se descubren religiones antiquísimas que tienen por dios un ser informe y malvado.

Mientras que para algunos la presencia de un ser divino es la respuesta a todo, para otros la ciencia es la única que puede arrojar una explicación de lo que llamamos realidad. Sin embargo, lo fantástico nos impulsa a decir que la ciencia sólo nos permite espiar la realidad, así como hablar de aquello que apenas logramos vislumbrar.

No es raro que lo fantástico vulnere toda postura positivista que se empeñe en ver a la razón como la única herramienta de conocimiento para

---

<sup>7</sup> Howard Philip Lovecraft. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. México, Premia, 2001, p. 14.

lo que nos circunda, pues lo fantástico pretende mostrar las limitaciones que aún poseemos y criticar la sobrestima de la razón y la ciencia. Por ejemplo, en *Frankenstein* se evidencia la deshumanización a la que lleva la manipulación de la vida para fines individualistas y las aberraciones que se hacen en nombre de la ciencia.

A pesar de ello, lo fantástico gusta de la utopía científica, pues ve en ella la multiplicidad de posibilidades ante una realidad aparentemente limitada y lanza una proyección crítica de cómo sería el mundo si contáramos con tecnología más desarrollada que pudiera franquear los límites del tiempo y espacio, por mencionar algo. Lo mismo pasa con el ciberpunk, en el cual se ponen en juego cuestiones éticas sobre el avance tecnológico y las repercusiones de los mundos virtuales en el individuo, el cual experimenta una angustia metafísica encarnada en la infinitud y el vacío.

Los experimentos genéticos y la inteligencia artificial lo que hacen es regresar su atención y asombro al punto de partida: el hombre, sólo que ahora para volver a un cuestionamiento prístino: ¿qué nos hace humanos?

La ciencia ficción da cuenta de la ambivalencia de la modernidad, pues si en ocasiones muestra que el avance científico y tecnológico nos pueden llevar un futuro utópico, casi siempre tenderá a mostrarnos el fracaso de la humanidad, poniendo en evidencia que no puede haber triunfo de la ciencia ni de la tecnología si no va acompañado de la ética.

A pesar de que conocer y reflexionar sobre la naturaleza de las cosas pareciera ser una perversión, como lo creía Rousseau<sup>8</sup>, no se puede concebir la idea de un hombre que no piensa y no cuestiona; de ser así no podría tener conciencia de sí mismo, aludiendo a la máxima de Descartes *cogito ergo sum*<sup>9</sup>.

La literatura fantástica no huye de la realidad como se ha dicho, sino que se lanza en su búsqueda y explora sus múltiples manifestaciones. Lo

---

<sup>8</sup> Cfr. Jean Jacques Rousseau. *El discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 241.

<sup>9</sup> Rene Descartes. *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid, Gredos, 1988.

fantástico es una invitación a reflexionar, a replantearse la existencia y naturaleza de las cosas, pero también de uno mismo.

Por otra parte, lo desconocido no sólo es la vida en otros planetas, también lo es el tiempo y sus efectos en nosotros, la influencia que tiene el sueño en el estado de vigilia, la convivencia con el otro y lo *otro*, nuestros deseos, miedos, etc.

Las imágenes de los temores se han ido desplazando del exterior al interior propio. Incluso lo sobrenatural se puede encontrar dentro del mismo hombre, en su esencia, de tal manera que una de las grandes dudas es saber qué somos, si de verdad existimos o somos un mero reflejo de una existencia superior, o como menciona el personaje de “La granja blanca”

¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos sólo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de un eterno durmiente?<sup>10</sup>

Borges también exploró este terreno de lo incierto. En sus cuentos todo parece estar en movimiento constante. En “Las ruinas circulares”<sup>11</sup> la incertidumbre gira alrededor de la existencia, todo es una contingencia; se puede ser soñador y soñado al mismo tiempo, lo peor es que ni siquiera lo soñado es nuestro, sino lo que alguien más nos dicta; decisiones de otro que juega a los dados.

En dicha obra la estructura del sueño parece ser la expresión de la realidad donde nada es motivado, pero todo es determinante. La aparición del hombre pareciera no tener justificación, tampoco su sueño, pero ahí está de pronto, viviendo con una voluntad artificial.

La literatura fantástica no es simple ni sencilla, sus temas nos muestran nuestros propios abismos, nos hacen mirar de frente el enigma de

---

<sup>10</sup> José Clemente Palma. “La granja blanca”, en *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. José Miguel Sardiñas, Morales, Ana María. Cuba, Casa de la Américas, 2003, p. 150.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

la existencia, en la cual, el conocimiento del otro (y lo otro) es completamente inaccesible y, por lo tanto, seductoramente inquietante.

Menciona Schopenhauer que, de todos los seres, el ser humano es el más desgraciado, el más miserable debido a su insatisfacción<sup>12</sup>: siempre se encuentra necesitado de algo que no atina a decir qué es, pero que intuye como carencia. Sin embargo, aun desconociendo su objeto, existe una voluntad creadora que permite representar, aunque sea como mero simulacro, esa realidad evocada y pretendida. Y en parte eso es lo fantástico, una interpretación de la realidad.

Dice Víctor Bravo<sup>13</sup> que lo real no es algo que ya esté dado, sino que es una mera representación, una construcción. Para que exista lo fantástico dicha construcción necesariamente debe sugerir la posibilidad de ese mundo otro, sobrenatural e inquietante; negación y ruptura de un sistema o código ya establecido al cual pondrá en crisis. De ahí que se pueda nombrar lo fantástico como una poética de la incertidumbre.

Mucho se ha mencionado sobre el carácter supuestamente evasivo de la literatura fantástica, al abordar temas que no tienen un aparente anclaje a la realidad, como si este concepto no representara en sí mismo una incógnita dentro de nuestra forma de ver el mundo, ¿Qué es lo real? ¿Cuáles son sus atributos? Y aun pudiendo ser respondidas a cabalidad ambas preguntas quedaría ver por qué la literatura tendría que necesariamente apegarse a ella.

La literatura, como casi todo el arte, es en gran medida transgresora. No centra su atención en aquello que resulta evidente, sino que es búsqueda constante, interrogación y respuesta al mismo tiempo.

---

<sup>12</sup> Cfr. Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Vol. 1, Madrid, Trotta p. 251.

<sup>13</sup> Cfr. Víctor Bravo. *Los poderes de la ficción*. Venezuela, Monte Ávila Latinoamericana, 1987, p.17.

## 1.2 DESLINDES: LO FANTÁSTICO Y SUS GÉNEROS VECINOS

La literatura de corte fantástico surge alrededor del siglo XIX con los románticos, esos seres alienados que a través de sus ensoñaciones y delirios desvelaron un mundo en que lo sobrenatural se manifestaba abruptamente como seña de una realidad alterna que provocaba el resquebrajamiento de un mundo cuyas escalas estaban custodiadas por la razón.

Vampiros, muertas enamoradas y demonios, son algunos motivos de lo fantástico tradicional, cuya existencia está estrechamente relacionada con el tabú. La existencia de esos seres sobrenaturales permitió abordar de manera simbólica desviaciones sexuales, supersticiones y otros asuntos incómodos para la época.

El romanticismo fue una especie de respiradero por donde el hombre, sobre todo el poeta, considerado como un visionario, podía acceder a una realidad superior. El lenguaje poético se privilegió como el medio capaz de hacer caer los velos tras los cuales se hallaba la verdadera naturaleza y al mismo tiempo, el hombre en unidad con ella.

A la par del romanticismo existieron otras tendencias que conjugadas dan como resultado los principales temas de lo fantástico tradicional: iluminismo, ocultismo, neoplatonismo, espiritismo, pitagorismo, entre otras, son las aguas que nutrieron el campo narrativo del siglo XIX. Estas manifestaciones tenían, al igual que el romanticismo, la creencia en un mundo intangible pero perceptible a través de los sentidos y la imaginación, por lo tanto, el gran mago del romanticismo fue el poeta, por su capacidad de revelar, enlazar e incluso transformar la realidad a través de la palabra.

El lenguaje es lo que permite a lo fantástico delimitar el mundo para después transgredirlo, es decir, el concepto que se tenga de la realidad será más tarde exhibido como erróneo o limitado, por ello es común que muchos de los textos fantásticos tengan por protagonistas a científicos o incrédulos que rechazan toda posibilidad de la existencia de lo sobrenatural, esto con el fin de hacer más escandalosa la irrupción del evento anormal.

Sobre esto Noé Jitrik<sup>14</sup> menciona que, si bien lo fantástico hace un uso específico del lenguaje para favorecer la transposición de realidades, también hay otros aspectos que deben ponerse en función, como es el juego constante entre el tema y el tratamiento del mismo.

Es importante aclarar cierta tendencia a igualar el término “sobrenatural” con el de “fantástico”, pues si bien es cierto que una parte importante de la literatura fantástica tiene como característica la irrupción de eventos o seres sobrenaturales en la vida cotidiana, también es cierto que existen obras como la de Maurice Maeterlinck en que la inclusión de hadas no hace de ella una obra fantástica. Por lo tanto, no todo lo sobrenatural es fantástico.<sup>15</sup>

Todorov cita en su *Introducción a la literatura fantástica* algunas de las definiciones que se han dado sobre el género. Así, menciona que para Lovecraft lo fantástico no se basa en la estructura de una obra sino en la atmósfera que crea, la cual debe tener como objetivo el producir miedo:

Debemos juzgar el texto fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...)Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y de terror, ante la presencia de mundos y de potencia insólitos.<sup>16</sup>

Se considera que esta postura amenaza la estabilidad de lo fantástico, pues al dejarlo en manos de la experiencia del lector lo expone a los peligros de la subjetividad; entonces lo que para algunos una obra podría resultar de carácter fantástico para otros podría no serlo. Por eso para Todorov lo fantástico exige una forma particular de lectura que consiste en que los acontecimientos ahí presentados no deben ser puestos en entredicho, es

---

<sup>14</sup> Cfr. Noé Jitrik. *El fuego de la especie. Ensayo sobre seis escritores argentinos*. México, Siglo XXI, p. 140.

<sup>15</sup> Cfr. Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premià, 1982, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p.16.

decir, deben ser tomados literalmente, nunca de una forma poética ni alegórica.

Todorov señala uno de los problemas que atentan contra lo fantástico: la interpretación. Lo asume como un problema puesto que considera que el texto fantástico no necesariamente tiene como objetivo explicar sino mostrar, ¿qué muestra? Louis Vax dice que “hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real”<sup>17</sup>.

Así como el surrealismo podría definirse con los versos de Lautreamont cuando menciona “Bello, como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”<sup>18</sup>, lo fantástico sería “el encuentro fortuito, en el patio de un castillo, de un yelmo gigante y un niño”, haciendo referencia a lo que decía Paul Éluard sobre *El castillo de Otranto*. Este encuentro no es más que el quiebre de una realidad en la que el protagonista queda en vilo.

Para Harry Belevan lo fantástico es una suerte de tartamudeo reflexivo<sup>19</sup> en el que el personaje queda imposibilitado para explicar la naturaleza de los acontecimientos percibidos. Es justamente en esa vacilación donde radica lo fantástico y donde se separa de sus géneros vecinos.

Se dice que lo fantástico se reduce cuando se opta por dar al supuesto hecho insólito una explicación natural o una sobrenatural. Por ello lo fantástico es un género evanescente, pues dura sólo el momento en que el lector decide si nunca existió un evento sobrenatural o bien considera necesario admitir que hay leyes que escapan a la razón.

A continuación, veremos cómo están estrechamente vinculados con lo fantástico sus géneros vecinos: lo extraño y lo maravilloso.

---

<sup>17</sup> Louis Vax. *Arte y literatura fantásticas*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 6.

<sup>18</sup> Isidoro Ducasse (Conde de Lautremont). *Cantos de Maldoror y otros textos*. Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 210.

<sup>19</sup> Harry Belevan. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1976, p. 107.

Lo extraño	Lo fantástico	Lo Maravilloso
Negación de lo sobrenatural	Imposibilidad para decidir si lo sobrenatural existe o no	Lo sobrenatural es asimilado

Lo extraño surge cuando un hecho que aparentaba ser sobrenatural resulta no serlo al poderse explicar por medio de leyes conocidas y el orden anteriormente alterado queda completamente restablecido, sin importar que esta estabilización resulte forzada.

Así, podemos encontrar cuentos que a lo largo de su desarrollo se muestran como fantásticos pues se mantienen en una isotopía sobrenatural, pero al final lanzan una frase con la que el lector puede percatarse de que todo lo antes narrado sólo aparentaba ser sobrenatural.

En el siguiente cuadro se muestra cómo Todorov clasifica los motivos bajo los cuales lo sobrenatural queda anulado:

Real-imaginario	Real-ilusorio
Nunca se presenta un hecho sobrenatural, sólo hay una imaginación exaltada y desordenada. Motivos: sueños, locura, drogas.	Se produce un hecho aparentemente sobrenatural, pero puede explicarse por vías racionales. Motivos: casualidades, supercherías, ilusiones.

A través de esta clasificación podemos notar que lo extraño está más enfocado en los sentimientos desencadenados por una determinada situación o hecho que con un acontecimiento que ponga en crisis la realidad, es decir, trabaja de una manera más psicológica; de ahí que lo extraño se relacione con la teoría de Freud sobre la desfamiliarización o *das unheimlich*, también conocido como lo *siniestro*, que es aquello que debiendo permanecer oculto comienza a manifestarse provocando una sensación de peligro

inminente. Según Freud, *das unheimlich* está relacionado con algunos traumas de la infancia que se manifiestan de manera súbita.

Por otra parte, el género maravilloso surge cuando un acontecimiento sobrenatural realmente se lleva a cabo, por lo tanto la atención se fija en el suceso más que en la reacción del personaje que, si bien en un principio se sorprende, rápidamente asimila la existencia de otras leyes que no conviven con lo racional, de tal manera que lo maravilloso está estrechamente relacionado con lo *feérico*, es decir con los cuentos de hadas.

Sobre lo maravilloso, menciona Flora Botton, que a pesar de haber un elemento sobrenatural éste no entra en conflicto con el mundo cotidiano, sino que este otro aspecto del mundo es asimilado como una extensión hasta entonces oculta del mundo real, pero que es perfectamente aceptado.

Por tanto, mientras que lo fantástico busca incesantemente una explicación ante el evento supuestamente sobrenatural, lo maravilloso no se pregunta por ello, no requiere explicación alguna, pues para lo maravilloso la coexistencia de lo natural y lo sobrenatural no sólo es posible, sino que incluso se lleva a la naturalización del hecho sobrenatural.

Maravilloso hiperbólico	Maravilloso Exótico	Maravilloso instrumental	Maravilloso Científico
Exageración de algunos rasgos o dimensiones de los seres que se describen.	Tiene que ver con la descripción de lugares lejanos, desconocidos que precisamente por no tener alguna referencia provocan asombro, pero nunca se les pone en duda.	Consiste en la inclusión de artefactos científicos o tecnológicos en un contexto donde su existencia resulta asombrosa.	Lo sobrenatural está explicado, de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce (Ciencia ficción).

