



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS**

EL CINE DE HORROR MEXICANO

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA**

PRESENTA:

FABIÁN JIMÉNEZ SÁNCHEZ

TUTOR PRINCIPAL:

**DRA. EUGENIA WALERSTEIN MEYER
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DR. ALEJANDRO PELAYO RANGEL

CINETECA NACIONAL DE MÉXICO

DR. HÉCTOR ZARÁUZ LÓPEZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice.

Introducción.....4

Capítulo 1. Cine, miedo, géneros cinematográficos, los orígenes del cine de horror en México y la tradición de *La Llorona*.....14

- Cine e historia.
- Realidad y ficción, dos formas de abordar el pasado.
- La experiencia cinematográfica.
- El miedo y sus implicaciones sociales.
- Géneros cinematográficos.
- Cine de horror.
- Los orígenes del cine de horror en México.
El fantasma del convento de Fernando de Fuentes.
Dos monjes de Juan Bustillo Oro.
- Historia y tradiciones en los orígenes del cine de horror mexicano, el caso de *La Llorona*.
Las primeras *Lloronas*:
La llorona, de Ramón Peón.
La llorona, de René Cardona.
La maldición de la llorona, de Rafael Baledón.
Las *Lloronas* del siglo XXI:
Las lloronas, de Lorena Villarreal.
Kilómetro 31, de Rigoberto Castañeda.
J-ok'el, de Benjamín Williams.
Morgana, de Ramón Obón.
Kilómetro 31 sin retorno, de Rigoberto Castañeda.

Capítulo 2. Vampiros, brujas y otros monstruos. El cine de Fernando Méndez y las producciones de Cinematográfica ABSA.....114

El vampiro y El ataúd del vampiro, de Fernando Méndez.

El hombre y el monstruo, de Rafael Baledón.

El espejo de la bruja, de Chano Urueta.

El mundo de los vampiros, de Alfonso Corona Blake.

El barón del terror, de Chano Urueta.

La cabeza viviente, de Chano Urueta.

A modo de conclusión. El cine de horror mexicano en la segunda mitad del siglo XX y las generaciones contemporáneas.....165

Cine de autor en el horror mexicano. Carlos Enrique Taboada, Juan López Moctezuma y Guillermo del Toro.

Nuevos miedos, nuevas generaciones, algunas viejas historias.

Fuentes.....178

Introducción.

Esta tesis es el resultado de una investigación sobre los orígenes del cine de horror mexicano y su relación con el contexto del periodo comprendido entre los años 1933 y 1961, tomando como punto de partida la producción de la primera película mexicana considerada dentro de este género, *La Llorona* de Ramón Peón, y cerrando con el estreno de *La Maldición de La Llorona*, última cinta que incorporó esta leyenda en la filmografía de horror nacional del siglo XX.

Si bien la intención inicial fue realizar un estudio más amplio, incorporando la totalidad de títulos del cine de horror nacional, a partir de la revisión de más de ciento treinta películas se eligieron aquellas consideradas de mayor relevancia por su contenido temático y su importancia dentro del contexto cinematográfico mexicano¹. También fue necesario acotar el periodo que integra el estudio, dejando a un lado el propósito de abarcar casi un siglo de cine de horror, desde el primer filme hasta las producciones más recientes, por lo que se tomó la decisión de limitar el análisis a películas realizadas entre los años 1933 y 1961, a partir de los orígenes de este género en México, la importancia de *La Llorona* y los trabajos que se llevaron a cabo en el contexto de un país que buscaba integrarse a la modernidad. En consecuencia, se presenta un análisis detallado de un número limitado de fuentes, al tiempo que se hace referencia a otras que integran un

¹ Cabe mencionar que en la selección final se descartó el cine de luchadores por tratarse de un caso muy particular en el que confluyen distintos subgéneros que, si bien en muchas ocasiones están relacionados con el cine de horror, no tienen como fin último generar miedo en el espectador, más bien pretenden exaltar la figura de un héroe específico, como es el caso de *El Santo* o *Blue Demon*, entre otros.

universo filmico muy amplio y variado², con el fin de demostrar la relación existente entre un contexto determinado y un género cinematográfico que, para muchos, no pasa de contribuir al mero entretenimiento de ciertos públicos. La historia y el cine van de la mano, el género de horror no es una excepción y se instituye como una fuente más para los historiadores.

El contexto definido corresponde a las producciones nacionales de horror que se llevaron a cabo durante el periodo mencionado y se estableció una estructura temática que permite integrar el análisis de las películas a partir de su contenido y comparar el discurso que representan en el ámbito histórico, así como el espacio temporal concreto en el que son realizadas y exhibidas, partiendo de la hipótesis de que cada una de ellas permite profundizar en el conocimiento del imaginario del momento en que fueron realizadas y del contexto mismo.

El análisis de las películas no corresponde a marcos temporales concretos de manera individual. No es la intención establecer un análisis cronológico. Por el contrario, se hará referencia al contexto general de la época en que las historias de horror fueron creadas y llevadas a la pantalla, con el fin de entender su sentido.

Es importante recordar que dicho marco temporal corresponde a un periodo posrevolucionario que se caracteriza por el proceso de institucionalización de la vida política y una búsqueda permanente de generar un progreso material que permitiera introducir al país en las dinámicas del mundo moderno, urbano e industrial.

² Sin la intención de profundizar en el tema de la industria cinematográfica mexicana, su historia, su conformación y su funcionamiento, es importante destacar que todas las películas contempladas son producto de la inversión privada, y la mayoría de ellas son obras de bajo presupuesto, lo cual da cuenta del papel que juega el cine de horror dentro de la cinematografía nacional.

Los primeros años de la década de los treinta coinciden con el periodo conocido como Maximato, por la presencia de Plutarco Elías Calles como “jefe máximo de la revolución” quien, tras el asesinato de Álvaro Obregón, logró conservar el poder a través de los gobiernos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez.

Una acción fundamental para garantizar la estabilidad política fue la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929. Fue así que los gobiernos subsecuentes adquirieron carácter institucional que integró a las fuerzas obregonistas y callistas. A partir de este momento surgió un partido de Estado que mantuvo el poder en México por más de setenta años, modificando su nombre y siglas en dos ocasiones, primero como Partido de la Revolución Mexicana, PRM (1938), y después como Partido Revolucionario Institucional, PRI (1946). A pesar de la institucionalización del gobierno, el proceso revolucionario todavía era reciente y el país aún se estaba definiendo dentro de esta nueva etapa posrevolucionaria.

Cabe mencionar la Guerra Cristera (1926-1929), conflicto que había enfrentado al Estado con la Iglesia de manera violenta y que sostuvo vigencia durante los años posteriores, tomando en cuenta que uno de los protagonistas fue el mismo Plutarco Elías Calles quien, durante su presidencia, aprobó leyes que limitaban la libertad de culto generando una profunda reacción por parte de la iglesia católica que, apoyada en distintos sectores sociales, entabló una lucha armada de oposición. Si bien el conflicto armado llegó formalmente a su fin en 1929, la presencia de Calles durante el Maximato sería un recordatorio constante del enfrentamiento y la violenta ruptura entre el Estado y la Iglesia, institución fundamental para una población mayoritariamente católica.