Una vez explicadas las relaciones que mantiene lo fantástico con sus géneros vecinos, y las características de cada uno, podemos confirmar que la ambigüedad particulariza a lo fantástico, haciéndolo aún más complejo que lo extraño y lo maravilloso, ya que al poseer elementos que permitan tanto negar como aceptar los acontecimientos ahí planteados invita a una mayor participación por parte del lector, que tendrá que ser más intuitivo y consciente de los elementos que se han puesto en juego en el texto buscando causar un determinado efecto.

### 1.3 ANATOMÍA DE LO FANTÁSTICO TRADICIONAL

Ya dijimos que lo fantástico es la vacilación entre una explicación natural y otra sobrenatural, pero ahora es importante describir qué aspectos intervienen para la construcción de lo fantástico tradicional. Siguiendo a Todorov, serían los siguientes:

Aspecto verbal	Aspecto Sintáctico	Aspecto Semántico
Relacionado con el uso del lenguaje figurado (enunciado) y la enunciación (narrador).	Relacionado con la composición de la obra, su estructura.	Relacionado con los temas

#### *1.3.1 Aspecto verbal*

Para Todorov la literatura fantástica se caracteriza por la imposibilidad de interpretar los hechos que ahí se presentan, es decir, que no se puede realizar una lectura poética, sin embargo, establece que lo fantástico suele apoyarse de algunas figuras retóricas que utilizadas de cierta forma pueden crear un efecto fantástico. Tal es el caso de la hipérbole y algunas locuciones verbales.

La relación entre la figura retórica y el hecho fantástico puede variar, pues en ocasiones la figura retórica será la que dé pie al evento fantástico como es el caso del cuento *Vera*, de Villiers de L'isle-Adam, en que la frase en sentido figurado “el amor es más fuerte que la muerte” se torna literal al final de la obra. En ese sentido, “Caricias” de Felipe Garrido es un texto que consideramos interesante, pues desde el inicio el título nos coloca frente a una situación erótica en que la frase “ganas de morderte” no causa alguna especie de extrañeza, sin embargo, conforme vamos avanzando en la lectura descubrimos que la frase no era en sentido figurado, sino que era algo literal y lo más inesperado es que aquella figura que violenta eróticamente a la mujer es nada menos que un vampiro.

—Ganas de morderte— le dijo al oído y ella bajó la mirada, sonrió quiso hablar de otra cosa, tan cerca de él que más que verlo lo sintió [...] intentó echarse hacia atrás para mirarle a los ojos, pero él se los cerró a besos y luego le rozó los labios y ella sintió que se ahogaba [...] la sangre iba a brotarle por los poros mientras él le besaba las mejillas, los orejas, el mentón [...] murmurando de nuevo, “ganas de morderte” o quizá sólo pensándolo [...] él descendía suavemente, abría la boca, clavaba los largos colmillos, sentía escurrir la sangre, ausente del espejo, tembloroso de amor.<sup>20</sup>

Es importante aclarar que lo fantástico requiere la convergencia de toda una serie de elementos y no de la aparición aislada de los mismos. Aquí figura un elemento que en ocasiones pareciera ser de poca relevancia: la intención con que la obra es construida. Si bien es cierto que ésta no obliga a clasificar un texto como fantástico, sí condiciona a un texto a no serlo<sup>21</sup>.

Otra forma en que opera una figura retórica en el texto es de forma simultánea con el hecho fantástico. Como sucede en “La mujer de estuco” también de Felipe Garrido.

---

<sup>20</sup> Felipe Garrido. *La musa y el garabato*. México, FCE, 2007, p. 67.

<sup>21</sup> Es por eso que un texto mitológico, épico o religioso, aunque tienen elementos similares a los de lo fantástico no pueden clasificarse dentro esta literatura puesto que su propósito no es el mismo.

Apoyada en el muro la mujer de estuco me está mirando. Nada en su cuerpo solemne ni en su rostro policromado se mueve. Sólo la mirada. Solamente los ojos astutos [...] Veo sus ojos como si no le pertenecieran. Como si alguien estuviera escondido dentro de ella para vigilarme o para confiarme el derrotero del porvenir. Entonces, la mujer de estuco comienza a hablar. Es decir, clava en mí su mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír.<sup>22</sup>

En este caso la aparición del hecho fantástico es precedida por el uso de frases tales como “veo sus ojos *como si* no le pertenecieran”, “*como si* alguien estuviera escondido dentro de ella”, las cuales al tomarlos literalmente sugieren y, finalmente, muestran el hecho sobrenatural.

Estas dos formas de utilización de las figuras retóricas enfatizan el carácter indicial del discurso fantástico y pertenecen al aspecto del enunciado. Ahora veamos la parte que tiene que ver con la enunciación.

Además de las cuestiones retóricas, en el aspecto verbal de la obra también entra el papel del narrador, pues es él quien nos muestra los hechos que se llevan a cabo y decide cómo los cuenta.

El relato fantástico acostumbra usar un narrador en primera persona, pues permite:

- 1) sospechar, que haya una duda sobre la veracidad de lo contado;
- 2) la identificación del lector con el personaje.

En el primer caso vemos que un narrador en primera persona puede decir la verdad o manipular la información haciéndola parecer verdad. ¿Crear o no creer? es la pregunta que, dice Todorov, surge en virtud de quien nos cuenta la historia. Aquí cabe citar la obra polifónica “En el bosque”, de Akutagawa, en el que el lector se ve prácticamente imposibilitado para saber quién dice la verdad pues cada uno de los personajes tiene su propia versión de los hechos.

---

<sup>22</sup> Felipe Garrido, *Ibidem*, p. 96.

Ahora pondremos como ejemplo la novela *Anónimo*, de Ignacio Solares, la cual comienza de la siguiente manera:

Parece cosa de risa pero aquella noche desperté siendo otro. Se dio así nomás, al abrir los ojos y comprobar que mi cuerpo no era mi cuerpo. Calma, me dije, en un momento va a pasar. Lentamente me acerqué al espejo del botiquín. Ya sin sorpresa comprobé que mi rostro no era mi rostro. [...] Traté de mirar en el fondo de los ojos y creo que fue cuando más me desconcerté. Algo había allí que me producía un mareo muy cercano al desmayo. Sentí que ya no sabía quién era ni quien había sido antes, y hasta dudé de haber sido alguien alguna vez. A partir de ese momento todo es confuso. Dicen que pegué un grito y que me encontraron arañándome el rostro y jalándome el pelo, sin despegar los ojos del espejo.<sup>23</sup>

Aquí la utilización de un narrador en primera persona permite la fácil identificación del lector con el personaje, pues, como dice Todorov, el pronombre “yo” pertenece a todos; además el hecho de que el mismo narrador sea también el protagonista de la historia provoca esa vacilación entre la autenticidad de los sucesos que se desarrollan y lo que es percibido por el personaje, entonces el lector junto con el protagonista se enfrenta de pronto ante un hecho supuestamente sobrenatural. Dice Todorov sobre el narrador:

El narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ignacio Solares. *Anónimo*. México, Lecturas mexicanas, 1986, p. 9.

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 71.

Como mencionamos anteriormente, existe una serie de elementos que cuando se unen logran crear una atmósfera que posibilita y anuncia lo sobrenatural como lo propone Lovecraft.

Ya esbozamos lo referente a las figuras retóricas y al narrador, sin embargo, existe otro elemento que Todorov señala como fundamental, la irreversibilidad de la lectura, correspondiente al aspecto sintáctico de la obra.

### 1.3.2 Aspecto sintáctico

Este aspecto es el que atiende la forma en que está construido el relato, es decir, su estructura.

Hemos visto que el surgimiento de lo fantástico no depende de un solo elemento, sino que está construido de forma tal que cada una de las partes que integran el relato está dispuesta con un objetivo particular que es causar un determinado efecto. Si bien esto no es privativo del texto fantástico, sí fundamenta su naturaleza en dicho efecto, sobre el cual dice Flora Botton Burlá:

Efectividad... Esa es una palabra clave para la literatura fantástica. Todo objeto de esa literatura es producir un efecto determinado en el lector. Si no lo logra, simplemente no es literatura fantástica. Y para ello es muy importante la forma de lectura.<sup>25</sup>

La cita anterior nos hace concebir al texto fantástico como una obra delicada, entendiendo esta palabra no como peligrosa (que lo es, indudablemente por el cambio de paradigma de lo real), sino como frágil.

Hemos mencionado que el texto fantástico presenta los hechos de una forma gradual, su carácter indicial opera de una forma sutil pero eficaz que va predisponiendo y guiando al lector hasta el punto más álgido en que lo

---

<sup>25</sup> Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1984, p.54

“inesperado” irrumpe; pero ¿qué pasaría si el lector (por curiosidad o impaciencia) alterara el orden de la lectura y saltara hasta el final de la obra? Simplemente no pasaría nada. Eso es precisamente lo que lo fantástico rechaza.

Al ser lo fantástico una ruptura, una amenaza, no hay nada que sea más incompatible con ello que la evasión. La forma en que debe leerse un texto fantástico, según Todorov, es de principio a fin, sin saltarse pasajes de la misma, pues al hacerlo estaríamos imposibilitando la identificación necesaria entre lector y el protagonista de la obra para que la sensación de incertidumbre aparezca.

Todorov menciona que por eso una segunda lectura de un texto fantástico jamás tendrá el mismo efecto que la primera, pues en esa segunda lectura ya no habrá la sorpresa que la primera produjo, y agrega:

En realidad, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible, la lectura se convierte inevitablemente en una metalectura: el lector va señalando los procesos de lo fantástico en lugar de dejarse envolver por sus encantos.<sup>26</sup>

El texto fantástico exige que el lector entre en el juego, como bien acierta en llamarlo Flora Botton, debe seguir las reglas que propone y someterse a sus propias leyes para regresar después al mundo real.

Podemos observar que el texto fantástico exige una total entrega por parte del lector, debe enfrentarse a él sin poner resistencia a los hechos que ahí se desarrollan y seguir el orden en que son presentados.

### *1.3.3 Aspecto semántico*

Todorov distingue tres propiedades del signo: sintáctica, pragmática y semántica; éstas aparecen en el texto estrechamente relacionadas con las

---

<sup>26</sup> Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p. 74.

funciones de lo fantástico. Así, la parte sintáctica tiene que ver con la forma en que está dispuesta la obra, la creación de la intriga. La parte pragmática estudia la relación de los signos con quien los utiliza, lo cual implica una psicología de la lectura (que no le interesa a Todorov). Por último, la función semántica atiende la relación de los signos con lo designado. Aquí nuestro teórico pone especial atención a este aspecto de la obra, pues consideraba que es en él donde radica lo fantástico, en los temas.

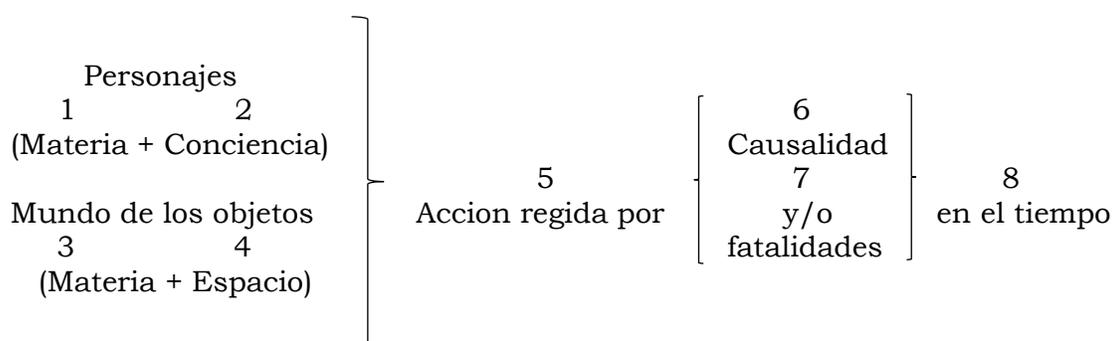
Realizar una clasificación de los temas de lo fantástico equivale a describir su universo semántico, lo cual nos permitirá distinguirla de las demás literaturas. Utilizaremos la palabra “tema” como el resorte que activa la aparición de lo fantástico, es decir, lo que atañe exclusivamente al hecho “extraño” sin el cual no puede existir lo fantástico.

Caillois elaboró el siguiente listado de los temas de lo fantástico:

- |  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ El pacto con el demonio.</li> <li>❖ El alma en pena que exige, para poder descansar que se realice cierta acción.</li> <li>❖ El espectro condenado a un eterno deambular desordenado.</li> <li>❖ La muerte personificada que aparece entre los vivos.</li> <li>❖ La «cosa» indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o hace daño.</li> <li>❖ Los vampiros.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas que se anima repentinamente.</li> <li>❖ La maldición de un brujo que provoca una enfermedad espantosa y sobrenatural.</li> <li>❖ La mujer fantasma proveniente del más allá, seductora y mortal.</li> <li>❖ La mezcla de los terrenos del sueño y la realidad, el cuarto o el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio, la detención o repetición del tiempo.</li> </ul> |
|--|--|

Este listado puso en evidencia la imposibilidad de crear una entera sistematización de los temas de lo fantástico, pues cada uno de ellos, a su vez, posee variantes ilimitadas. Por ello Todorov menciona que esta lista en realidad lo único que hace es etiquetar fenómenos, por lo tanto, no se les puede ver propiamente como elementos temáticos.<sup>27</sup>

Desataca el intento de Witold Ostrowski de sistematizar lo fantástico; para ello crea un esquema en el que incluye elementos que intervienen en la relación del hombre con la realidad y explica que lo fantástico es la transgresión de por lo menos uno de los siguientes elementos:<sup>28</sup>



Nuevamente Todorov considera que este esquema no revela en realidad mucho sobre los temas de lo fantástico, aunque es abstracto, pues lo que se busca es crear una clasificación más adecuada que no se limite a ser un mero listado o un esquema no literario.

Pese a que Todorov no ve una verdadera utilidad de la propuesta de Ostrowski, Flora Botton considera que a través de ese esquema se pueden ver las posibles transgresiones que den origen a lo fantástico: pueden ser a nivel del espacio, de la materia, del tiempo, etc.

Lo que hace Todorov, entonces, es dividir su trabajo en dos partes: una que atiende a lo formal y lo semántico, y otra que tiene que ver con la compatibilidad e incompatibilidad de los temas.

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p. 83.

<sup>28</sup> *Idem.*

Así, clasifica los temas de lo fantástico en dos redes: los temas del “Yo” y los temas del “Tú”. En esta clasificación no es relevante separar a lo fantástico de sus géneros vecinos, pues lo que se busca es establecer cómo independientemente de si se trata de lo extraño o lo maravilloso puede haber rasgos que se comparten.

Hemos dicho que lo fantástico depende directamente de las relaciones que guarda con la realidad, pues éstas son las que nos permiten considerar un acontecimiento como sobrenatural o insólito.