Como todo suceso político y social, el movimiento cristero tendría presencia dentro del ámbito cultural y sus repercusiones no escaparon al cine nacional con el paso del tiempo³. En el caso del género de horror no encontramos referencia alguna que de manera explícita trate el tema de la Guerra Cristera, sin embargo, es pertinente reflexionar sobre el relevante papel que tiene la iglesia católica en las primeras películas de horror mexicanas, especialmente en el caso de *El fantasma del convento* de Fernando de Fuentes y *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro, ambas realizadas en 1934, poco antes de la llegada de Lázaro Cárdenas al poder. Como se puede inferir a partir de los títulos, ambas obras se desarrollan dentro de un contexto fundamentalmente clerical, lo cual nos recuerda la importancia de la iglesia católica dentro de la construcción identitaria en México.

Durante el periodo acotado, que abarca casi treinta años, México vivió circunstancias particulares como resultado del proceso posrevolucionario que delimitó las bases para el establecimiento de un país moderno. La primera versión cinematográfica inspirada en la leyenda de *La Llorona* se llevó a cabo en 1933, cuando al frente del gobierno estaba Abelardo L. Rodríguez, último presidente del Maximato. La herencia revolucionaria era aún muy fuerte y la identidad del México posrevolucionario aún estaba en construcción.

A escasos 16 meses después de que Lázaro Cárdenas llega a la presidencia (1934-1940), se produce el inevitable rompimiento con Calles y su expulsión de México. Con ello concluye de tajo el Maximato para dar paso a lo que se ha dado en llamar la

³ Cabe destacar, entre muchos otros títulos, *La guerra santa* de Carlos Enrique Taboada (1977), no sólo por su importancia histórica dentro de la cinematografía nacional, sino también por formar parte de la filmografía de uno de los realizadores más importantes para el género de horror en México.

“reconquista de la revolución”, con una revaloración de la reforma agraria, el inicio del corporativismo mexicano y los cambios inherentes a la sustitución del Partido Nacional Revolucionario por el Partido de la Revolución Mexicana.

Tras el gobierno de Cárdenas, llegó al poder el último presidente militar, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), quien gobierna durante la segunda guerra mundial y arranca el proceso de modernización, que caracterizará al primer presidente civil, ya no perteneciente a la jerarquía militar de los revolucionarios: un abogado formado en la Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Alemán.

Su énfasis en la modernización e institucionalización del país se tradujo en lo que conocemos como *Desarrollo estabilizador* y *Milagro mexicano*⁴, al que darían continuidad los gobiernos de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964). La realización de *La Llorona* de René Cardona y *La maldición de La Llorona* de Rafael Baledón, corresponden con el sexenio presidido por este último.

Los siguientes años se dan con distintas gestiones presidenciales que, finalmente, fueron parte de un proceso en el que se fue conformando la identidad del México posrevolucionario, dejando atrás el tradicional México rural, caracterizado por los conflictos militares y los regímenes de origen castrense, a una nación moderna, urbana e industrializada, que consolidaba las instituciones.

Dentro de este contexto se llevaron a cabo las primeras películas de horror mexicanas y en ellas encontraremos elementos que, si bien no representan un presente

⁴ Un periodo de crecimiento y estabilidad económica y política, en el que parecía cumplirse la promesa de los gobiernos revolucionarios que dejaban las luchas armadas en el pasado e integraban al país a la modernización.

concreto a través de sus imágenes, son parte de este proceso de construcción de la identidad nacional.

Tomando en cuenta la importancia que tiene la expectativa del espectador para definir un género, y más en el caso del horror, entendemos este cine como aquel cuya intención es generar miedo por medio de historias y personajes fantásticos. Es decir, que no son reales y son producto del ingenio de un guionista, un productor, un director o, en algunos casos, la cultura popular, donde cobran vida *La Llorona*, los vampiros, hombres lobo, fantasmas, muertos vivientes y demás seres sobrenaturales que, a pesar de no existir al margen de la pantalla o la imaginación popular, generan temor entre aquellos que los observan desde las butacas de una sala de proyección.

Desde estos criterios se abordó la integración del cuerpo fílmico propuesto, con obras características del cine de horror mexicano que, más allá de sus valores estéticos o narrativos, son esenciales para entender la importancia del género en México y su significado social e histórico. Dentro de un análisis como éste es fundamental pensar en torno a la relación que existe entre el mexicano y el miedo, aspecto fundamental dentro de la conformación de nuestra identidad nacional que nos permitirá entender la forma en que se lleva a cabo la experiencia cinematográfica en México, sin olvidar la diversidad que implica el universo de espectadores que acuden a las salas cinematográficas.

La investigación, inserta en la historia cultural⁵, es la continuación de trabajos anteriores, como lo fue mi tesis de maestría en la cual realicé un análisis de los años cincuenta en los Estados Unidos a partir de sus producciones fílmicas de horror y ciencia

⁵ Entendiendo el cine de horror como un producto cultural que se instituye como documento para la construcción del discurso histórico.

ficción. La intención inicial para el doctorado era profundizar en dicho estudio, sin embargo, opté por el contexto mexicano y su cine de horror, y encontré un universo prácticamente inexplorado que permite estudiar nuestra historia desde una perspectiva particular.

Esto no ignora trabajos previos sobre cine de horror mexicano. Es importante reconocer los estudios de autores como Robert Michael Cotter, Doyle Greene, David Wilt, Saúl Rosas Rodríguez, Norma Rebeca Jiménez Calero, José Luis Ortega Torres y Víctor Israel Torres Segura. Algunos de ellos más formales que otros, sin embargo, todos ocupados en el cine de horror mexicano.

Si bien estos autores han incursionado en el estudio de este género en México, es necesario señalar que, en la mayoría de los casos, los trabajos resultan en un catálogo de películas y descripciones, más que un análisis de su relación con el contexto en el que se crearon. Con todo, hay que subrayar su importancia como fuentes que permiten un primer acercamiento a este género dentro de la cinematografía nacional.

Es pertinente señalar que son mayoritariamente extranjeros los estudios que, de manera formal, se han aproximado al tema, y lo hacen explotando el exotismo del horror mexicano, especialmente del papel que los luchadores juegan en la cinematografía mexicana y la cultura popular. Cabe mencionar que también se refieren a obras fundamentales, como es el caso de *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1975) y *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro, 1992), entre otras, que representan un cine de horror nacional, digno de análisis.

Dichos estudios son un referente del papel que este cine juega en México a partir de algunos de sus exponentes. Tal es el caso de las publicaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía dedicadas a rescatar el trabajo de autores como Carlos Enrique Taboada, cineasta fundamental para el desarrollo del cine de horror en México.

Es cierto que se ha escrito poco sobre cine de horror mexicano y por ello es fundamental apoyarnos en los trabajos que, principalmente en los Estados Unidos y Europa, han abordado el género de horror en sí mismo, su importancia, su significado y la relación que tiene con el contexto del que es producto. Cabe mencionar a autores como Noël Carroll, Brigid Cherry, Charles Derry, Thomas Fahy, Ken Gelder, Román Gubern, Joan Prat, Matt Hills, Mark Jancovic, Kendall R. Phillips, Carlos Losilla, Tania Modleski, Kim Newman, Bartolomiej Paszyk, Jonathan Rigby, Don Sumner, Wheeler Winston Dixon y Rick Worland quienes, desde distintas perspectivas, profundizan en el estudio de este género cinematográfico.⁶

Es pertinente retomar la discusión en torno a la relación que existe entre el cine y la historia, con el fin de ubicar la perspectiva sobre la que se construye el análisis de este trabajo, lo cual hace indispensable integrar los binomios cine-historia y realidad-ficción, así como contemplar la experiencia cinematográfica, el miedo y sus implicaciones, los géneros cinematográficos y el cine de horror.

Con respecto al tema de la experiencia cinematográfica, fundamental para comprender la función social del cine, es importante referirnos a la limitada existencia de

⁶ Véase la bibliografía general.

datos concretos sobre recepción y taquilla en México⁷, específicamente con respecto al cine de horror, lo cual nos invita a pensar en futuras líneas de investigación que enriquecerían un estudio como éste.

Es fundamental destacar la importancia que tuvieron los acervos filmicos, videográficos, bibliográficos e iconográficos de la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional para acceder a las distintas fuentes con las que se construyó esta tesis.

El trabajo ha sido dividido en dos capítulos acompañados por la introducción y las conclusiones. El primer capítulo está integrado por aspectos generales sobre la relación entre cine e historia⁸, y un análisis sobre los orígenes del género de horror en México y la incidencia de elementos históricos y tradiciones en esta cinematografía, destacando el papel de la leyenda de *La Llorona*, así como obras fundamentales dentro de la cinematografía nacional, como es el caso de *El fantasma del convento*, de Fernando de Fuentes, y *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro, dos de los cineastas más reconocidos de la Época de Oro del cine nacional.

En el capítulo siguiente se analizan las producciones de Cinematográfica ABSA, encabezadas por Abel Salazar y la obra de Fernando Méndez, donde encontramos

⁷ Excepciones son el trabajo de Emilio García Riera quien, en las fichas de su *Historia documental del cine mexicano*, integra datos relacionados con la duración que tuvieron las películas en cartelera y los cines en que fueron estrenadas, y la *Cartelera cinematográfica* de María Luisa Amador Romero y Jorge Ayala Blanco, quienes llevan un recuento de los estrenos que se proyectaron en los cines mexicanos entre 1912 y 1989. Estos trabajos permiten ubicar, hasta cierto punto, el éxito de algunas obras y el público al que estaban dirigidas.

⁸ Considerando que es un tema que se abordó con mayor profundidad en mi tesis de maestría (Fabián Jiménez Sánchez, *Cine de terror y ciencia ficción. La cinematografía estadounidense durante la década de los cincuenta*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014), algunos apartados fueron tomados de manera íntegra de dicho texto, como se indica en cada uno de ellos con su respectiva nota al pie. Cabe señalar que dichos fragmentos no habían sido considerados dentro del cuerpo inicial de estas páginas, sin embargo se retomaron para enriquecer el sustento de la tesis.

vampiros, brujas y otros monstruos que recuerdan un contexto ajeno al mexicano. Ello nos permite reflexionar sobre la influencia que tienen las cinematografías extranjeras en el cine mexicano, destacándose la producción de filmes que repiten subgéneros y temáticas que imitan formas comerciales que funcionaron en otros países, adaptándolas a la producción nacional. Es interesante pensar que, a pesar del número significativo de películas de horror en nuestro país, no existe ni ha existido una identidad de este género, y los cineastas mexicanos han preferido apoyarse en las propuestas de otros países. Esto da cuenta de un contexto específico y permite el estudio de producciones singulares.

A manera de epílogo nos referiremos a aquellos cineastas que lograron sobresalir dentro del contexto de la cinematografía de horror nacional y generar lo que definimos como cine de autor. Tal es el caso de Fernando Méndez, Carlos Enrique Taboada, Juan López Moctezuma y Guillermo del Toro, quienes construyeron historias de horror en distintos momentos y lograron forjar elementos de identidad entre sus obras. A ello se sumará una breve reflexión sobre las producciones cinematográficas de este género en los últimos años, con el propósito de entender los temas que se presentan y su significado, así como los intereses que muestran los nuevos realizadores y el papel que juega el público frente a estas propuestas.

Como conclusión no se pretende elaborar un recuento de los temas tratados a lo largo del trabajo, sino contribuir a un análisis pensando en la forma en que el cine de horror mexicano se ha transformado con el paso de los años y el porqué de lo mismo, a fin de ofrecer una proyección de lo que será de este género más adelante, contemplando siempre la relación que existe con el contexto.

Capítulo 1. Cine, miedo, géneros cinematográficos, los orígenes del cine de horror en México y la tradición de *La Llorona*.

Cine e historia.⁹

Con el nacimiento del cine a finales del siglo XIX, surgió una nueva forma de representar el mundo en que vivimos y, por qué no, de inventarlo también. Si bien desde sus inicios se entendió como un medio de entretenimiento, encontramos en él un reflejo de múltiples aspectos históricos del momento y lugar específicos en que se produce. Es por ello que, con este medio, se creó también una herramienta más para el historiador y una novedosa forma de documentar el pasado y acercarnos a su estudio.

Considerando que el cine “[...] de algún modo refleja los deseos, las necesidades, los miedos y las aspiraciones de una sociedad en un tiempo determinado”¹⁰, cualquier género cinematográfico puede ser utilizado como documento histórico, pues su validez no radica en la cercanía que su contenido tiene con la realidad que pretende representar, sino con todo aquello que lo rodea en su construcción. Es por ello que el filme, ficción o no, es un documento, pues “[...] como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia que es Historia [...]”¹¹ y por lo mismo, es

⁹ Fragmento extraído de: Fabián Jiménez Sánchez, *Cine de terror y ciencia ficción. La cinematografía estadounidense durante la década de los cincuenta*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, pp. 10-13.

¹⁰ Robert Clyde Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, p. 178.

¹¹ Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 15.

digna de ser estudiada. No se limita a un discurso narrativo, sino a un contexto que justifica su porqué.

El contexto está presente en toda forma de expresión cultural y el cine no escapa a ello. Es por esto que nos permite “[...] descubrir lo latente detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible [...] una película siempre se ve desbordada por su contenido”¹² y nos invita a profundizar en los motivos intrínsecos de las imágenes que nos presenta. El cine es un espacio en el que confluyen diversos ámbitos histórico-sociales, como el caso de aquél dentro del que se lleva a cabo la producción cinematográfica, así como el que con ella se pretende reconstruir e incluso, también, ése en el que está inserto el espectador.

Es importante entender el cine como la expresión cultural de una época específica y sus dinámicas concretas, tomando en cuenta que tanto el cineasta como el espectador viven un tiempo y circunstancias que responden a procesos específicos.

El autor, su vida, su presente, la gente que lo rodea, su perfil ideológico e inclinación política, se verán reflejados en cada una de sus obras. “Es evidente que estos cineastas, conscientemente o no, se hallan como toda persona al servicio de una causa, de una ideología; explícitamente o sin planteárselo.”¹³ En consecuencia, el cine nos obliga a reflexionar y profundizar en los motivos mismos de su contenido. No existe filme alguno sin intención, y la proyección cinematográfica se convierte en un pretexto para transmitir ideas, más allá de ser un inocente acto de entretenimiento. “Siempre, en alguna medida, el espectáculo es portador de ideología”¹⁴ y es por ello que el cine, como toda representación

¹² *Ib.*, p. 28.

¹³ *Ib.*, p. 12.

¹⁴ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*; México, Federación Editorial Mexicana, 1983, p. 34.

cultural, responde a las intenciones de quien lo produce. Al estudiar una película debemos considerar su origen, entendiéndola como un producto colectivo en el que intervienen muchos autores, todos aquellos que, de una u otra forma, se integran a la producción, dándole un significado específico y generando un discurso particular, siendo así que “Las películas de entretenimiento popular no son tanto el resultado de la expresión artística personal o la manipulación de productores, como un medio a través del que la sociedad se comunica consigo misma”¹⁵.