En los temas del “Yo”, los hechos pueden aludir a diferentes causalidades, a situaciones que tienen que ver con la percepción. Por ejemplo, el azar y el pandeterminismo son móviles que nos revelan fuerzas extrañas que actúan sobre los hombres; relaciones inusitadas entre el sujeto y el objeto, como sucede en los sueños y cuando se está bajo el influjo de la droga.

Temas del “Yo” Relacionado con la mirada	
Origen	Manifestación
Cuestionan los límites entre la materia y el espíritu.	Multiplicación de la personalidad, pandeterminismo, ruptura del límite entre sujeto y objeto, transformación del tiempo y del espacio.

Sobre este tema dice Todorov:

[...] puede caracterizarse como referido esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo. [...] Es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien, una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p. 97.

Anteriormente mencionamos que uno de los aspectos que consideró Todorov para la división de los temas de lo fantástico era la incompatibilidad, es decir, rasgos que no se comparten. Así, mientras que en los temas del “yo” se habla de hechos sobrenaturales relacionados con la percepción, en los temas del “tú” aparece otro elemento, la sexualidad. Ejemplo de este tema son obras como *La muerte enamorada* de Nerval o *El monje* de Mathew Lewis. En ambos casos el deseo desmedido lleva a los personajes a una situación límite, relacionada evidentemente con lo sobrenatural, pues el deseo, el frenesí carnal funge como una prueba de la influencia del diablo sobre los hombres, figura que no es más que la expresión de la libido. A grandes rasgos los temas del “Tú” tienen que ver con lo socialmente prohibido, a lo otro, y lo oculto, es decir, con el inconsciente.

Temas del “Tú” Relacionado con el discurso	
Origen	Manifestación
Habla del deseo sexual, de la vinculación del hombre con su deseo, por lo tanto, con su inconsciente.	Excesos sexuales, perversiones, crueldad, violencia, preocupación por la muerte, la vida de ultratumba, el vampirismo, los cadáveres.

Toda vez que hemos descrito de manera breve la anatomía de lo fantástico clásico podemos darnos cuenta que si bien los postulados de Tzvetan Todorov en gran medida han sido rebasados por el propio canon literario, es indiscutible que la sistematización que hizo sobre el estudio de lo fantástico es el punto de partida para las diversas teorías de lo fantástico actuales, otorgándole por vez primera la importancia y relevancia dentro del propio ámbito literario.

Los análisis sobre lo fantástico nos dejan ver que, si bien el paradigma de lo fantástico va mutando, lo hace a la par del cambio del mundo tangible, anclándose en los puntos neurálgicos de su cultura, su psicología; de ahí

que lo fantástico, al estar directamente vinculado con ese mundo otro, intrínseco a la existencia humana, tenga un largo camino por recorrer.

Lo fantástico, más que un género, es un sistema que comprende la convergencia de diversos elementos narrativos, estructurales, semánticos que van trazando una forma de ser de la obra literaria, no se puede hablar de la existencia de lo fantástico únicamente por lo temas, ni por si hay miedo o no en el lector, sino que es un entramado de diversos elementos que cumplen diferentes funciones para detonar lo fantástico.

Es por ello que, a pesar de que algunos estudiosos como Omar Nieto, intenten definir en qué radica lo fantástico en su paradigma clásico, moderno o posmoderno, solo atinan a mencionar como constante la irrupción y confrontación de este mundo otro con el cotidiano<sup>30</sup>.

Por otro lado, los recursos que se utilicen para ello pueden ser muy variados, desde lo paródico, lo filosófico, incluso lo alegórico (que era negado por Todorov), lo lingüístico, etcétera. Todo ello nos conduce a concluir que lo fantástico más allá de sus estrategias, tiene como punto central ser la rajadura de lo real, la parte incómoda de la literatura, puesto que pone en tela de juicio todo cuanto de real se presume. En palabras de Todorov lo fantástico es “la quintaesencia de la literatura en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de la literatura, es su centro explícito”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Cfr. Omar Nieto. *Teoría general de lo fantástico. De lo fantástico clásico al posmoderno*. México, UACM, 2015.

<sup>31</sup>Tzvetan Todorov. *Op.cit.* p.133.

## CAPITULO 2 BENITO ALAZRAKI, APROXIMACIONES A SU OBRA

En este segundo capítulo estudiaremos el contexto que rodeó la vida y obra cinematográfica de Benito Alazraki, con el objetivo de comprender el entorno que condicionó su forma de hacer cine y a qué problemática respondió, pues con la crisis que marcaría el fin del cine de la época de oro surgieron nuevas perspectivas creativas y experimentales, algunos creadores se inclinaron por una perspectiva más artística y otros por la comercial. A lo largo de este capítulo conoceremos los claroscuros que rodean la obra de este prolífico pero criticado director.

Benito Alzaraki, prolífico director, guionista y productor cinematográfico, es un caso interesante de transformación y renovación en la industria del cine en nuestro país.

Para la crítica, las apreciaciones sobre su trayectoria filmica se confrontan en dos posturas: por un lado, se reconoce su aporte renovador de las narrativas y técnicas cinematográficas posteriores a la “Época de Oro” del cine nacional. Por otro lado, se demerita y condena con severidad su viraje hacia un tipo de producción cinematográfica considerada menor, comercial o de entretenimiento. Esta apreciación no es gratuita, en 1989 concede una polémica entrevista donde expresa sus posicionamientos con respecto a las funciones sociales del cine: “Este es y siempre ha sido vehículo de diversión [...] concebirlo como un instrumento de cultura, es un pensamiento tercermundista”<sup>32</sup>; le valieron, como bien lo expresa el ensayo de Humberto Musacchio, que buena parte de la crítica lo encasillara como un cineasta que se corrompió ante la ambición y el lucro, y peor aún como uno de los

---

<sup>32</sup> Cfr. “Benito Alazraki”. *Escritores del cine mexicano sonoro*.  
[http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI\\_algranti\\_benito/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI_algranti_benito/biografia.html).

precursores de la grave crisis y decadencia que, durante décadas, ha padecido el cine mexicano<sup>33</sup>.

Ante el desprestigio y descrédito, volver con imparcialidad a la obra de Benito Alazraki implica sostener una perspectiva desprejuiciada para comprender en su justa dimensión la configuración de su trayectoria filmica. Para ello es necesario apostar por una dimensión analítica amplia que ubique a Alazraki como un director que enfrentó una época de reelaboración y modernización, la cual supuso cambios sustanciales como la ampliación y diversificación de los públicos, la competencia que implicó el contenido televisivo, la necesidad de explorar nuevos géneros, temáticas y técnicas cinematográficas.

Por lo tanto, proponemos, en la línea de trabajos y análisis más o menos recientes<sup>34</sup>, un recorrido por la biografía cinematográfica de Benito Alazraki que logre destacar su carácter de cineasta de transición y renovación.

## 2.1 ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

Alazraki nació en la ciudad de México el 27 de octubre de 1921. Poco tiempo después, durante su infancia, se trasladó junto con su familia a Francia, en donde realizó sus estudios de primaria y secundaria, además de recibir una intensa formación artística y cultural. A su regreso a México, Alazraki cursó la carrera de Derecho y realizó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En ese momento los intereses de Alazraki se inclinaban por la

---

<sup>33</sup> Cfr. Humberto Musacchio. "Benito Alazraki, el que no quiso ser". En *Contralínea*, julio de 2007.

<sup>34</sup> Se recomienda consultar los estudios recientes de Silvana Flores: *Las producciones Calderón y la continuidad del cine industrial mexicano (1960-1980)*, Krishna Naranjo: *Prácticas rituales en "Nuestra Señora" (Raíces)*, Javier Ramírez Miranda: *Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización* y Ana Laura Lusnich, *Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización*; quienes desde una dimensión más amplia revisitan la obra y los aportes filmicos de Benito Alazraki, sobre todo en relación con los contextos políticos, económicos, sociales y culturales que atraviesan la amplia producción del cineasta.

creación literaria. Cabe mencionar la cercanía que mantuvo, durante ese tiempo, con los círculos intelectuales y artísticos del exilio español, los cuales resultaron una fuente productiva de influencias intelectuales. En 1943 obtuvo una mención en el Concurso Nacional de Literatura por su libro de poesía *La voluntad de la tierra*<sup>35</sup>. Dicha distinción alentó su empeño en fraguar una carrera en el mundo de las letras.

Sin embargo, ese ímpetu literario que caracterizaba a Benito encontraría su cauce y materialización en el ámbito cinematográfico, que para nada se trató de un encuentro casual o inusitado, pues cabe recordar que su hermano, Samuel Alazraki, incursionó en el cine nacional como productor y guionista.

Benito Alazraki encontró en el cine no sólo un medio que le era familiar, sino también un campo fértil para su vocación narrativa. En 1946 participó, junto con su hermano, en la fundación de la compañía Panamerican Films, donde produjeron la película *Enamorada*<sup>36</sup> dirigida por Emilio “el Indio” Fernández y protagonizada por las estrellas de la época: Pedro Armendáriz y María Félix. La cinta fue galardonada con nueve Arieles, entre ellos el Ariel de Oro a la mejor película. En 1947, los hermanos Alazraki produjeron *La diosa arrodillada*<sup>37</sup>, adaptación de una novela del escritor húngaro, Ladislas Fodor, protagonizada por María Félix. La producción los dejó en la quiebra y Panamerican Films fue adquirida por Cesáreo González. En adelante, Benito mantuvo sus colaboraciones con la compañía como guionista y director.<sup>38</sup>

Evidentemente para el joven debutante, el éxito que generó la película *Enamorada* le significó ganar visibilidad y reconocimiento como parte de una nueva generación de creadores cinematográficos. Con ese impulso de los

---

<sup>35</sup> Libro de poemas publicado en 1943, prologado por el poeta León Felipe.

<sup>36</sup> *Enamorada*, dir. por Emilio Fernández, actuaciones de María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, Panamerican Films S. A., 1946.

<sup>37</sup> *La diosa arrodillada*, dir. por Roberto Gavaldón, actuaciones de María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Panamerican Films S.A., 1947.

<sup>38</sup> Véase. “Benito Alazraki, pilar del cine mexicano”, *Diario Judío*, 14 de noviembre de 2014, [https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/benito-alazraki-pilar-del-cine-mexicano/7145/..](https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/benito-alazraki-pilar-del-cine-mexicano/7145/)

primeros trabajos profesionales, Benito Alazraki estrenó en 1954 su primer largometraje, *Raíces*<sup>39</sup> donde participó como director y coautor del guion. La indiscutible calidad narrativa y visual de la película le mereció el premio a la Crítica Internacional del Festival de Cannes en 1955, así como el Ariel de Oro a mejor director.

Después del éxito de *Raíces*, Alazraki se integra al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y mantiene una prolífica actividad filmica durante finales de la década de los cincuenta y buena parte de la década de los sesenta.

En esa misma época, Alazraki se mudó a España, donde además de las actividades relacionadas con el cine, se involucró como productor, director y escritor para Televisión Española, trabajos que le valieron un amplio reconocimiento como productor y director televisivo.

Después de casi una década, Alazraki regresa a México en 1972. Se trata de un periodo que estará enmarcado por un importante intermedio en su carrera cinematográfica debido a su incursión en la función pública. Sin duda, su perfil profesional como cineasta encontró en la experiencia televisiva un interesante complemento que le valió el nombramiento como director del Canal 13, que en ese momento aún estaba en manos del estado mexicano. Posteriormente, fue designado como subdirector de Televisión Rural de la RTC y, en 1978, recibió la encomienda como director general de la productora estatal CONACINE.

Durante la década de los ochenta se dedicó a trabajos relacionados con el ámbito publicitario y, hasta 1987, retomó las actividades cinematográficas. Este último periodo de su vida productiva (1987-1995) estuvo marcado por un criticado y polémico viraje hacia un entretenimiento centrado en la picardía y una mirada bastante trivializada de los sectores populares de la sociedad mexicana:

---

<sup>39</sup> *Raíces*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Juan Cano, Teleproducciones S. A., 1954.

Para refrendar su tesis de que el cine es tan sólo un vehículo de entretenimiento y diversión, dirige “Arriba el telón”, comedia que saca provecho al ingenio y picardía contenidos en los diálogos que estos artistas emplean en su trabajo.<sup>40</sup>

Benito Alazraki fallece en la ciudad de México, el 6 de junio de 2007, dejando tras de sí una trayectoria que ilustra momentos determinantes en la evolución del cine en nuestro país.

## 2.2 DE LA HOJA A LA PANTALLA: ADAPTACIONES

Desde sus inicios, el cine estableció un intenso diálogo e intercambio con el ámbito literario. Como señala María Elena Rodríguez, el vínculo puede explicarse porque ambas formas artísticas parten de “la narración de historias.”<sup>41</sup> Otra posible explicación consiste en el inagotable acervo de narrativas que la literatura ofrecía a los primeros cineastas. En el caso particular de nuestro país, apunta Maricruz Castro, prevaleció la tendencia por llevar a la pantalla novelas, denominadas como clásicas<sup>42</sup>, no sólo porque contaban con un amplio grado de aceptación entre el público, sino también como una estrategia para legitimar la expresión cinematográfica, la cual aún no se estimaba auténticamente artística<sup>43</sup>, sino más bien dependiente de otras expresiones como la literatura.

La filmografía de Benito Alazraki se distingue por un constante ejercicio de adaptación de obras literarias y teatrales al ámbito

---

<sup>40</sup> Cfr. *Escritores del cine mexicano sonoro*. “Benito Alazraki”. [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI\\_algranti\\_benito/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI_algranti_benito/biografia.html)

<sup>41</sup> María Elena Rodríguez Marín. “Teorías sobre la adaptación cinematográfica”. *Revista Casa del Tiempo*, n.º 11, 2007. p. 82.

<sup>42</sup> Novelas del siglo XIX como *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano, *La Calandria* de Rafael Delgado, del siglo XX, *el best-seller* de Federico Gamboa, *Santa*.

<sup>43</sup> Cfr. Maricruz Castro Ricalde. “Literatura y autoría en el cine mexicano”. *Cuadernos de literatura*. Jul.2018:168. Impreso.

cinematográfico. Como él mismo declaró: “A pesar de las dificultades de realizar un film con base en una novela [...] las novelas son muy agradecidas y cuando se convierten en película muestran indiscutiblemente el respaldo de un gran escritor.”<sup>44</sup>

Probablemente las dificultades que refiere Alazraki estuvieran asociadas a la concepción de adaptación como el grado de fidelidad que se guarda con respecto a la obra original, sin tomar en cuenta “que la versión fílmica de un texto literario es una traducción de un acto de comunicación en un lenguaje a otro acto de comunicación en otro lenguaje”.<sup>45</sup> Por lo tanto, la fuente literaria se convierte en un estímulo, es decir, la fidelidad pasa a un segundo plano e interesa el análisis de los procesos de traducción entre un lenguaje y otro: las soluciones que el cineasta encuentra para sortear, desde su propia gramática, los desafíos de la narrativa literaria que, difícilmente, podrían transferirse con fidelidad al ámbito cinematográfico.<sup>46</sup>

En la declaración de Alazraki encontramos otra referencia interesante y está asociada con la idea de prestigio, cuando menciona el respaldo de un buen escritor, no sólo por la calidad, sino también porque le asegura aceptación entre los públicos, y esto puede beneficiar o encaminar el buen destino del filme.

Dentro de la filmografía inicial de Alazraki prevalece, por un lado, la adaptación de obras literarias y también teatrales provenientes tanto del ámbito universal como nacional: *Raíces* es una adaptación de la narrativa de Francisco González Rojas; *¿A dónde van nuestros hijos?*<sup>47</sup>, adaptación de una pieza teatral de Rodolfo Usigli; *Vestido de Novia*<sup>48</sup>, adaptación de un texto

---

<sup>44</sup> Cfr. *Escritores del cine mexicano sonoro*. “Benito Alazraki”. [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI\\_algranti\\_benito/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI_algranti_benito/biografia.html)

<sup>45</sup> Rodríguez Marín. *Op.cit.* p.87.

<sup>46</sup> Véase. Rodríguez Marín. *Op.cit.* p.87.

<sup>47</sup> *¿A dónde van nuestros hijos?*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Dolores del Río, Tito Junco, Ana Bertha Lepe, Cinematográfica FILMEX S.A., 1958.

<sup>48</sup> *Vestido de novia*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Ana Luisa Pelufo, Ramón Gay, Elvira Quintana, Cinematográfica Calderón S. A, 1959.

de Guy de Maupassant; *Balún Canán*<sup>49</sup> de Rosario Castellanos, entre otras. También observamos la estrategia de convocar a destacados escritores de la época, sobre todo en las producciones que van de 1950 a 1970, como guionistas, tal es el caso de José Revueltas, Rafael F. Muñoz, Juan de la Cabada, Emilio Carballido, por mencionar algunos.<sup>50</sup> A continuación, exponemos con mayor detalle el proceso de adaptación en las películas *Raíces* y *Balún Canán*.

El éxito de la película *Raíces* fue un temprano parteaguas en la carrera del joven Benito Alazraki debido a la transición y ruptura que supuso con el cine de corte rural e indigenista que lo antecedió. De acuerdo con Manuel Michel, los momentos de esplendor de nuestro cine, durante la “época de oro”, estuvieron determinados por el vínculo que establecieron con el drama social (postrevolucionario) como articulador de las narrativas.<sup>51</sup> Sin embargo, durante la década de los cincuenta comienzan a gestarse una serie de cambios y cuestionamientos que dan cuenta, como apunta Ana Laura Lusnich, de un proceso de agotamiento y decadencia:

[...] en el marco clásico-industrial del cine se legitimó un proceso de desarticulación y articulación del poder contestatario de las tradiciones populares, para contentarse con ofrecer representaciones uniformes y homogéneas [estandarizadas y estereotipadas] sobre los temas de la nacionalidad y la etnicidad.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> *Balún Canán*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Saby Kamalich, Tito Junco, Pilar Pellicer, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACINE), 1977.

<sup>50</sup> Cfr. *Escritores del cine mexicano sonoro*. “Benito Alazraki”. [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI\\_algranti\\_benito/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI_algranti_benito/biografia.html)

<sup>51</sup> Cfr. Manuel Michel. “Panorama del cine mexicano”. En *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 1964, no. 31, p. 459-468.

<sup>52</sup> Ana Laura Lusnich. “Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización”. Segundo Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, ASAECA, 2010, p.4. [http://www.asaeca.org/aactas/lusnich\\_ana\\_laura.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/lusnich_ana_laura.pdf)

Por lo tanto, los géneros, las fórmulas, incluso los cuadros de actores, *el star-system*, hasta ese momento preponderantes, entraron en un proceso de desgaste que derivó en la necesidad de proponer nuevos abordajes tanto de los aspectos técnicos como narrativos. En cuanto a los aspectos técnicos, resulta fundamental mencionar el surgimiento en 1952 de Teleproducciones, emprendimiento cinematográfico encabezado por Manuel Barbachano y Carlos Velo, quienes, ante las limitaciones impuestas por el sindicalismo y las directrices institucionales de uniformidad, aspiraron a multiplicar, desde el ámbito privado e independiente, los espacios y el financiamiento para la creación cinematográfica.

Esto también implicó traer al centro temáticas hasta ese momento desplazadas, invisibilizadas y, generalmente relacionadas, como apunta Javier Ramírez Miranda, con los efectos modernizadores como la “expansión urbana, el mundo del arte y asuntos de la vida cotidiana.”<sup>53</sup>

Así, Teleproducciones de Barbachano pronto conjuntó a jóvenes cineastas con ímpetus renovadores como el propio Benito Alazraki, además de figuras tan relevantes como Jomí García, Manuel Michel, o el trabajo como guionistas de escritores del primer orden como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan García Ponce, quienes también contribuían en la renovación del campo literario mexicano.<sup>54</sup>

Bajo este impostergable espíritu renovador, Alazraki dirigió y produjo *Raíces* y bien vale llamar la atención sobre algunos aspectos distintivos del largometraje. Se trata de la recreación cinematográfica de cuatro cuentos<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>Javier Ramírez Miranda, “Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización”, *Imagofagia*, no. 12, 2015, <http://Dialnet-CortometrajeDocumentalMexicanoAnosSesenta-7263190.pdf>.

<sup>54</sup> Cfr. Armando Pereira. “La generación de medio siglo: un movimiento de transición en la cultura mexicana”. *Literatura Mexicana*, vol. 6, n.º1, noviembre de 1995, pp.187-112, doi: 10.19130/iifl.litmex.6.1.1995.178. Señala Pereira: “el ámbito literario fue tal vez junto con el cine, el más reticente en asumir los cambios de [transformación] que ya venían gestándose en otros ámbitos [...] Entre 1950 y 1955 [...] se clausuraba una gama de preocupaciones que desde la novela de la Revolución habían marcado a la literatura mexicana y, por otra, abrían el abanico de intereses hacia preocupaciones distintas, esencialmente urbanas y cosmopolitas”.

<sup>55</sup> Cuentos adaptados: “Las vacas”, “Nuestra Señora”, “El Tuerto” y “La Potranca”.

del libro *El Diosero*<sup>56</sup> escrito por Francisco González Rojas y publicado por el Fondo de Cultura Económica en la colección “Letras Mexicanas”.

El caso de adaptación de *Raíces*, como mencionamos antes, ya no intentaba legitimar al cine como una expresión artística, sino hacer frente a la crisis y desgaste de las narrativas y técnicas cinematográficas, así como de ciertas temáticas, sobre todo, las asociadas con los mundos indígenas y rurales de nuestro país.

Para ello, cabe mencionar que dentro del campo literario también sucedieron transformaciones que ejercieron una severa crítica a las formas hegemónicas de contar, por ejemplo, las causas y efectos de la Revolución Mexicana o la agudeza del drama social-indigenista. En particular, buscaron desarticular las visiones estereotipadas e idealizadas sobre las identidades indígenas y campesinas, pero, sobre todo, que a pesar de la Revolución de 1910 los conflictos sociales, políticos y económicos de nuestro país estaban lejos de resolverse.

En este sentido, identifica Armando Pereira, la generación de escritores integrada por José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, Juan de la Cabada, José Revueltas y el propio, Francisco González Rojas, si bien se inscriben en la corriente literaria derivada de la Revolución Mexicana, sus narrativas muestran otra focalización. El gran eje articulador es la denuncia social y les interesa destacar, particularmente, los efectos postrevolucionarios en la situación de los campesinos mexicanos, las comunidades indígenas y los bajos fondos urbanos.

Este proceso culminaría en 1958 con la publicación de *La región más transparente*<sup>57</sup> de Carlos Fuentes, obra que configura una síntesis narrativa de la revolución como un movimiento social traicionado, institucionalizado y cooptado.<sup>58</sup> Estas obras, en sintonía con los propósitos renovadores de

---

<sup>56</sup> Francisco Rojas González. *El diosero*, México, FCE, 2004.

<sup>57</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, FCE, 1998.

<sup>58</sup> Cfr. Pereira. *Op.cit.* p.194.

Alazraki y demás miembros de su generación, se convirtieron en los materiales idóneos no sólo para dar cuenta de la crisis de los discursos hegemónicos, sino también cómo las innovaciones en las formas de representación estimularon también los modos de composición en la recreación cinematográfica.

En cuanto a la renovación de los modos cinematográficos, apunta Javier Ramírez, durante la década de los cincuenta se nutrió de la experimentación con formas marginales como el corto o medimetro, así como la incorporación de las “retóricas documentalistas”, las cuales no sólo están influenciadas por técnicas televisivas como el noticiero, sino también por los movimientos de la vanguardia europea como el Neorrealismo y el *Cinema Verité*.<sup>59</sup> El largometraje *Raíces* traslada estos elementos y configura el texto filmico como un discurso donde la miseria busca representarse sin mediaciones. Para ello, Alazraki apostará por las siguientes estrategias:

la utilización de escenarios naturales en lugar de foros [o como también sugiere Lusnich, se desplazan los paisajes abuenados o estilizado, el cruce de escenarios ficcionales y documentales<sup>60</sup>], el emplazamiento de personajes reales en lugar de actores [los actores solamente realizan el doblaje; la narración se sobrepone posteriormente a la imagen como una banda sonora], pero sobre todo el uso de la cámara en forma menos esquemática, valiéndose de planos largos, profundidad de campo, movimientos libres y otros elementos que hacen patente un quiebre con el modo hegemónico de la utilización de la fotografía y el montaje.<sup>61</sup>

*Raíces* focaliza la atención en el enfrentamiento entre la civilización occidental, sus afanes de modernidad y progreso, y las dinámicas sociales y culturales que caracterizan la vida de las comunidades indígenas. Para

---

<sup>59</sup> Cfr. Ramírez Miranda. *Op.cit.* p. 4.

<sup>60</sup> Lusnich. *Op. cit.* p. 9.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 5.

esto, la película se organiza en episodios, lo cual resulta un recurso innovador.

En lugar de optar por la estandarización y aligeramiento de los conflictos, propio de algunas de las prácticas que la anteceden, el filme de Alazraki pretende enfatizar la complejidad al colocar la mirada en aspectos como los rituales, la religiosidad y las creencias populares; temas e inquietudes que, hasta ese momento, habían pasado un tanto inadvertidas. Cabe adelantar que, bajo otros géneros y formatos, dichas temáticas se rearticulan y encuentran continuidad en la trayectoria filmica de Alazraki.

En este sentido, la apuesta de *Raíces* es reivindicar, como su nombre lo sugiere, las influencias culturales indígenas que habían permanecido invisibilizadas. Así, desde la configuración cinematográfica se coloca el acento sobre la marginalidad y, con ello se desplazan las representaciones estereotipadas.

Aunque la temática, la calidad e innovación cinematográfica le valieron un extendido reconocimiento a la ópera prima de Benito Alazraki, a la luz del tiempo, críticos como Jorge Ayala Blanco han identificado en la retórica documentalizante una estrategia para articular la denuncia social, pero con alcances limitados o que permanecieron en lo descriptivo, es decir, no lograron profundizar en la exposición de las condiciones que provocaban la marginación de los universos oprimidos y, por lo tanto “fomentan la idea de un ser o identidad *sui generis*”<sup>62</sup>, dando pie, como apunta Ana Luisa Lusnich, a representaciones que emergen con una “carencia ideológica que reside en la imposibilidad de pensar la participación efectiva (política, social y cultural) de los indígenas en la sociedad mexicana, [...] la imposibilidad de una fusión o comunión presente o futura”.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Jorge Ayala Blanco. “Los indígenas”. *La aventura del cine mexicano*. México, Posada, 1968, p. 209.

<sup>63</sup> Cfr. Lusnich. *Op. cit.* p. 5.

Este ejercicio de adaptación de Alazraki resultó relevante por varias razones: en primer lugar, se inscribe dentro de un periodo de renovación cultural<sup>64</sup> y de cuestionamientos a las prácticas cinematográficas anteriores. En segundo lugar, configura una adaptación que trasciende la idea de fidelidad al texto literario y logra una recreación con un lenguaje específico, en donde los cuentos prevalecen como un referente, un estímulo que se ha enriquecido con las aportaciones propias del lenguaje cinematográfico.

Después del éxito de *Raíces*, las adaptaciones de obras literarias a piezas cinematográficas, se mantuvieron como una constante en las direcciones o producciones de Benito Alazraki. Con más de veinte años de diferencia, estrenó en 1977 la adaptación de la novela *Balún Canán* (1957), de la escritora Rosario Castellanos. Sin embargo, la recepción y valoración sobre el trabajo de adaptación no recibió la misma aceptación. Apunta Manuel Barbachano: “en ningún momento estuvo a la altura de la novela, pues Alazraki dejóse llevar por una preocupación fundamental: obtener para la bella señora Kamalich un gran éxito”.<sup>65</sup>

La apreciación resulta acotada cuando Alazraki contaba con experiencias previas, bastante notables y acreditadas, en el ejercicio de la adaptación. Probablemente ciertos tratamientos que disgustaron a la crítica como la de Barbachano radicaron en la gran disyuntiva que rodea a las adaptaciones de obras literarias: fidelidad o recreación. Cabe mencionar que entre la publicación del libro y la película distan veinte años, por lo que necesariamente ciertos valores o la configuración de los

---

<sup>64</sup> Es importante mencionar como “la geografía intelectual” de la época, como la definió Carlos Monsiváis, colabora y dialoga, bajo el espíritu renovador que los identifica, y desde los diferentes campos artísticos, en la construcción de *Raíces*, por ello cabe mencionar la participación musical de Silvestre Revueltas y Pablo Moncayo, así como del escritor Juan de la Cabada en la escritura de diálogos adicionales, aportes que en la misma sintonía contribuyen con la perspectiva que Alazraki pretendía demostrar.

<sup>65</sup> Cfr. *Escritores del cine mexicano sonoro*. “Benito Alazraki”.  
[http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI\\_algranti\\_benito/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALAZRAKI_algranti_benito/biografia.html)

personajes debieron atravesar por un proceso de actualización, atendiendo también al horizonte de los espectadores.

El concepto de fidelidad limita la crítica y, desde un primer momento, clausura toda otra posibilidad de valoración. Incluso desplaza elementos fundamentales para el lenguaje filmico, como el montaje y la fotografía que, en el caso de la adaptación de *Balún Canán*, estuvo en manos del maestro Gabriel Figueroa y, al parecer, no mereció la atención suficiente a pesar del extraordinario retrato que se logra de los paisajes naturales y humanos del estado de Chiapas.

Sin duda, las adaptaciones distinguen la trayectoria filmica de Benito Alazraki y, el análisis de las mismas exige complejizar la relación entre los aspectos formales y el diálogo inevitable que establecen con sus contextos: las configuraciones de los públicos, las directrices insoportables de los aparatos comerciales y las valoraciones de la crítica.