Es menester concebir el cine como una forma de entretenimiento que gradualmente se ha ido desbordando y ha llegado a instituirse como parte del consumo cotidiano en muchos países y entre muchos sectores (aspecto favorecido por las formas de distribución y piratería que han llevado el cine a cualquier rincón del planeta). Éste es, sin duda, un importante indicador de su capacidad como medio de difusión ideológica, condición que a lo largo de la historia ha sido aprovechada de muy diversas formas, convirtiéndose así en un arma a partir de la cual se pueden difundir ideas, crear modelos e, incluso, impulsar proyectos políticos. El cine se torna en un agente histórico que nos permite descubrir discursos e intenciones, a partir de la forma en que es elaborado, los sectores a los que es dirigido y el modo en que se distribuye.

Las producciones fílmicas se valen de su capacidad de difusión e influyen ideológicamente en el espectador. Es por ello que “[...] el análisis del film permite descubrir los aspectos tradicionalmente ocultos de la historia y del funcionamiento de las

¹⁵ Robert Clyde Allen y Douglas Gomery, *Op. Cit.*, p. 213.

sociedades”¹⁶, pues cada película, como todo producto cultural, nos permite elaborar un análisis profundo y una lectura sobre el lugar y las circunstancias en que se hace, y las intenciones que su existencia conlleva.

Es claro que el cine no es, ni pretende ser, un fiel retrato de la realidad, y como toda expresión cultural, otorga al autor cierta libertad que lo convierte en un fértil instrumento discursivo que de formas muy diversas llega al espectador, estableciéndose una dialéctica en la que cada película está destinada a públicos específicos (considerando que los géneros cinematográficos tienen un objetivo particular, sin por ello plantear que el público conforma un grupo homogéneo), con lo que se garantiza la difusión de determinados contenidos y modelos entre la audiencia. Cualquiera sea el género, ya sea histórico, documental, un drama, una comedia o una película de horror (por nombrar algunas posibilidades), el discurso está presente y, de forma explícita o implícita, los autores (guionista, director, productor, etc.) lo transmiten al espectador. Cuestión aparte es, para el caso del análisis histórico cultural, cómo este último lo recibe y asimila, o bien se apropia de él para construir su propio discurso.

Todo ello obliga a referirnos al papel del espectador y analizar el diálogo que se construye entre los creadores de la obra filmica y el público en la sala de proyección. Por medio de la experiencia cinematográfica se genera una dialéctica que justifica el filme en sí, una relación entre emisor, receptor y contexto, a partir de la cual se puede establecer un análisis, tanto de los objetivos que cada película puede tener, como de la forma en que llega

¹⁶ Marc Ferro, *Op. Cit.*, p. 19.

al espectador y el impacto que tiene en éste. Cuestiones a las que se abocan las distintas teorías del espectador, mismas que sirven de apoyo para el análisis filmico.

El significado del cine como una fuente para el quehacer histórico ha sido defendido por distintos autores que a través de sus trabajos han enfatizado la validez de este medio audiovisual para aproximarnos al estudio de los grupos humanos. Si el cine fue escasamente atendido en el pasado como fuente para la historia, los filmes de horror lo han sido aún menos, pues podría pensarse que son considerados un género menor en términos de valoración artística. En la mayoría de los libros de historia del cine, este género es poco mencionado. Sin embargo, es importante considerar que cada película tiene en el fondo una carga ideológica y, en consecuencia, una postura política e implicaciones sociales que nos permiten establecer ejes de estudio muy vastos. Sin importar el género al que pertenezca una película, podemos encontrar en ella ciertos elementos de la sociedad en que es producida, tomando siempre en cuenta interrogantes como: ¿en qué circunstancia histórica y espacio específico surge?, ¿quién la produce?, ¿a quién va dirigida?, ¿cómo es recibida por el espectador? y ¿qué temas trata? De una u otra forma el contexto está presente, explícito o no, en cualquier producción filmica.

Realidad y ficción, dos formas de abordar el pasado.¹⁷

Cuando el cine nació, las convenciones dentro del quehacer histórico estaban rígidamente definidas y la introducción de un nuevo recurso heurístico, del cual el historiador podía echar mano, fue por demás complicada y cuestionada.

El historiador, que quizá antes se había limitado al estudio de documentos escritos y vestigios materiales, se encontró entonces con la imagen en movimiento y con las posibilidades que ésta implicó para su quehacer (cabe recordar que la imagen estática, como es el caso de la fotografía y la pintura, ya era un recurso utilizado por algunos historiadores¹⁸). El cine se convirtió en una nueva herramienta para la historia¹⁹ y los múltiples enfoques que permite, enriquecieron las formas de abordar el pasado humano y construir el conocimiento histórico.

En un principio el género con mayor aceptación dentro de la esfera académica fue el cine documental, por su aparente cercanía con respecto a las circunstancias históricas y la posibilidad de mostrarnos un contexto específico “tal como es”. Al uso del cine documental

¹⁷ Fragmento extraído de: Fabián Jiménez Sánchez, *Cine de terror y ciencia ficción. La cinematografía estadounidense durante la década de los cincuenta*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, pp. 14-17.

¹⁸ Encontramos ejemplos de ello en los trabajos de autores como Jacob Burckhardt (*La cultura del renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2004) o Johan Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2001), entre otros, que atribuyeron a la imagen y al arte un valor fundamental para la construcción del conocimiento histórico.

¹⁹ Ya desde finales del siglo XIX había autores que reflexionaban en torno a la relación entre el cine y la historia, como es el caso de Boleslaw Matuszewski, quien en “Una nueva fuente de la historia: la creación de un archivo para el cine histórico” (1898), reflexiona en torno a la utilidad del medio cinematográfico para estudiar el pasado. Cabe mencionar que en aquel entonces el debate en torno al cine se regía por la intención de legitimarlo como un medio de expresión que iba más allá del entretenimiento, ya fuera como arte o, en este caso, documento histórico. (Cf. Boleslaw Matuszewski, “Una nueva fuente de la historia: la creación de un archivo para el cine histórico”, en *Icónica*, México, Cineteca Nacional, 2012, año 1, n. 2.)

se sumó después el del cine histórico que, a pesar de pertenecer al mundo de la ficción, se sustenta en el conocimiento histórico para reconstruir los hechos del pasado y llevarlos a la pantalla, convirtiéndose en un nuevo medio de difusión y construcción de la historia. Junto con estas formas de producción cinematográfica nos encontramos con muchos otros géneros que integran el mundo de la ficción y que representan nuevas y distintas posibilidades para el conocimiento humano. Estos filmes no pretenden representar o reproducir la realidad, sin embargo, crean realidades alternas que son parte de un contexto específico. Si bien “[...] la película es una cosa y la realidad otra. No puede olvidarse uno de que esas son las reglas del juego. Claro que no están –no pueden estar- completamente divorciadas una de otra: la película también forma parte de la realidad y, como toda obra del hombre que se inscribe en el campo del arte, es una manifestación de la conciencia social y constituye, al mismo tiempo, un reflejo de la realidad.”²⁰ Su riqueza no radica en la cercanía que tienen con hechos específicos, sino con lo que nos muestran del contexto en el que nacen y las implicaciones de su propia existencia.

El cine y la historia se relacionan de distintas formas. Los filmes pueden ser una realidad en sí mismos, una representación, una construcción de discurso histórico o una ventana hacia un contexto específico y la ideología que lo sustenta. De hecho, el cine es parte de la historia.