### 2.3 DE ARTEFACTOS, BRUJERÍA Y LUCHADORES: CINE DE TERROR

Dentro de la filmografía de Benito Alazraki, el cine de terror ocupa un lugar importante con filmes como *Muñecos infernales*<sup>66</sup>, *Frankenstein, el vampiro y compañía*<sup>67</sup>, *Espiritismo*, *Santo contra los zombies*<sup>68</sup> y *El fantasma del lago*<sup>69</sup>. Por lo tanto, en este apartado nos proponemos exponer las condiciones que permitieron la consolidación del género en la tradición cinematográfica mexicana, así como los principales aportes realizados por Alazraki al género.

---

<sup>66</sup> *Muñecos infernales*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Elvira Quintana, Ramón Gay, Roberto G. Rivera, Cinematográfica Calderón S. A., 1961.

<sup>67</sup> *Frankenstein, el vampiro y compañía*, dir. Benito Alazraki, actuaciones de Manuel “Loco” Valdés, Martha Elena Cervantes, Nora Veryan, Cinematográfica Calderón S. A., 1962.

<sup>68</sup> *Santo contra los Zombies*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Armando Silvestre, Lorena Velázquez, Jaime Fernández, Filmadora Panamericana S.A., 1962

<sup>69</sup> *El fantasma del lago*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Hugo Stiglitz, Mónica Prado, Tito Junco, CONACINE, 1981.

El cine de terror en nuestro país encuentra sus antecedentes y genealogía en la Época de Oro. La difusión de películas provenientes del expresionismo alemán como *El gabinete del Dr. Caligari*<sup>70</sup> de Robert Wiene y *El Gólem*<sup>71</sup> de Paul Wegener, además de las películas norteamericanas producidas por *Universal*<sup>72</sup>, obtuvieron una buena aceptación entre el público mexicano.

Sin embargo, apunta Víctor Torres, el cine de terror en México encontró sus influencias en elementos como “la superstición, las leyendas populares, la tradición gótica del fantasma, la lucha entre el bien y el mal y la ciencia como una obsesión maligna”.<sup>73</sup> De ahí se despliega una amplia producción de películas como: *La Llorona*<sup>74</sup>, *Profanación*<sup>75</sup>, *El fantasma del convento*<sup>76</sup>, *Dos monjes*<sup>77</sup>, *El misterio del rostro pálido*<sup>78</sup>. Otra particularidad que identifica Torres y, que será retomada décadas más adelante, es una especie de subgénero, donde terror y comedia se mezclan: *Cada loco con su tema*<sup>79</sup> y *El fantasma de medianoche*<sup>80</sup> (1940).

Después de ese primer auge, el cine de terror en México resurge con fuerza durante la década de los sesenta, como parte de una compleja

---

<sup>70</sup> *El gabinete del Dr. Caligari*, dir. por Robert Wiene, actuaciones de Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, UFA, 1920.

<sup>71</sup> *El Golem*, dir. por Paul Wegener, actuaciones de Paul Wegener, Albert Steinrünk, Lyda Salmonova, PAGU, 1920.

<sup>72</sup> *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931), *La momia* (1931), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), por mencionar algunas.

<sup>73</sup> Víctor Israel Torres Segura. *Inicios del Cine de Terror en México (1933-1940)*. México, 2012, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A1282>.

<sup>74</sup> *La llorona*, dir. por Ramón Peón, actuaciones de Ramón Pereda, Carlos Orellana, Adriana Lamar, Eco Films, 1933.

<sup>75</sup> *Profanación*, dir. por Chano Urueta, actuaciones de Julio Villarreal, Graciela Muñoz Peza, Fernando A. Rivero, Superproducción Indo-América, 1933.

<sup>76</sup> *El fantasma del convento*, dir. por Fernando de Fuentes, actuaciones de Carlos Villatoro, Enrique del Campo, Marta Roel, Rayo Films, 1934.

<sup>77</sup> *Dos monjes*, dir. por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Víctor Urruchúa, Carlos Villatoro, Magda Haller, Producciones Proa S.A., 1934.

<sup>78</sup> *El misterio del rostro pálido*, dir. por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Carlos Villarias, Beatriz Ramos, Joaquín Busquets, Producciones Alcayde, 1935.

<sup>79</sup> *Cada loco con su tema*, dir. por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Enrique Herrera, Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Grovas-Oro Films, 1939.

<sup>80</sup> *El fantasma de media noche*, dir. por Raphael J. Sevilla, actuaciones de Victoria Blanco, Sergio de Karlo, Carlos López Moctezuma, Rex Films, 1940.

estrategia por hacer frente a la grave crisis que atravesaba el cine a nivel mundial y, por supuesto, a nivel nacional. Una de las causas de esa crisis se relaciona directamente con la transformación y diversificación de los públicos, debido a la paulatina incidencia de la televisión en la formación de hábitos de percepción de los productos audiovisuales.<sup>81</sup>

La inmediatez que caracteriza a la comunicación televisiva rápidamente impuso su propio *star system*, su cuadro de actores y personajes encabezado por personalidades juveniles o, por ejemplo, los mediáticos luchadores, quienes, hasta ese momento, no ocupaban un lugar preponderante dentro del cine, pero que gracias a su amplia exhibición en la televisión y su aceptación por parte del público, provocaron la renovación del *star system* cinematográfico.

Así, la vieja industria del cine, con tal de mantenerse vigente dentro del gusto del público, debió entrar en un profundo proceso de adaptación, el cual optó por estrategias como trasladar las filmaciones fuera de los estudios y, en lugar, de “explotar fórmulas genéricas de éxito como la comedia ranchera, el melodrama cabaretero y el cine indigenista”<sup>82</sup>, apostaron por nuevos géneros y productos audiovisuales.

En un inicio mencionamos cómo este viraje hacia un cine de entretenimiento generó polémica e, incluso, encasilló a los directores y productores que optaron por dicho camino, como promotores de un cine de baja calidad y que, de alguna manera, interrumpía la consolidación de una tradición estética cinematográfica en nuestro país.<sup>83</sup>

Surge así una división irreconciliable entre dos formas de cine: el cine de conciencia y el cine de entretenimiento, rencilla que se extiende hasta nuestros días. Sin embargo, análisis recientes coinciden en que sin el viraje de los hermanos Calderón o el propio Benito Alazraki, el rescate y

---

<sup>81</sup> Cfr. Silvana Flores. “Las producciones de Calderón y la continuidad del cine industrial mexicano (1960-1980)”. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*. 20 (39), Julio-diciembre de 2021, p. 62.

<sup>82</sup> Cfr. Silvana Flores, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 65.

sostenimiento del aparato industrial cinematográfico resultaba imposible. Entonces, compañías de carácter privado como Cinematográfica Calderón S.A apuestan por categorías genéricas que, de acuerdo con Silvana Flores, se pueden clasificar en tres amplios grupos: “cine fantástico y de terror, cine de luchadores y el cine de ficheras o sexy-comedias”.<sup>84</sup>

A partir de la década de los sesenta, se multiplicaron las películas que introdujeron un nuevo bestiario de protagonistas, encabezado por monstruos: momias, vampiros, hombres lobo, fantasmas y zombies, además de científicos y los luchadores como villanos o héroes. También encontramos un interesante hibridismo entre el terror, lo fantástico y la ciencia ficción: mientras el terror se concentra en el efecto emocional que provoca en el espectador la ruptura de la normalidad o de los comportamientos sociales hegemónicos a través de la intromisión de una “figura aterrizante”<sup>85</sup>, la ciencia ficción contribuye con la explotación de los recursos audiovisuales.

Benito Alazraki, de la mano de Cinematográfica Calderón S.A, estrenó en 1961 *Muñecos infernales*, su incursión en el cine de terror. Resulta un filme programático porque condensa elementos que identifican su visión y ejecución del género. En primer lugar, emerge una contraposición irreconciliable entre las fuerzas del bien y el mal, las cuales, además están claramente representadas por tipologías de personajes: el escéptico, el científico; el monstruo o la figura aterrizante representa *lo otro*, es decir, todo aquello que está fuera de las convenciones de una cultura o sociedad y, por lo tanto, se torna en una amenaza.

En segundo lugar, las supersticiones y el amplio abanico de religiones ancestrales aparece recurrentemente, por ejemplo, en *Muñecos infernales*, se manifiestan a través de detalladas alusiones a la tradición haitiana del *voudú*. Sin embargo, la irrupción de estos elementos surge en clara oposición a la normativa cristiano-católica y desde una perspectiva casi siempre moralizante. En tercer lugar, la presencia del científico o del discurso

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

científico como representación de la racionalidad y que siempre desestima la veracidad de los acontecimientos. En ese mismo sentido, el conocimiento siempre será la herramienta que permite combatir o solucionar los sucesos y, por lo tanto, restablecer el orden quebrantado.

En cuanto a la “iconografía de terror”, Alazraki sigue una propuesta bastante tradicional: escenarios con poca luz, luz tenue o claroscuros (velas y veladoras); para enfatizar los momentos de intriga o sorpresa, recurre a bandas sonoras de corte melancólico y sonidos chirriantes. Prefiere los espacios cotidianos y domésticos, justo para acrecentar el sentido de desconcierto ante los sucesos.

Aunque las películas de terror de Alazraki buscan alimentar la fascinación del público por lo extraño, lo sobrenatural y lo inexplicable; Silvana Flores apunta que en su conjunto, las películas parten de una visión totalmente maniquea, donde los elementos que fascinan constantemente son reprendidos o castigados.<sup>86</sup> En *Espiritismo*, por ejemplo, un matrimonio que enfrenta una situación económica adversa, en una búsqueda desesperada por solucionar sus problemas, acude a la tradición espiritista y, aunque al parecer la situación mejora o se corrige, se pagará un precio funesto por ello.

En el cine de Alazraki, los luchadores, además de un gancho mediático para atraer al público, funcionaron para dar continuidad a tramas donde el bien y el mal están enfrentados. Así, algunos fungieron como héroes y otros como villanos, incluso si la amenaza era mayor, se generaban alianzas (entre héroes y villanos) para vencerla. En *El Santo contra los zombies* (1961), de nueva cuenta emergen estructuras centrales del estilo de Alazraki: ante la desaparición del Dr. Sandoval, escapan de su laboratorio un grupo de *zombies* (la tradición haitiana, lo otro), y El Santo, caracterizado como un superhéroe, es el único con la capacidad física de vencer la amenaza y restablecer el orden alterado.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

En síntesis, tanto el cine de luchadores como el cine de terror lograron un gran impacto entre público que buscaba un espacio de entretenimiento. Mientras la crítica continuamente ha demeritado su valor como objeto artístico; como hemos señalado, el proceso es más complejo y requiere de un análisis que trascienda la dicotomía determinante entre el buen y mal cine. Lo mismo sucede con la figura cinematográfica de Benito Alazraki, la cual ha sido desvalorizada o se reduce a su última etapa productiva, sin tomar en cuenta, la amplitud en los temas, los enfoques y los propósitos que la constituyen.

Resulta aún más interesante atender los procesos de hibridación discursiva que permean la producción cinematográfica de Alazraki, en la cual prevalece un esmerado cuidado en aspectos como el guion, la fotografía, el reparto, la historia, pues como mencionamos, la adaptación de obras literarias se mantuvo como una constante a lo largo de su trayectoria.

En este sentido, el éxito y la identificación que el cine de Alazraki y, en general que el cine de entretenimiento, provocó entre el público no es gratuito. En poco tiempo, su campo de acción se vio amenazado y el cine debió enfrentar una batalla con los modos de la televisión, su principal competidora. En el entendimiento de los formatos y los ritmos televisivos, pero también de las nuevas configuraciones de la sociedad, el cine de entretenimiento logró retener al público y con ello, evitar la desaparición de la industria filmica. Incluso, como apunta Silvana Flores<sup>87</sup>, a pesar de las críticas, el cine de autor pudo mantenerse en pie, gracias a los éxitos de taquilla de Alazraki y otros productores y directores continuamente menospreciados.

---

<sup>87</sup> Cfr. Silvana Flores. *Op.cit.* p.72.

### CAPITULO 3

#### LLAMANDO A LAS PUERTAS DE LO OCULTO: LO FANTÁSTICO EN EL FILME ESPIRITISMO

“A veces hay en el hombre una necesidad de vértigo intelectual, una urgencia de escapar de las exigencias rigurosas de la razón. Es como si en la vigilia, necesitáramos transitar los caminos del desvarío, más allá de la lógica y la coherencia”.

Guillermo Francovich

En este tercer capítulo analizaremos el filme *Espiritismo* bajo los postulados de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico, describiendo en primera instancia cómo éste se manifiesta en sus niveles sintácticos, semánticos y verbales, al mismo y tiempo haremos un deslinde del cine de terror constantemente confundido con fantástico, y por último analizaremos cómo el lenguaje cinematográfico, en particular la imagen y el sonido logran reforzar el efecto de lo fantástico en el filme.

#### 3.1 ASPECTO SEMÁNTICO: EL PACTO CON EL DEMONIO

Cuando se habla de cine de terror mexicano regularmente se piensa en directores como Carlos Enrique Taboada o Guillermo del Toro, esto probablemente por su cercanía con las nuevas generaciones, la revalorización de las obras del primero, a través de los *remakes*; y del segundo, por su gran éxito y popularidad, aunque su obra no es en realidad mexicana, sino más bien hollywoodense. Ante esto, echar la vista atrás, a los años en que el cine de terror se abría paso de manera incipiente, en medio de las producciones de corte nacionalista y melodramático, resulta por demás interesante.

*Espiritismo*, es un filme de Benito Alazraki, cuyo argumento está basado en el cuento “La pata de mono” de W. W. Jacobs<sup>88</sup>, historia que nos narra la existencia de una mano de mono disecada que tiene el poder de cumplir tres deseos a aquel que la posea, sin embargo, cada petición traerá consigo terribles consecuencias.

Como lo explicamos en el primer capítulo, es común que al clasificar este tipo de obras se piense que por el simple hecho de tener como temática la existencia de una mano con poderes sobrenaturales ya es fantástica, pero es un error. Una obra solo será de carácter fantástico si al momento de abordarla existen elementos que den como resultado la imposibilidad de afirmar o negar la existencia de lo sobrenatural.

Así veremos que si bien el cine de terror en México posee grandes exponentes como *El Vampiro*<sup>89</sup> de Fernando Méndez, *El espejo de la bruja*<sup>90</sup> de Chano Urueta, o *Alucarda*<sup>91</sup> de Juan López Moctezuma en dichos filmes lo que sucede es que lo fantástico queda rebasado al dar por hecho la existencia de lo sobrenatural.

Como ya lo mencionamos, a pesar que el filme *Espiritismo* está inspirado en el cuento “La pata de mono” incorpora elementos que hacen más compleja la construcción del relato, puesto que no sólo se trata de la historia de un personaje que cae ante la tentación de utilizar un objeto mágico para solucionar sus problemas, sino que lo rodean otros temas como las prácticas espiritistas, la falta de fe y el castigo por su debilidad espiritual.