El contraste entre “realidad” y “ficción” no marca un obstáculo para el quehacer histórico, que se ve enriquecido al encontrar diferentes formas testimoniales que permiten abordar el pasado desde diversas perspectivas. El conocimiento histórico se construye a

²⁰ Tomás Gutiérrez Alea, *Op. Cit.*, p. 39.

partir de distintas premisas que establecen un diálogo entre dos mundos distintos, el de lo “real” y el de lo “ficticio”, mundos que, al entrar en relación, llegan a confundirse.²¹

El valor que tiene un filme en su calidad de documento histórico no está determinado por su cercanía o precisión con respecto a una circunstancia, tiempo o personaje específicos, entendiendo todo ello como la precisión o exactitud que una película puede mostrar con respecto al mundo “real”, ya sea en su pretensión de reconstruir hechos del pasado o, simplemente, de ubicar su hilo narrativo en un contexto específico. Es indudable que la certeza histórica de un filme y su apego a los hechos pueden favorecer la producción y el análisis del conocimiento histórico. Sin embargo, la importancia histórica de una película no radica en ello, sino en su capacidad de mostrarnos múltiples aspectos de la “realidad”, que van más allá de lo que las imágenes en movimiento implican por sí mismas, siendo así que para Marc Ferro “[...] el análisis del film permite descubrir los aspectos tradicionalmente ocultos de la historia y del funcionamiento de las sociedades.”²²

Es importante dejar de lado la discusión en torno a la “realidad” y la “ficción”, y recordar que todo producto cultural, ya sea escrito o filmado (entre las múltiples posibilidades existentes), es resultado del ingenio humano. Todo ello es una construcción humana y dentro de cualquier proceso creativo, existen elementos interpretativos acompañados por un proceso de “montaje”, “edición”, “trucaje”, etc., que lleva a la creación de una realidad propia. Así como el filme es una construcción narrativa, el discurso escrito también lo es. El primero recurre a la imagen en movimiento y al sonido, y

²¹ Cf., Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 41-74.

²² Marc Ferro, *Op. Cit.*, p. 19.

es producto de una serie de escenas construidas con una intención específica. Cada una de las escenas, cada uno de los encuadres, cada imagen, cada sonido, cada diálogo y cada parlamento, tienen una función específica dentro de un discurso particular.

Finalmente hay similitudes con el texto escrito. A partir de palabras, frases, oraciones, el autor lleva a cabo una construcción discursiva, siempre con una intención. Sin duda el texto histórico es producto de una investigación, sin embargo, el historiador lleva a cabo un proceso de edición e interpretación que resulta en un discurso particular también. La historia a través del cine no pierde legitimidad por ser una construcción “ficticia”, pues a fin de cuentas, el texto escrito también lo es.²³ El alcance de lo “real” es tan lejano para la fuente escrita como lo es para la visual y por ello lo que importa, tanto en un documento como en otro, es la interpretación que permite, radicando en ello la riqueza del conocimiento histórico y de todo producto cultural que el historiador determine como documento, pues la historia no está únicamente en los libros, sino en cada aspecto de la vida humana, lo único necesario para rescatar una fuente determinada es la curiosidad que incite en el historiador quien, a través de un proceso analítico, validará sus documentos y llevará a cabo la construcción del conocimiento histórico. Sin importar si una fuente corresponde al mundo de la “ficción” o la “realidad”, el sustento histórico radica en el discurso que conlleva y en su papel dentro del contexto en el que existe.

No debemos confundir lo que implica el universo de la ficción y su validez como documento histórico, con la ficción como construcción del discurso histórico. Por un lado, tenemos un mundo ajeno a cualquier realidad en cuanto a su representación, pero inserto

²³ Cf., Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes; El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, pp. 36-37.

dentro de un contexto específico, mismo que permite la elaboración de un análisis con respecto a su existencia en ese momento y ese lugar específicos. Por otro lado, encontramos un rubro de la ficción en el que se pretende llevar a cabo una reconstrucción del pasado que, fiel o no, abre las puertas a un trabajo de interpretación distinto, donde no importa el apego histórico del documento, sino el discurso que sustenta.

El pasado no puede reconstruirse de manera fiel y total bajo circunstancia alguna. Ya sea por medio de palabras o imágenes, el pasado no puede cobrar vida nuevamente y es por ello que lo único con lo que podemos contar, es con representaciones e interpretaciones.

Encontramos dos formas de relacionar el mundo de la ficción con la historia. En una de ellas rescatamos el discurso que existe detrás de una construcción fantástica y la relación que tiene con un lugar y un momento de enunciación específicos; y en la otra, el discurso que sustenta la construcción de un discurso histórico particular. El mundo de la ficción arroja un vasto campo de estudio y queda en manos del historiador otorgar validez a cada documento, a través de su interpretación.

La experiencia cinematográfica.²⁴

El cine no tiene sentido sin un destinatario: el espectador. El diálogo que se establece entre el creador y el receptor, a partir de la experiencia cinematográfica, es lo que fundamenta y

²⁴ Fragmento extraído de: Fabián Jiménez Sánchez, *Cine de terror y ciencia ficción. La cinematografía estadounidense durante la década de los cincuenta*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, pp. 21-23.

justifica la existencia de todo filme, el cual cobra vida en la sala cinematográfica ante los ojos de un público específico.

El espacio de la proyección se convierte en el medio a partir del cual se lleva a cabo el contacto entre los autores de un filme y aquellos que lo presencian. Es allí donde el discurso adquiere vida y se impregna, de una u otra forma, entre los que ocupan las butacas.

Una vez que el filme llega al espectador, cumple con su cometido y se convierte en una “realidad”. Ya sea un documental, una película histórica, un filme de horror o cualquier otro género inserto en el mundo de la ficción, el cine establece un diálogo cargado de contenido y se torna en un vínculo entre aquellos que le dieron origen y los que consumen el producto desde sus asientos. El cine entra en acción, y las imágenes y sonidos en la pantalla envuelven al espectador que, hasta cierto punto, queda a merced de lo que estos dicten. Ciertamente deberá procesar lo que ha visto y escuchado, pero la interrelación y el diálogo están dados.

La oscuridad de la sala aísla al espectador, quien queda inmerso en una especie de sueño o alucinación.²⁵ Si bien sabe que está presenciando un espectáculo ficticio, permite que durante ese lapso la experiencia se convierta en una “realidad” a través de lo que Román Gubern y Joan Prat llaman una suspensión de la incredulidad²⁶, lo cual “[...] significa que el espectador deja en suspenso su incredulidad (racionalidad) para sumergirse emocionalmente en una fabulación que acepta como auténtica. Este rasgo [...] define la

²⁵Cf., Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, pp. 101-138.

²⁶ Retomando la idea romántica que Samuel Taylor Coleridge postula como “suspension of disbelief” en *Biographia Literaria*. (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, en *Selected Poetry and Prose of Coleridge*, New York, Random House, 1951, p. 264).

peculiaridad del ensueño cinematográfico.”²⁷ Lo que el público ve en la pantalla no es solamente un sueño compartido con los demás espectadores, es una “realidad” compartida, una experiencia que lo abstrae por un momento de su propio contexto, sin dejar de recordárselo cuando es necesario. De esta forma, el cine aprovecha su capacidad comunicativa y lleva a los individuos a identificarse con situaciones y personajes que sustentan un discurso específico. Para esto es importante recordar que “[...]el espectador no puede ser considerado como una abstracción, sino que está condicionado histórica y socialmente de tal manera que el espectáculo ha de dirigirse en primera instancia a un espectador concreto, frente al cual puede desplegar al máximo su potencialidad operativa.”²⁸

Dentro de este contexto, Epstein advierte que “[...] el film difunde su propaganda de modo tan discreto, paciente y disimulado, que el público la asimila sin advertir su acción.”²⁹ Esto ocurre hasta cierto punto, pues no podemos caracterizar de manera categórica al espectador como un ente pasivo que resulta víctima de un proceso ideológico planteado por la experiencia cinematográfica. Si bien este proceso simula una especie de sueño o alucinación que envuelve al espectador, es importante recordar que éste es consciente del momento que está viviendo y no deja fuera de la sala sus propias circunstancias.