---

<sup>88</sup> “La pata de mono” (The monkey’s paw) es un relato escrito por el británico W.W. Jacobs e incluido en su libro de cuentos *The lady of de barge* (La dama de la barca, 1902). Jacobs fue un escritor conocido por su obra humorística, cuyos primeros escritos aparecieron en Blackfriars Magazine. Fue el cuento “La pata de mono” la que le otorgo reconocimiento como escritor.

<sup>89</sup> *El vampiro*, dir. por Fernando Méndez, actuaciones de Abel Díaz, Ariadne Welter, Carmen Montejo, Cinematográfica ABSA, 1957.

<sup>90</sup> *El espejo de la bruja*, dir. por Chano Urueta, actuaciones de Rosita Arenas, Armando Calvo, Isabela Corona, Cinematográfica S.A., Producciones ABSA, Studios Azteca, 1962.

<sup>91</sup> *Alucarda*, dir. por Juan López Moctezuma, actuaciones de Tina Romero, Claudio Brook, Susana Kamini, Yuma Films, Films 75, 1978.

La forma en que estos motivos son abordados crean la suficiente duda como para preguntarnos ¿Es verdad que existe el más allá y que podemos comunicarnos con los espíritus o es un juego?

El mismo personaje principal, Luis, admite que acude a la sesión espiritista pensando que se trata de una broma, incluso cuando llega al lugar con su esposa no deja de hacer comentarios sarcásticos a Doña Elvira, persona encargada de mostrarles cómo se entabla comunicación con el espíritu de su esposo muerto a través de la ouija.

Una vez que están en la sesión la ouija empieza a moverse sola, incluso se desliza de las manos de Elvira, aunque esto es visto por todos y se asustan pronto Luis los tranquiliza diciendo que solo están sugestionados por el ambiente y creyeron ver eso.

Pese a la negativa de los presentes a creer, la ouija da su mensaje, el primero de ellos es que por culpa de doña María, esposa de Luis, Aurora y Roberto jamás se podrán casar. Además del mensaje la ouija le lanza una advertencia: pronto doña María tendrá contacto con un ser sobrenatural muy poderoso, y si no logra pasar una prueba vendrán días amargos, incluso les da una fecha en la cual tendrán inicio: 8 de abril, fecha de aniversario de Luis y María.

Por supuesto el mensaje no es creído y se toma esa sesión espírita como un experimento, un truco de Elvira para convencerlos sobre la existencia del más allá y la posibilidad de contactar con los espíritus.

En otra escena, mediante una elipsis, podemos ver una fiesta, en la mesa vemos un pastel y copas para brindar, al parecer la fecha en la que daría inicio la mala racha ha llegado, sin embargo, el día transcurre en un ambiente de celebración y alegría, pues además del aniversario del matrimonio, Luis, como regalo, entrega las escrituras de la casa a María. Ante ello, Carmen, quien atestiguó las advertencias de la ouija le comenta a Elvira “Mírala, llora de felicidad, y tú que le dijiste que desde esta noche comenzarían sus días amargos...” (*Espiritismo*, 13´, 30”).

Los invitados se marchan, quedando sólo Luis, María y su hijo Roberto, quien les pide su ayuda económica para emprender un proyecto, pero para obtener el dinero es necesario hipotecar la casa que con gran sacrificio obtuvo Luis.

Con la hipoteca de la casa comienza un penar en el matrimonio, pues no logran pagar las deudas como lo tenían previsto, y tienen peleas por dinero. María se sumerge en una desesperación y falta de fe, pues por más que reza no ve solución a sus problemas.

Aquí podemos ver cómo las condiciones para lo fantástico se van dando, puesto que de manera gradual se van presentando acontecimientos que ponen en duda si lo dicho por la ouija se está cumpliendo o son meras coincidencias.

Sin embargo vemos que el miedo a perder la casa hace que María se desespere y busque apoyo en su amiga Carmen a quien le confiesa que le encantaría tener poderes sobrenaturales para salvar a su hijo y a ellos mismos de la miseria.

Pasa el tiempo y en una de sus visitas a la iglesia María se encuentra con Carmen, pero hay algo extraño en ella, apenas si cruzan palabra cuando de pronto desaparece. Al llegar a su casa, Luis le da una mala noticia: Carmen ha muerto.

Este encuentro provoca un cambio en la personalidad de María, de ser muy religiosa pasa a renegar de dios, y de no creer en el más allá comienza a visitar a su amiga Elvira para unirse a los espiritistas, Luis trata de hacerla entrar en razón, y justifica este cambio en la personalidad de María como consecuencia del dolor ante la pérdida de su amiga Carmen. Sin embargo, es Luis quien resulta ser convencido por los espiritistas de que el más allá existe, pues logran contactar con el alma de Carmen.

Entre más crecen los problemas económicos y con ello la aflicción de su hijo Roberto, Luis y María se adentran con mayor vehemencia al espiritismo, esperando encontrar soluciones a sus problemas. María, presa de la desesperación hace una invocación a Satanás, y como respuesta

aparece una llave en sus manos. Como consecuencia son expulsados del templo espiritista.

Más tarde ya estando en casa, María toma la llave que apareció entre sus manos durante la invocación, llave que la ouija le había aconsejado rechazar.

Mientras Luis parece estar sumergido en un profundo sueño alguien llama a la puerta. María abre la puerta sorprendida y ve a un extraño hombre que le entrega una caja como respuesta a su llamado. María trata de despertar a Luis, pero éste no responde. El extraño hombre deja la caja en manos de María, y desaparece, no sin antes advertirle que debe tener cuidado con sus deseos.

Nuevamente vemos que los hechos supuestamente sobrenaturales le suceden a una sola persona, sólo que en este caso tenemos la caja como prueba de la visita de un extraño, siendo el equivalente del motivo de la flor de Coleridge.

Cuando Luis despierta, María le cuenta lo sucedido, y éste cree que todo se trata de una mala pasada de los hermanos espiritistas. Deciden no abrirla y guardan la caja bajo llave.

Por la noche, María y Luis son visitados por Roberto, quien les confiesa que se ha venido abajo el negocio, que la deuda ha ascendido a cien mil pesos imposibles de pagar. Ante la preocupación y el llanto de María su hijo se retira, no sin antes prometerle que va a solucionar todo.

María no logra conciliar el sueño ante el inminente fracaso de su hijo, y presa de la curiosidad y desesperación baja en busca de la caja. Cuando la abre y descubre su contenido queda llena de pánico, se trata de una mano cercenada, a pesar del horror la toma entre sus manos para pedir como deseo “cien mil pesos”, la mano empieza a moverse y asustada María la arroja al suelo, mientras que Luis desde la puerta contempla la escena, el reloj marca las doce y se oye sonar el teléfono, pero el miedo de María y Luis llenan el ambiente sin dejar cabida a nada más.

A la mañana siguiente acuden compañeros del trabajo de Roberto, el joven ha fallecido en un accidente aéreo, motivo por el cual María recibe cien mil pesos del seguro de vida de su hijo. Ambos padres miran con terror el cheque.

Se celebra el funeral de Roberto, María permanece en silencio, absorta ante el dolor. Cuando todos se van, María corre hacia donde permanece encerrada la mano y pide un segundo deseo: que vuelva su hijo. La mano parece responder con movimientos a la petición. Luis y María escuchan pasos, de pronto la puerta se abre para dejar pasar a Roberto, que con el cuerpo destrozado volvió de la tumba. Ante ese espectáculo demencial Luis toma la mano y pide el tercer deseo, que su hijo vuelva a la tumba.

Todo queda en silencio, Luis se acerca María, a quien ve tirada boca abajo en el piso, la levanta y al ver su rostro observa que se ha convertido en una anciana, y está muerta.

Como podemos ver existen diversos elementos sobrenaturales que irrumpen en la vida de Luis y María, una tabla ouija, sesiones espiritistas, una mano cercenada dentro de una misteriosa caja, deseos que parecen cumplirse trayendo consecuencias terribles. Sin embargo, estos elementos por si solos no crean lo fantástico, sino al contrario, lo reducen. De validar la existencia y realidad de lo sobrenatural estaríamos más bien frente a uno de los géneros vecinos de lo fantástico: lo maravilloso.

Es por ello que para la existencia de lo fantástico se necesita de algo más que sólo lo sobrenatural.

A lo fantástico se le conoce también como poética de la incertidumbre porque es una construcción en la cual intervienen diversos aspectos que implican lo semántico, lo verbal y lo sintáctico. Aspectos que deben guardar el equilibrio necesario para así mantener la ambigüedad.

### 3.2 ASPECTO VERBAL: UN NARRADOR EN PRIMERA PERSONA

Como ya lo mencionamos, la aparición de lo sobrenatural en una obra no garantiza la existencia de lo fantástico, sino que debe ir acompañado de otros recursos que equilibren y permitan la persistencia de la ambigüedad.

En el caso de *Espiritismo* la utilización de un narrador en primera persona resuelve perfectamente dicho equilibrio.

Cuando alguien nos cuenta una historia el receptor no sólo pone atención a lo contado, sino que también en quién cuenta la historia, incluso es un factor determinante al momento de validar el relato.

Todorov nos dice que un narrador en primera persona es conveniente para lo fantástico ya que permite, en primera instancia, la plena identificación con él<sup>92</sup>, además que al ser la propia persona quien cuenta su historia nos da la sensación de cercanía y confidencialidad, sin embargo, también puede pasar lo contrario, que conociendo más detalles del personaje nos distanciamos de su historia, invalidando todo lo relatado.

En *Espiritismo* es Luis quien cuenta su propia historia a un sacerdote, esto como una especie confesión y súplica, pues teme que su alma no tenga salvación. Con esta poca información podemos inferir que es una persona creyente, y con ello poseedora de ciertos valores católicos, tales como que una persona católica sabe que no puede mentir a un sacerdote.

Esto de manera inmediata le otorgan cierta calidad moral a Luis, por lo tanto no hay motivo para desconfiar de él ni de su historia.

Cuando Luis acude con el sacerdote dice haber sido testigo del poder de las fuerzas del mal, y que incluso, también pactó con el demonio, como consecuencia de ello dice haber envejecido repentinamente, esto dicho no se refiere a algo retórico, es decir, no habla de que haya envejecido de forma figurada, sino que es algo que está a la vista, su caminar lento y cansado, con dificultad, el rostro ajado y demacrado, además de un pelo totalmente

---

<sup>92</sup> Todorov. *Op. cit.* p. 68.

blanco. Pese a ello, no podemos tomar como cierta esa causa, pues no sabemos cómo lucía antes.

Luis cuenta su historia al sacerdote cuando ha pasado ya un año de que iniciaron los eventos supuestamente sobrenaturales, por lo tanto, lo narrado ya ha pasado por los recuerdos, los cuales a veces nos engañan o se distorsionan por el simple paso del tiempo.

Es claro que estas estrategias no son gratuitas ni casuales, sino que están hechas con el objetivo de validar el relato, forman parte del sentido y objetivo al que se quiere llegar. Dice Juan Herrero Cecilia:

Por medio del discurso del relato, el autor intentará persuadir y seducir al lector para que este abandone su escepticismo racionalista y acepte la dimensión de lo supranatural y de lo superracional.<sup>93</sup>

Si bien esta persuasión no es exclusiva del relato fantástico sí tiene más exigencias dada la naturaleza de lo que se cuenta, es por ello que recurrir al narrador en primera persona es una de las estrategias más comunes dentro de la literatura fantástica, ya que no sólo no da la sensación de familiaridad, sino que también es una forma de autenticar el relato.

En *Espiritismo*, Luis es quien cuenta su historia, pero lo hace con temor a ser tomado por loco, pues él mismo admite que lo que presencié no es fácil de creer, pero aun así pide ser escuchado.

Otro aspecto observable en el filme es el cambio de mentalidad en los personajes, si bien en un principio se muestran incrédulos y hasta se burlan de la supuesta existencia de lo sobrenatural conforme avanza la historia estos mismos personajes aparentemente ya no sólo son testigos de lo sobrenatural, sino que son víctimas de ello.

Este cambio de mentalidad es también la ruptura que se le adjudica a lo fantástico, cuando se menciona que muestra personas comunes ante la

---

<sup>93</sup> Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p.158.

presencia de lo insólito, lo cual crea una fractura en nuestros conceptos de realidad. Si esa ruptura, vinculada con lo sobrenatural no fuera abrupta ni escandalosa no podría existir lo fantástico.

Lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.<sup>94</sup>

En *Espiritismo* vemos cómo Luis de ser un personaje escéptico e irreverente, que incluso en un principio es quien se encarga de dar las explicaciones racionales, se transforma a lo largo de la historia en un personaje atormentado, temeroso y crédulo.

Este paso del personaje de lo racional a validar lo sobrenatural va acompañado de una serie de eventos trágicos que podrían vulnerar su capacidad reflexiva, es decir, Luis ante las situaciones de estrés y tristeza podría tener una mente alterada por el dolor.

Entonces tenemos dos posturas: la de Luis, protagonista y narrador de la historia, y por otro lado, el sacerdote, quien escucha la historia y le da una explicación lógica a lo que el protagonista cree haber vivido. Ambas posturas están en equilibrio, es decir, hasta ahora no existen elementos suficientes para inclinarnos por una explicación natural o una sobrenatural.

Según Todorov existe un elemento más que interviene en la construcción de lo fantástico, dicho elemento tiene que ver con la manera en la que está construido el relato, el cual describiremos a continuación.

---

<sup>94</sup> David Roas. "Lo fantástico como deshabilitación de lo real. Elementos para una definición". En <http://www.acuedi.org/doc/5100/lo-fantstico-como-desestabilizacin-de-lo-real-elementos-para-una-definicin.html>

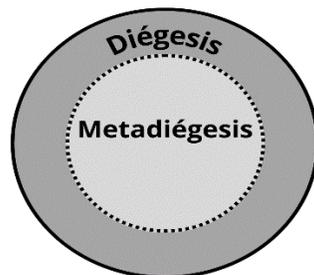
### 3.3 ASPECTO SINTÁCTICO: ESTRUCTURA CIRCULAR

*Espiritismo* es un filme que tiene dos niveles en la historia, el primer nivel corresponde a la plática que Luis mantiene con el sacerdote en calidad de confesión (diégesis), y el segundo que corresponde a la experiencia de Luis con lo sobrenatural (metadiégesis). Esto es lo que llama Todorov el aspecto sintáctico, lo relativo a la composición del relato.

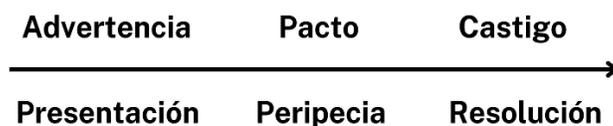
*Espiritismo* empieza en *extrema res*, cuando Luis acude a contar lo que atormenta a su alma; para ello tiene que echar mano de los recuerdos, un año atrás, para contar cómo se dio su contacto con lo sobrenatural.

Para Todorov aquellas estructuras que mantienen cierta gradación respecto a la presentación de los eventos sobrenaturales son los más adecuados para lo fantástico, ya que en la medida en que la intriga va en aumento hay una preparación del receptor para el efecto de lo fantástico. Sin embargo, no todas las obras presentan esa estructura, pues también están aquellas en las que el evento sobrenatural está desde el inicio del relato.

Desde el inicio Luis revela que ha estado frente a un evento sobrenatural, es decir, sin más preámbulo anuncia con qué nos vamos a encontrar. Sin embargo, esto no afecta en nada la gradación que sí estará presente en el propio relato de su historia, es decir, la diégesis cumple una función, que es la de enmarcar la metadiégesis, donde domina lo sobrenatural, con el objetivo de ser un delimitador.



La metadiégesis ocupa la mayor parte del relato, al estar configurada como un testimonio, el narrador-personaje elige la forma en que nos va contando la historia, la cual es de manera lineal.



Representamos el nivel de la metadiégesis con una línea punteada ya que en la historia en varias ocasiones se interrumpe el relato de Luis para él mismo hacer precisiones o comentarios sobre lo narrado o bien, el sacerdote ofrece una explicación lógica a lo que Luis creyó experimentar. Esas pequeñas pausas en la narración, el ir y venir de la diégesis a la metadiégesis, representan la pugna entre lo lógico y lo irracional, entre lo natural y lo sobrenatural, reforzando el sentido de ambigüedad creado en conjunto con el aspecto semántico y el aspecto verbal.

El análisis de estos tres niveles que señala Todorov como los aspectos que intervienen en la creación de lo fantástico nos llevan a la conclusión de que *Espiritismo* es una obra de carácter fantástico, pues existe permanentemente un equilibrio en la forma de tratar el tema de lo sobrenatural que crea la suficiente ambigüedad como para poder negar o aceptar su existencia.

Hay un elemento que si bien correspondería al aspecto verbal, lo traemos hasta este punto porque nos permitirá redondear nuestra conclusiones.

Al final del filme hay una voz en off que sentencia:

Lo que acabamos de presenciar pudo ser cierto o mentira, demencia o satanismo, existen muchos que abrigan en su alma la tendencia a las cosas prohibidas, si con esta película logramos evitarles que se adentren en lo

tenebrosos terrenos del ocultismo habremos alcanzado nuestro empeño.

Si bien todos los aspectos señalados anteriormente son suficientes para determinar la permanencia de lo fantástico este último elemento remata el final abierto.

### 3. 4 ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS

Una imagen dice más que mil palabras. Ciertamente el cine es prueba de ello. Desde su creación el cine ha logrado captar la realidad de una forma diferente, nos ha mostrado otro lenguaje en el cual la imagen es eje y motor. La imagen en movimiento liberó la imaginación y la desplazó al terreno de la contemplación. A diferencia de la fotografía que nos entregaba la permanencia de un instante, el cine logró imitar la realidad, incluso crear otras.

Cada elemento que integra un filme tiene trazados objetivos, nada es gratuito, sino que forman parte de un lenguaje todavía más complejo. En este último apartado analizaremos algunos aspectos que corresponden a los puntos clave del filme para la creación de lo fantástico.

#### *3.4.1 La imagen*

Como ya lo hemos señalado, un filme nos hace una propuesta del mundo, una visión, para ello se vale de estrategias que permitan la creación de emociones y sensaciones.

En el caso de la imagen nos enfocaremos en la importancia de los planos y los movimientos de cámara.

El filme *Espiritismo* comienza y termina con una toma panorámica, donde destacan la diminuta figura humana contra la enorme arquitectura

de la iglesia. Ello nos brinda información sobre la situación de quien nos va contar su historia. Una vez que el hombre está a la entrada destacan unas grandes letras con el nombre del filme. La tipografía del título emula figuras fantasmales y vaporosas.



Im. 1. *Espiritismo*<sup>95</sup>, 00' 34"

Una vez que la pequeña figura humana logra entrar a la iglesia se encuentra con el sacerdote, a quien mira con vergüenza y temor, la cámara lo enfoca en picada colocándolo en una posición de inferioridad o sumisión, mientras que la figura del sacerdote en contrapicada se deja ver con un cristo al fondo y lo mira con caridad.



Im. 2, 04' 06"



Im. 3, 04' 08"

Los espacios en que se desarrolla la historia son pocos, la mayoría de ellos en espacios cerrados, lo cual nos transmite una sensación de encierro

---

<sup>95</sup> Todas imágenes están tomadas del filme *Espiritismo* de Benito Alazraki. En adelante se identificará cada una mediante la numeración de la imagen y el minutaje en el que comienza la escena en cuestión.

y al mismo tiempo se genera un ambiente de soledad e intimidad, propicio para la aparición de lo fantástico.

Generalmente lo sobrenatural le sucede a personajes solitarios o pequeños grupos en los cuales prevalecen dos posturas, la que da por hecho lo sobrenatural y otro que lo cuestiona.

Como ya lo hemos mencionado *Espiritismo* tiene dos niveles diegéticos, la diégesis es la que corresponde a la plática o confesión de Luis con el sacerdote, y tiene como espacio el interior de la iglesia. Y la metadiégesis que es propiamente el relato que Luis le hace al sacerdote.

Este relato de Luis comienza en la casa de Elvira, quien cita a amigos cercanos para mostrarles una sesión espiritista, en ella la tabla ouija les advierte sobre una prueba que se avecina para María, incluso les dice la fecha en que darán lugar el inicio de días amargos. Pese a la advertencia los asistentes piensan que se trata de una mala broma o una especie de montaje. En esta secuencia predominan los *close up*, donde destacan los rostros de incredulidad de unos, y el temor de otros.



Im. 4, 07' 20"



Im. 5, 07' 21"

Para lo fantástico estas diferencias en las actitudes de los personajes son muy importantes, pues evidencian la pugna que hay entre los crédulos y los escépticos, además de crear ese equilibrio necesario para la indeterminación.

En algunas escenas la cámara da la sensación de que el receptor forma parte del filme, pues las tomas expresionistas de la cámara permiten

observar desde diferentes puntos la acción de los personajes según sea el foco de importancia, como sucede en este plano conjunto, donde incluso parecería que somos un invitado más que observa la sesión espiritista.



Im. 6, 09' 06"

Si bien en el filme se puede apreciar a través de un plano detalle, cómo la ouija se desliza de las piernas de Elvira hacia el sillón, sin intervención humana alguna, la justificación que se da es la sugestión, por lo tanto se invalida ese hecho sobrenatural.



Im. 7, 12' 30"



Im. 8, 13' 31"

El contraste del plano conjunto, donde hay celebración y alegría, con el primer plano donde las figuras de los personajes lucen pequeñas y en soledad nos dan la sensación de soledad y de peligro que acecha, ya que el punto de la vista subjetivo de la cámara semeja a alguien que observa de cerca los personajes, sin que ellos lo noten.

A través de una transición hay una elipsis que nos lleva justo al día en que la tabla vaticino el inicio de una mala racha, a pesar que vemos que hay celebración todo da un giro cuando Roberto, hijo del matrimonio de Luis y María les pide hipotecar la casa para poder echar a andar su proyecto, ellos terminan aceptando, pero pronto se verán en problemas de económicos y el temor constante de perder la casa.

Los acontecimientos más importantes en donde se tiene la certeza de estar frente a algo sobrenatural se experimentan en soledad. Tal es el caso del encuentro de María con Carmen en la iglesia.



Im. 9, 24' 45"

La posición de la cámara en picada nos permite ver desde arriba ambas figuras cubiertas por velos negros, esta misma perspectiva y el juego de sombras crean un espacio tenebroso. Para ese momento María no sabe que su mejor amiga está muerta, y que aquella figura que vio en la iglesia en realidad se trata de su fantasma que acongojado acude a la iglesia en busca de paz.

Cuando María acude a su casa y se entera que Carmen está muerta hay un cambio en su personalidad, pues ese encuentro es para ella una muestra de que el más allá existe, y que incluso los espíritus pueden ayudarnos a resolver nuestros problemas.

María convence a su esposo de ser adeptos del espiritismo, pero incluso aunque Luis crea en los espíritus considera que no se debe acudir a

ellos para cosas banas. Sin embargo, conforme pasan los días, María se desespera cada vez más y lo único en que piensa es en conseguir dinero a como dé lugar.

En una de las sesiones María invoca a sataná y le ofrece su alma con tal de salvar a su hijo de la miseria. Una serie de apariciones grotescas atemorizan a todos en el recinto y una llave aparece en las manos de María, quien es expulsada.



Im. 10, 1:02'10"

Este plano detalle nos permite ver como de forma misteriosa la llave aparece en las manos de María y ella la guarda en su bolso. Por la noche un personaje misterioso la visita, pero Luis permanece como sumido en un letargo.



Im.11, 1:04' 49"

El extraño hombre entrega una caja a María y le advierte sobre su contenido, diciéndole que en sus manos tiene un poder muy grande, pero

que si es sensata se abstendrá de usarlo. El sujeto de un momento a otro desaparece, nuevamente sin que nadie sea testigo de ello. Pero a diferencia es la ocasión en que vio el fantasma de su amiga Carmen, ahora tiene una prueba, que es la propia caja.



Im.12, 1:08'09"

Pese a que Luis toma la caja entre sus manos considera que seguramente se trata de una mala jugada por parte de los hermanos espiritistas que buscan darle alguna lección a María por su actuar. Entonces decide guardar la caja sin saber qué hay dentro de ella.

Para lo fantástico los personajes que se enfrentan a lo sobrenatural lo hacen como en una especie de castigo, el cual puede ser por su mal actuar o incluso como parte de su incredulidad, pues lo fantástico gusta de personajes cuyo encuentro con lo sobrenatural sea escandaloso, de tal manera que las personas racionales se sientan impotentes ante una realidad superior o que aquellos que creen que lo sobrenatural es un juego sean puestos a prueba.

Los roles que cumplen Luis y María son muy claros, Luis representa la prudencia, la fe, mientras que María es poseedora de defectos morales, tales como la ambición, y la falta de fe.

La ambición y la curiosidad hacen que María, a escondidas de su esposo, abra la caja que le fue entregada por aquel misterioso personaje.

Cuando María abre la caja vemos a través de un plano detalle que lo que hay en el interior es una mano humana cercenada. María a pesar de la

repulsión y asombro termina por tomar la mano entre las suyas y pide su prime deseo: cien mil pesos.



Im. 13, 1:18' 23"

Luis la descubre pidiendo el deseo y observa cómo aquella mano mutilada se retuerce entre las manos de María, como si esa fuera la respuesta afirmativa ante la petición.

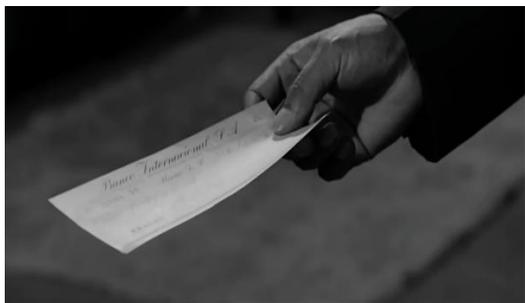
Presas del miedo intentan quemar el maléfico objeto, sin embargo, ven cómo aquella mano sale de entre las llamas y se coloca nuevamente en su caja.



Im. 14, 1:19' 38"

La noche transcurre y por la mañana Luis y María reciben la visita de dos compañeros de Roberto, los cuales les dan la trágica noticia de la muerte de su hijo. La siniestra coincidencia radica en que como parte de un seguro de vida María es acreedora a la cantidad de cien mil pesos. La cámara hace

*close up* sobre los angustiados padres, mientras que un plano detalle deja ver el cheque con la misma cantidad



Im. 15, 1:24' 22"



Im.16, 1:24' 27"

La pérdida de su hijo es por ahora una extraña coincidencia dentro del relato de Luis, que solo vendrá a ser rematado por una situación más, que es cuando su esposa María, presa del dolor y el remordimiento pide que vuelva su hijo, lo cual se cumple, pero solo deja ver un cadaver sanguinoliento y desfigurado que camina con dificultad.



Im.17, 1: 28' 03"

Con gran dolor Luis pide un tercer deseo que es que su hijo vuelva a la tumba. Una vez que el deseo se cumple Luis ve que la caja y la mano han desaparecido. Mira a su alrededor y observa que María yace tirada boca abajo. Cuando el se acerca par auxiliarla mira con asombro que María ha envejecido de manera repentina y está muerta.



Im.18, 1:29' 11"

Con la muerte de María, Luis queda sin alguien que pueda validar su testimonio, así como tampoco cuenta con aquel artefacto infernal causante de su desgracia familiar, puesto que una vez que los tres deseos fueron concedidos la caja con la mano y llave desaparecieron.

*Espiritismo* no es un filme que destaque por poseer grandes recursos cinematográficos, al contrario, con muy pocos movimientos de cámara logra captar la atención en momentos clave ya sea en las expresiones o el mundo interior de los personajes, el uso del *close up* así como el plano detalle dotan de dramatismo y misterio los momentos más álgidos del filme.

Al mismo tiempo estos recursos funcionan de manera gradual e indicial para la construcción del suspenso y la irrupción de lo sobrenatural.

Una vez que hemos descrito lo correspondiente a los planos y movimientos de cámara haremos un breve análisis del papel tan sobresaliente de la música y el sonido para la creación de la atmósfera en el filme.

### 3.4.2 El sonido

Por muchos años la música y el sonido se pensaba como algo meramente accesorio en el cine, sin embargo poco a poco fue logrando ser parte importante dentro del filme, ya que el sonido no solamente es capaz de dar realismo a las escenas, sino que puede potenciar su contenido. Actualmente

la música puede ser incluso la que motive a la imagen y no la imagen a la música, es decir, ha dejado de ser un elemento que se subordina para ser protagonista.

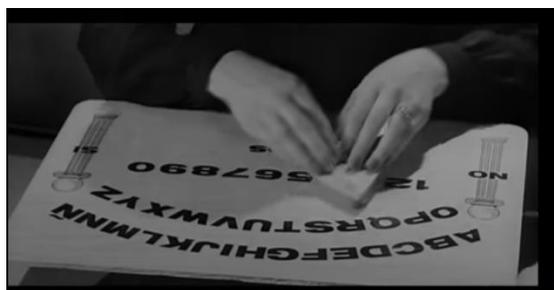
En el caso de *Espiritismo*, pese a que la música es externa en su totalidad, es decir, no está dentro de la diégesis, no es un elemento de relleno sino que ayuda en la creación de la atmósfera, al funcionar como portador de contenido al anunciar peligro, angustia o tranquilidad.

La utilización de diversos instrumentos de orquesta como cuerdas, metales o de percusión son elegidos según el escenario donde se realiza la escena. Por ejemplo, cuando Luis va caminando con dificultad por la parte externa de la iglesia se escuchan instrumentos como trombones, timbales y gong. Todos ellos instrumentos de sonido grave.