²⁷ Román Gubern y Joan Prat, *Las Raíces del Miedo; Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979, p. 21.

²⁸ Tomás Gutiérrez Alea, *Op. cit.*, p. 51.

²⁹ Jean Epstein, *Op. cit.*, p. 127.

El cine permite cierta abstracción mas no una evasión o enajenación absoluta, y es ello lo que enriquece las posibilidades de diálogo entre el autor y el espectador a través de la pantalla. La experiencia colectiva que se vive durante la proyección construye una “realidad” específica y con ella un discurso; integra al espectador dentro de este mundo alterno, pero también lo mantiene al margen, recordando su calidad de ilusión y generando un proceso dialéctico entre distintas “realidades”: la que representa la pantalla, la que se vive en la sala y la del propio espectador. El diálogo entre estas “realidades” permite un proceso de identificación y distanciamiento simultáneos, que hacen del espectador no solamente un receptor, sino un ente partícipe dentro de la construcción del sentido cinematográfico. Es decir, en la dialéctica cinematográfica, el espectador se convierte en un constructor de sentido.³⁰

La experiencia no termina cuando la palabra “Fin” se proyecta en la pantalla y se encienden las luces de la sala, “[...] la respuesta que interesa del espectador no es sólo la que puede dar dentro del espectáculo, sino la que debe dar frente a la realidad.”³¹ El cine alimenta modelos de vida, formas de actuar y de pensar, y es así como la experiencia cinematográfica trasciende el momento en el que se da el contacto entre la película y el espectador. La ficción representada en la pantalla se vuelve parte de una realidad concreta que integra ciertos valores transmitidos por la representación filmica, mismos que pueden fortalecer y dar sentido a un contexto específico, o bien cuestionarlo, dependiendo de esa intención que acompaña a toda película.

³⁰ Cf., Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, London, New York, Routledge, 1993, p. 83.

³¹ Tomás Gutiérrez Alea, *Op. cit.*, p. 48.

A partir de distintos tipos de filmes, se construye una dinámica en la que el diálogo que se proyecta en la pantalla cinematográfica es parte de un proceso ideológico que hace del cine una herramienta ideal para transmitir ideas. Hay películas para todo tipo de público y público para todo tipo de películas. Así como cada espectador elige lo que va a ver en el cine, los autores de cada una de las producciones filmicas consideran a espectadores concretos a quienes dirigir su trabajo. La producción cinematográfica se construye a partir de la búsqueda de una respuesta específica, y cada género, cada película, tiene un objetivo particular. El discurso de cada filme, por lo tanto, está dirigido a un sector determinado del cual se espera una respuesta particular, es un discurso hecho, hasta cierto punto, a la medida del espectador. En consecuencia, el cine de horror y su intención de generar miedo en el espectador, está destinado a un público concreto.

El miedo y sus implicaciones sociales.

El miedo es un concepto que corresponde a una emoción o reacción humana y, como tal, es difícil de definir y categorizar de una manera única, pues está íntimamente ligado al sujeto que lo experimenta y a su contexto. Sin embargo, para el propósito de esta tesis, es importante partir de una noción que permita ubicar algunas dinámicas del cine de horror, considerando que el miedo es el eje central de este género cinematográfico. Son muchos y muy diversos los estudios sobre el miedo. En consecuencia, es importante destacar algunos aspectos que ayudarán a reflexionar en torno al cine de horror y su significado en México.

Como punto de partida debemos entender el miedo como una emoción, es decir, una respuesta afectiva producida por un estímulo específico que, como veremos en este caso particular, puede ser natural o creado, y corresponde a una noción de amenaza o peligro. El miedo es una emoción universal e intrínseca al ser humano, y podría pensarse que es la primera que sentimos al momento de nacer, lo cual hace de ésta “[...]una de las más poderosas emociones que guían el comportamiento humano y, por lo tanto, la historia.”³², aspecto que justifica su importancia social y política para los grupos humanos. Esto nos lleva a destacar la complejidad cultural del término pues, como bien señala Corey Robin, el miedo es una idea que ha cambiado con el tiempo y, por lo tanto, corresponde a un contexto específico³³, idea que nos ayudará a comprender la relación del mexicano con el miedo y, particularmente, con el cine de horror.

Los miedos se pueden categorizar de distintas formas y es por ello que resulta importante establecer dos tipos fundamentales: los innatos y los adquiridos. Los miedos innatos son aquellos que representan una reacción instintiva o animal frente a un peligro específico, entendido como un desencadenante no aprendido³⁴; y como adquiridos, los que no parten de una sensación primitiva y que, más bien, tienen un carácter racional y moral. Son aquellos temores creados en función de una civilización determinada, es decir, los que parten de un peligro que aprendimos, dentro de un contexto específico.

En el caso particular del miedo, el estímulo es “[...]un desencadenante, interpretado como amenaza o peligro [que] provoca un sentimiento desagradable, de alerta, inquietud y

³² José Antonio Marina, *Anatomía del miedo; Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 11.

³³ Cf. Robin Corey, *Fear; The history of a political idea*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 28.

³⁴ Cf. José Antonio Marina, *Op. cit.*, p. 26.

tensión, que suscita deseos de evitación o huida. Los miedos animales comparten esta estructura narrativa, pero el humano añade la variedad y complicación de los desencadenantes.”³⁵, lo cual es aprovechado por la industria cinematográfica. Es interesante pensar en la cantidad de temores que pueden ser explotados para llevar historias a la pantalla que aterricen a públicos muy diversos, mismos que desean vivir este tipo de emociones y, por ende, van tras ellas.

Volviendo a la categorización de los miedos propuesta anteriormente, cabe destacar la importancia social del miedo a partir de la presencia de los temores adquiridos que, por un lado, permiten cierta cohesión social, y por otro, pueden ser explotados para ejercer una forma de control. El miedo se convierte, entonces, en una herramienta muy poderosa y un agente de disciplina, tomando en cuenta el poder que tiene esta emoción sobre los grupos humanos.

Si consideramos los dos tipos de miedo que hemos definido, es interesante pensar en la forma en que pueden ser utilizados, pues aquellos que son innatos, se alimentan a partir de distintos medios, uno de ellos el cine. De igual forma están los que son adquiridos, los que aprendemos, los que son creados, generados o estimulados socialmente, y el fundamental papel de los medios de difusión y entretenimiento.

Como tampoco podemos soslayar la religión dentro de la organización social de los grupos humanos, en el caso concreto de nuestro país, podemos exaltar la importancia que tiene este rubro, el poder político que implica y su capacidad de coerción social. A partir de las religiones se inculca la noción que determina y separa el bien del mal (tema privilegiado

³⁵ *Ib*, p. 18.

dentro del cine de horror) y se establecen lineamientos de comportamiento que otorgan poder a las instituciones religiosas, haciendo del miedo una emoción que “Está en el origen de las religiones, que protegen contra él, a la vez que lo utilizan sin tregua y sin decoro.”³⁶ En el caso concreto de nuestro país es menester subrayar la importancia que tiene este rubro, el poder político que implica y su capacidad de coerción social. En consecuencia, el miedo se instituye como una forma de control que sustenta un poder político determinado y una religión específica, correspondiente a un contexto particular.

Es necesario llevar estos conceptos al plano cinematográfico, pues encontramos en un medio de entretenimiento un espacio en el que el miedo se explota, se alimenta y se construye, lo cual puede jugar un papel muy importante para delinear ciertas dinámicas sociales, dependiendo del contexto específico del que hablemos.

La industria cinematográfica encuentra en el género de horror un producto redituable que, como se ha mencionado anteriormente, se sustenta en la explotación de los múltiples temores a los que se enfrenta el ser humano. En este género cinematográfico encontramos la presencia tanto de miedos innatos como adquiridos, con los cuales aparece la dimensión social de la proyección cinematográfica, donde los realizadores utilizan elementos técnicos para generar reacciones adversas, al mismo tiempo que alimentan miedos sociales y, por qué no, los construyen.

El cine se apropia de los miedos congénitos, provocándonos por medio de imágenes explícitas, situaciones inesperadas y sonidos estridentes. También aprovecha los miedos adquiridos, retomando situaciones que reconocemos como peligrosas a partir de nuestra

³⁶ *Ib.*, p. 10.

experiencia en sociedad. Como también funciona como un ente productor de nuevos miedos y, en consecuencia, se instituye como un medio idóneo para definir conductas.

Cabe reflexionar en torno al placer que una emoción como el miedo puede despertar en el espectador durante una proyección cinematográfica. Una de las características que nos permite definir el cine de horror es la reacción que provoca en el público que es, precisamente, el temor o pánico. Es decir, en la pantalla se reproducen imágenes, sonidos e historias que desencadenan una sensación de peligro y generan miedo en el espectador que observa desde la butaca.

Asumiendo que el cine es un medio de entretenimiento y que la gente acude a las salas de proyección para disfrutar de la experiencia cinematográfica y “pasarla bien”, cabe preguntarnos: ¿por qué el género de horror es tan popular?, ¿por qué una emoción como el miedo se vuelve placentera?, ¿por qué nos gusta el cine de horror?

Ésas, entre muchas otras, son las interrogantes que se plantean frecuentemente en torno a este género particular, pues su carácter lúdico está fundamentado en atemorizar al espectador, quien de manera consciente se somete a una situación que en otro contexto no sería placentera e intentaría evitar a toda costa.

Si bien el miedo es una de las emociones más fuertes que el ser humano puede experimentar, resulta fundamental distinguir entre aquel que es real y el que se genera de manera ficticia, como sucede en el caso de la proyección cinematográfica. A pesar de percibir imágenes y sonidos que generan ansiedad, angustia, repulsión e inquietud, entre

otras sensaciones, el sujeto que observa la pantalla es consciente de que no corre peligro alguno, lo cual no implica que sus emociones sean infundadas.³⁷

Lo interesante, entonces, es la forma en que una misma emoción puede ser experimentada de formas totalmente opuestas, dependiendo del desencadenante y su relación con la realidad, así como el estado de ánimo de quien está viendo la proyección de una película.

Cuando la amenaza de un peligro es real o la asumimos como tal, el miedo se traduce en una serie de experiencias desagradables que buscamos evitar. Por el contrario, cuando sabemos que el peligro no es real y nos exponemos voluntariamente al mismo, aquellas experiencias desagradables se pueden transformar en sensaciones excitantes o bien, masoquistas.

El placer por el cine de horror puede ser explicado a partir de distintos postulados. Uno de ellos tiene que ver justamente con esta idea de seguridad que vive el espectador sentado en la butaca frente a la expresión de un peligro que no es real, de tal forma que el público se siente atraído por estímulos emocionales insólitos e intensos, que son extraños en la rutina de la vida real y que se convierten en una estimulación fisiológica positiva en la que el espectador permanece a salvo frente a la pantalla y está físicamente al margen de la amenaza exhibida, de la cual puede desconectarse cerrando los ojos o saliendo de la sala, con lo que mantiene al estímulo y sus propias emociones bajo control.³⁸ Este elemento es el

³⁷ Noël Carrol profundiza en el tema al intentar descifrar la atracción por el miedo (Cf. Noël Carrol, *Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Hearth*, New York, London, Routledge, 1990, p. 158-195).

³⁸ Cf. Román Gubern y Joan Prat, *Op. cit.*, 1979, p. 42.

que permite, entonces, una reacción grata ante el horror, pues mantenemos el control sobre el detonante y las emociones que estimula.

Las historias de horror son distintas y, por lo tanto, el miedo que ocasionan en el espectador es variable, pero cabe destacar la posibilidad de dos respuestas distintas, una de ellas en la que el público se siente amenazado por lo que ve en la pantalla y otra, en la que encuentra el peligro proyectado en los personajes que habitan la misma. En este segundo caso, el placer que desencadena el género es distinto y parte de lo que Román Gubern llama “escopofilia sádica”, fenómeno resultante de una situación en la que el espectador permanece a salvo y goza privilegiadamente como mirón de la crueldad ejercida sobre otras personas, a sabiendas de que se trata de una fabulación (lo que suprime cualquier sentimiento de culpa o de corresponsabilidad)”.³⁹

A partir de estas dos formas de relacionarnos con el cine de horror, encontramos una vía para satisfacer una atracción por un miedo sin peligro y, por lo tanto, sin consecuencias, como señalaría Noël Carroll⁴⁰.

Otro elemento que puede detonar una sensación de placer dentro de una proyección cinematográfica de horror, es el proceso de identificación que se vive en la sala. Podemos identificarnos con los protagonistas, quienes después de vivir una amenaza logran superar el peligro supuesto por la situación, lo cual genera un alivio que permite disfrutar del restablecimiento de la normalidad que eventualmente fue fracturada por algún suceso específico. Pero la identificación también se puede presentar en un sentido opuesto,

³⁹ Cf., *Ib.*, pp., 42-43.

⁴⁰ Noël Carroll, *Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Hearth*, New York, London, Routledge, 1990, p. 167.

tomando en cuenta que gran parte de las películas de horror se construyen a partir de un monstruo o ente ajeno que rompe con la normalidad existente. En ocasiones el personaje se instituye como el elemento de identificación del espectador, lo cual puede responder a una fascinación por sus poderes o, también, a su significado como representación de lo que comúnmente es reprimido por la sociedad, de tal forma que en el monstruo encontramos un escape a las normas que nos condicionan. Esto nos lleva a pensar en el horror representado en la pantalla, como una manifestación de deseos que en la vida cotidiana no están permitidos.

Tomando en cuenta que el miedo depende del sujeto y del contexto en el que se desarrolla, es pertinente destacar planteamientos como el de Mark Jancovic, quien señala que para entender la lógica del cine de horror y su éxito, no debemos preguntarnos ¿por qué el horror?, sino que debemos concentrarnos en comprender por qué un grupo determinado disfruta de un tipo de horror específico dentro de un contexto particular⁴¹, lo cual nos invita a reflexionar, en el caso concreto de este trabajo, sobre el cine de horror producido en México y sus espectadores, los mexicanos en los siglos XX y XXI.

El terror representado por la violencia y la muerte se vive en México cotidianamente y ha estado presente, en todo momento, a lo largo de nuestra historia. Algunos periodos han sido menos violentos que otros, sin embargo, estos elementos nunca han sido ajenos a la vida diaria del mexicano, lo cual lo conforma como un tipo de espectador específico, familiarizado con aquellas sensaciones.