Por otra parte, cuando Luis se encuentra ya en compañía del sacerdote, dentro de la iglesia hay un cambio de ritmo en la narración y en la atmósfera, ya que de un paisaje lúgubre y atemorizante pasamos una escena con luz y sonido de violines, recordando lo celestial.

Es destacable cómo a pesar de ser un filme cuyo sonido es lo que se cataloga como realista, es decir, imita o trata de reproducir los sonidos tal cual en la realidad, al aumentar su potencia se vuelve un detonante, como sucede en escenas claves del filme.

Por ejemplo, cuando Luis está en la sesión espírita en compañía de todos sus amigos se escucha el sonido de la lluvia como fondo, pero cuando la tabla ouija comienza a moverse el chirriar que provoca el señalador sobre la superficie de la tabla termina por cubrir el sonido de la lluvia, hasta que de pronto el sonido de los relámpagos crece, esto en señal de malos augurios.



Im.19, 54' 56"

Otra escena donde el sonido es determinante es cuando María después de pedir su primer deseo tira la mano cercenada y ésta comienza a desplazarse por el piso y a trepar por los muebles hasta alcanzar su lugar en la misteriosa caja. El sonido aumentado del golpeteo de los dedos sobre la superficie de la madera es escalofriante, en esta parte el sonido se vuelve subjetivo, ya que logramos percibirlo como el propio personaje, que presa del miedo y el desconcierto, termina por ignorar el sonido del teléfono que suena de fondo. Más tarde sabremos que el haber ignorado esa llamada telefónica es lo que causaría la muerte de su hijo.



Im. 20, 1:20' 03"



Im. 21, 1:20' 26"

Por último queremos hacer referencia a la escena donde María pide como segundo deseo que su hijo muerto regrese, primero podemos escuchar el sonido aumentado de unos pasos que se aproximan hacia donde están ellos, luego los pasos se detienen y el ruido de la perilla de la puerta girando

dejan paso a un silencio total, para despues escuchar el grito desgarrador de María al ver que el cuerpodestrozado de su hijo cobró vida.



Im. 22, 1:27' 41"



Im. 23, 1:27' 59"

Con este último ejemplo podemos subrayar que los silencios que se crean también son portadores y provocadores de sentido, forman parte de ese gran engranaje del filme para lograr un efecto en el receptor.

El cine de terror es quizás de los géneros cinematográficos que ponen especial cuidado en el aspecto del sonido, ya que será un factor determinante para lograr envolver al espectador y sumergirlo en esa atmósfera de miedo y peligro inminente.

## CONCLUSIONES

La presente investigación nos ha permitido conocer de manera puntual qué es lo fantástico y cómo diferenciarlo de sus géneros vecinos, además de sus características fundamentales, como lo son el miedo y la vacilación.

Estos dos elementos son el *sine qua non* de lo fantástico, ya que a través de ellos el receptor queda en vilo e imposibilitado para decidir si lo sobrenatural existe o no.

En el filme *Espiritismo* vemos que el uso de recursos que se aprecian en los aspectos verbal, sintáctico y semántico son los que van creando de forma gradual y progresiva el efecto de lo fantástico.

El uso de un narrador en primera persona que es al mismo tiempo el protagonista de la historia es una de las formas más utilizadas para validar lo que ahí se está contando, es decir, se le considera una fuente fidedigna.

En cuanto a los temas, Todorov señaló que no existen temas fantásticos *per se*, es decir, que por su sola presencia en una obra doten a esta de un carácter fantástico, sino que para alcanzar tal definición deberán tener una forma particular de ser tratada.

Así podemos ver que en el filme *Espiritismo* existen diversos elementos que nos sugieren estar frente a lo sobrenatural, como lo es la tabla ouija, una mano mágica, y la supuesta presencia de seres espectrales, no es sino la duda sobre si en verdad se estuvo en contacto con ellos lo que crea el efecto de lo fantástico.

Lo que respecta al aspecto sintáctico, como le llama Todorov a la estructura de una obra, vemos que el uso de un relato dentro de otro acota y equilibra la incertidumbre no sólo del personaje, sino también del receptor.

La forma en la que se configuró el relato dentro del filme es determinante, ya que permite la convivencia de dos posturas, una que se inclina por lo racional y otra por lo irracional, el balance entre ambas es la que posibilita la incertidumbre propia del relato fantástico.

En *Espiritismo* el recurso de un narrador-protagonista, a la par del uso de una historia dentro de otra historia es la estrategia fundamental en la que recae lo fantástico.

Hasta ahora sólo nos hemos enfocado en señalar los recursos propiamente literarios de lo fantástico, pero hemos observado que todos estos elementos son potencializados en el filme gracias a los recursos cinematográficos.

La imagen como se cita aquel adagio, dice más que mil palabras, y el cine es prueba feaciente de ello. Sabemos que un buen montaje, una buena fotografía pueden llevar a un filme a un nivel superior, como sucedía en los filmes de Gabriel Figueroa.

En *Espiritismo* encontramos que con pocos recursos Alazraki logra crear un ambiente propicio para el misterio y el miedo, gracias a sus escenas casi siempre en penumbra que dibujan sombras espectrales, y líneas que transfiguran el entorno, remembrandolo por momentos el cine expresionista.

El punto de vista de la cámara por momentos subjetivo y en otras expresivo juega con el papel que tiene el receptor, quien en virtud de las tomas por momentos pareciera acechar a los protagonistas y en otros ser su cómplice.

En *Espiritismo* también destaca el uso del *close up* para hacer énfasis en las expresiones de los personajes, quienes en el desarrollo de la historia transitan de la incredulidad al terror.

Algo muy sobresaliente sucede con el plano detalle, que tiene un uso indicial que nos van advirtiendo sobre la importancia que cobrarán ciertos objetos en el desarrollo de la historia.

Por otra parte vemos que aunque por mucho tiempo se consideró que el sonido en un filme era algo meramente accesorio, carente de contenido en *Espiritismo* vemos que es uno de los recursos que acompañan el filme por momento como un elemento ambiental, pero en otros aportando contenido, incluso los silencios dentro del filme tienen una función, que es la de anunciar la inmitente presencia de lo sobrenatural.

El sonido de la lluvia y los relámpagos acompañana escenas donde los personajes experimentan angustia y desasosiego por sus problemas económicos, mientras que violento silvido del viento son señal de acontecimientos tragicos.

Por otra parte, existen sonidos objetivos, es decir, sonidos que sabemos son percibidos también por los personajes, los cuales son dimensionados para acentuar el miedo y la curiosidad, ejemplo de ello es la escena culmen del filme, donde el silencio total acrecienta el sonido de unos pausados pasos que se aproximan hacia la habitación donde Luis y María permanecen en silencio y estupefactos, los pasos se detienen en el umbral de la puerta, donde de pronto al chirrian de la puerta abriendose da paso a un breve silencio que es roto por el grito desgarrador de María.

Así vemos cómo es que lo fantástico, siendo algo de origen literario, logra trasladarse a un lenguaje todavía más completo como el cinematografico.

Con las explicaciones que hemos dado sobre la forma de operar de lo fantástico tenemos claras dos cosas que en adelante nos permitirán distinguir el cine de terror del cine fantástico. El primero de ellos es que el cine de terror tiene como objetivo el generar miedo en el receptor, convencerlo de que hay un mundo oculto que de pronto queda manifiesto y que es real, mientras que para el cine fantástico el miedo no es el objetivo principal, mucho menos el validar lo sobrenatural.

Para el cine fantástico el objetivo es causar perplejidad en el receptor, hacerlo dudar y al mismo tiempo imposibilitarlo para tomar una salida racional o irracional.

Toda vez que hemos analizado el filme *Espiritismo* bajo el concepto de lo fantástico propuesto por Todorov podemos afirmar que estamos ante un filme de corte fantástico, donde cada uno de los elementos que lo integran coadyuvan a la creación de la incertidumbre, imposibilitando una respuesta que se incline a favor de la existencia de lo sobrenatural o hacia su negación.

## FUENTES

### BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México, Posada, 1968.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Venezuela, Monte Ávila Latinoamericana, 1987.
- BOTTOM BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 2003.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 2019.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1990.
- DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid, Gredos, 1988.
- GARRIDO, Felipe. *La musa y el garabato*. México, FCE, 2007.
- HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- JITRIK, Noé. *El fuego de la especie. Ensayo sobre seis escritores argentinos*. México, Siglo XXI,
- LOVECRAFT. H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. México, Premia, 2001.
- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico*. México, UACM, 2015.
- MÚSCOLO, Silvina. *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*. Madrid, Campo de ideas, 2005.
- RACIONERO, Alexis. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/ Libros, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 241.
- SARDIÑAS, José Miguel. *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Cuba, Casa de la Américas, 2003,
- SÁNCHEZ, Francisco. *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano. 1896-2002*. México, Conaculta/Cineteca Nacional, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación. Vol. 1*, Madrid, Trotta p.251.
- SOLARES, Ignacio. *Anónimo*. México, Lecturas mexicanas, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso narrativo*. México, UAM, 2003.

## ELECTRÓNICAS

- COLOMBÓN GALVEZ, Anahí. "Historias atemporales con Raíces, de Benito Alazraki". Linne, marzo, 2016. En: <https://linnemagazine.com/2016/03/11/historias-atemporales-con-raices-de-benito-alazraki/>
- FLORES, Silvana. "Las producciones Calderón y la continuidad del cine industrial mexicano (1960-1980)". Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación, 2021, vol.20, n.39, pp.57-82. En <https://doi.org/10.22395/anqr.v20n39a3>.
- IMDd. "Samuel Alazraki." <https://www.imdb.com/name/nm0016140/>  
Veáse. "Benito Alazraki, pilar del cine mexicano", Diario Judío, 14 de noviembre de 2014. En: [https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/benito-alazraki-pilar-del-cine-mexicano/7145/...](https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/benito-alazraki-pilar-del-cine-mexicano/7145/)
- LUSNICH, Ana Laura. "Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización", Segundo Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, ASAECA,2010,p.4. En: [http://www.asaeca.org/aactas/lusnich\\_ana\\_laura.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/lusnich_ana_laura.pdf)
- MUSACCHIO, Humberto. "Benito Alazraki, el que no quiso ser", en Contralínea, julio de 2007, [https://web.archive.org/web/20150923210352/http://www.contralinea.com.mx/archivo/2007/julio/htm/opinion/Benito\\_Alazraki.htm](https://web.archive.org/web/20150923210352/http://www.contralinea.com.mx/archivo/2007/julio/htm/opinion/Benito_Alazraki.htm).
- RAMÍREZ MIRANDA, Javier. "Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización", Imagofagia, no. 12, 2015, <http://Dialnet-CortometrajeDocumentalMexicanoAnosSesenta-7263190.pdf>.
- ROAS, David. "Lo fantástico como deshabilitación de lo real. Elementos para una definición". En <http://www.acuedi.org/doc/5100/lo-fantastico-como-desestabilizacin-de-lo-real-elementos-para-una-definicion.html>
- TORRES SEGURA, Víctor Israel. "Inicios del Cine de Terror en México (1933-1940)", México, 2012, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A1282>.

## FILMOGRÁFICAS

- ¿A dónde van nuestros hijos?*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Dolores del Río, Tito Junco, Ana Bertha Lepe, Cinematográfica FILMEX S.A., 1958.

- Alucarda*, dir. por Juan López Moctezuma, actuaciones de Tina Romero, Claudio Brook, Susana Kamini, Yuma Films, Films 75, 1978.
- Balún Canán*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Saby Kamalich, Tito Junco, Pilar Pellicer, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACINE), 1977.
- Cada loco con su tema*, dir. por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Enrique Herrera, Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Grovas-Oro Films, 1939.
- Dos monjes*, dir. por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Víctor Urruchúa, Carlos Villatoro, Magda Haller, Producciones Proa S.A., 1934.
- El espejo de la bruja*, dir. por Chano Urueta, actuaciones de Rosita Arenas, Armando Calvo, Isabela Corona, Cinematográfica S.A., Producciones ABSA, Studios Azteca, 1962.
- El Exorcista*, dir. por William Friedking, actuaciones de Linda Blair, Ellen Burstyn, Jason Miller, Warner Bros. Pictures, 1973.
- El gabinete del Dr. Caligari*, dir. por Robert Wiene, actuaciones de Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, UFA, 1920.
- El fantasma del convento*, dir. por Fernando de Fuentes, actuaciones de Carlos Villatoro, Enrique del Campo, Marta Roel, Rayo Films, 1934.
- El fantasma del lago*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Hugo Stiglitz, Mónica Prado, Tito Junco, CONACINE, 1981.
- El fantasma de media noche*, dir. por Raphael J. Sevilla, actuaciones de Victoria Blanco, Sergio de Karlo, Carlos López Moctezuma, Rex Films, 1940.
- El Golem*, dir. por Paul Wegener, actuaciones de Paul Wegener, Albert Steinrünk, Lyda Salmonova, PAGU, 1920.
- El misterio del rostro pálido*, dir. por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Carlos Villarias, Beatriz Ramos, Joaquín Busquets, Producciones Alcayde, 1935.
- El vampiro*, dir. por Fernando Méndez, actuaciones de Abel Díaz, Ariadne Welter, Carmen Montejo, Cinematográfica ABSA, 1957.
- Enamorada*, dir. por Emilio Fernández, actuaciones de María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, Panamerican Films S. A., 1946.
- Espiritismo*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de José Luis Jiménez, Nora Veryán, Beatriz Aguirre, Cinematográfica Calderón, 1962.
- Frankenstein, el vampiro y compañía*, dir. Benito Alazraki, actuaciones de Manuel "Loco" Valdés, Martha Elena Cervantes, Nora Veryan, Cinematográfica Calderón S. A., 1962.
- Holocausto canibal*, dir. por Ruggero Deodato, actuaciones de Robert Kerman, Francesca Ciardi, Perry Pircanen, F.D. Cinematográfica S.R.L. (Italia), Bolivariana Films (Colombia), F.D. Cinematográfica, 1980.
- La diosa arrodillada*, dir. por Roberto Gavaldón, actuaciones de María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Panamerican Films S.A., 1947.
- La llorona*, dir. por Ramón Peón, actuaciones de Ramón Pereda, Carlos Orellana, Adriana Lamar, Eco Films, 1933.

- Muñecos infernales*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Elvira Quintana, Ramón Gay, Roberto G. Rivera, Cinematográfica Calderón S. A., 1961.
- Profanación*, dir. por Chano Urueta, actuaciones de Julio Villarreal, Graciela Muñoz Peza, Fernando A. Rivero, Superproducción Indo-América, 1933.
- Raíces*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Juan Cano, Teleproducciones S.A., 1954.
- Santo contra los zombies*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Armando Silvestre, Lorena Velázquez, Jaime Fernández, Filmadora Panamericana S.A., 1962
- Vestido de novia*, dir. por Benito Alazraki, actuaciones de Ana Luisa Pelufo, Ramón Gay, Elvira Quintana, Cinematográfica Calderón S. A., 1959.