⁴¹Cf., Mark Jancovic, (ed.), *Horror. The Film Reader*, New York, Routledge, 2002, p. 54.

La construcción de la identidad del mexicano parte de una violenta conquista y un posterior mestizaje, así como el sincretismo religioso y la mezcla racial, entre otros elementos, dieron como resultado lo que somos hoy en día.

Una de las particularidades de la sociedad mexicana es, según Santiago Ramírez, una permanente crisis de identidad que parte de la persistencia de elementos prehispánicos y aquellos que fueron impuestos durante la Colonia. Todo ello nos ha llevado a la conformación de una sociedad heterogénea y diversa, sin una identidad concreta, en la cual encontramos elementos que permiten hablar no de un México, sino de muchos diferentes.

Ello no implica que la caracterización del mexicano sea imposible, pero sí nos ayuda a entender una serie de contradicciones que nos pueden ayudar a definirlo, y una de ellas está íntimamente ligada a la noción del horror y el miedo.

El origen de la sociedad mexicana, como resultado de una fusión racial y cultural, se ubica en una circunstancia particular, violenta, en la que una forma social se impuso sobre otra. Esta violencia, retomando nuevamente a Ramírez, se convirtió en un aspecto definitorio de la identidad del mexicano, pues el proceso de mestizaje del siglo XVI determinó las características del mestizo y su conducta⁴², una conducta permeada por la violencia que significó la conquista.

Esto puede explicar algunos elementos identitarios, como la supuesta indiferencia ante la muerte y la contemplación del horror con cierta familiaridad y complacencia que constituyen:

⁴² Cf., Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Grijalbo, 1977, p. 142.

[...]uno de los rasgos más notables del carácter del mexicano. Los Cristos ensangrentados de las iglesias pueblerinas, el humor macabro de ciertos encabezados de los diarios, los ‘velorios’, la costumbre de comer el 2 de noviembre panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos, heredados de indios y españoles, inseparables de nuestro ser. Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad.⁴³

En consecuencia, sin duda, un rasgo de la identidad del mexicano es el miedo, elemento fundamental para entender el cine de horror nacional. Así también hay que considerar aspectos religiosos, asumiendo que la iglesia católica es uno de los pilares sobre los que se construyó la sociedad mexicana y determina, por lo tanto, el comportamiento de un amplio sector de la población.

Las contradicciones del mexicano se reflejan en su relación con la muerte, a la que festeja y reta, pero no por temeridad, sino para disfrazar su miedo y en consecuencia su inseguridad.

Ya se ha hecho referencia a la universalidad del miedo, a lo cual tendríamos que agregar el miedo a la muerte, al que el mexicano, a pesar de fiestas, mofas y apariencias, no escapa. El mexicano teme a la muerte tanto como se le teme en cualquier otra cultura, pero a diferencia de otras sociedades, la convivencia con la violencia y la muerte son experiencias cotidianas y, en ocasiones, supera cualquier obra de ficción. Sin duda en los últimos años la violencia se ha generalizado y, en consecuencia, se refleja en la producción cinematográfica nacional abocada al cine de horror y sus subgéneros.

⁴³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 26.

Para el mexicano, inmerso en un contexto violento, la experiencia vivida como espectador es particular y, por ello, los contenidos de las producciones de horror estarán ligados a este contexto donde las historias pueden alimentarse de los miedos existentes en la vida cotidiana, fortalecer aquellos que se nos han inculcado o generar nuevos temores, lo cual podemos descifrar a través de una filmografía de horror muy particular.

No podemos soslayar que el mexicano se mofa de la muerte, la desafía y se enfrenta a ella. Y si bien se caracteriza por disimular sus miedos, podemos concluir que el espectador de cine de horror encuentra en la pantalla una forma de reafirmar su valentía y de retar al miedo, dentro de la comodidad que ofrecen la butaca, la oscuridad y el anonimato, ante un falso peligro. Sin embargo, los temores que el espectador vive cotidianamente, juegan un papel fundamental dentro de la dialéctica que significa la experiencia cinematográfica.

Géneros cinematográficos.

Para hablar de géneros cinematográficos tenemos que volver la mirada a las producciones hechas por los hermanos Lumière durante los primeros años del cinematógrafo y contraponerlas con el trabajo realizado por un ilusionista y cineasta, también de origen francés, llamado Georges Méliès, quien se sumó a los pioneros del cine innovando, en este caso, con elementos narrativos que otorgaron al cine una dimensión alejada del “realismo” primigenio del que hemos hablado.

El cine producido por los hermanos Lumière está integrado por vistas de espacios naturales, capturas de la vida cotidiana y registros de los hechos protagonizados por personajes destacados y, si bien llegaron a jugar con la ficción, nunca fue una intención predominante dentro de su trabajo. Este cine es el que fundamentó las bases de la cinematografía mexicana en una primera etapa.

Georges Méliès, con una formación como ilusionista en el mundo del teatro, adoptó el invento de los hermanos Lumière y se dedicó a producir un cine distinto a partir de la puesta en escena. Filmaba actos de ilusión y experimentaba con la película para crear filmes con escenas fantásticas, estableciendo una nueva forma de hacer cine que definiría la división entre dos categorías distintas, una de ellas con tendencia documental y la otra inserta en el mundo de la ficción. “Los Lumière, científicos de severa estirpe positivista, habían hecho nacer al cine como aparato *reproductor óptico* de la realidad, ignorando que, más allá de sus sobrias escenas documentales, podía haber un mundo de dislocada fantasía. Al realismo y naturalidad del aire libre, Méliès opuso la elaboración artificiosa del estudio, la puesta en escena teatral y el trucaje de ilusionista. He aquí los dos polos antitéticos entre los que se moverá en adelante la historia del cine: realismo y fantasía”⁴⁴ y, agregaría, el inicio de los géneros cinematográficos.

La definición del concepto de género cinematográfico no es algo sencillo y son muchos los autores que han trabajado el tema a partir de diversas posturas, desde aquellos que parten de un análisis estructural para definir lo que es el género, hasta los que lo hacen desde una perspectiva temática, o incluso aquellos que depositan la definición genérica en

⁴⁴ Román Gubern, *Op. cit.*, p. 47.

el espectador y sus expectativas, o quienes lo hacen a partir de la concepción mercantil del producto cinematográfico.

Nos encontramos frente a un concepto con múltiples significados que pueden identificarse a partir del contexto en el que el término es utilizado o por medio de la intención que conlleva su uso.

Si bien existen distintos criterios que determinan una forma diferente de establecer las categorías genéricas, es claro que el género es una manera de agrupar las películas, ya sea por medio de criterios económicos, técnicos, de producción, de difusión, temáticos, estructurales o por la forma en que son recibidos por el espectador. Sea como sea, todos estos elementos se agrupan para definir una categoría particular, sin descartar elementos compartidos dentro del universo genérico.

Cabe destacar que no existen géneros puros. El préstamo de elementos entre unos y otros es irremediable y, en ocasiones, dificulta aún más la catalogación de una película. Existen cintas de horror con elementos de ciencia ficción, características del *western* y con luchadores como protagonistas, que además pueden integrar elementos de comedia, por poner un ejemplo. Es aquí donde el criterio es el que se impone a partir de la finalidad con la que se aborda a la fuente fílmica.

La definición genérica se dificulta aún más con la existencia de subgéneros, es decir aquellas categorías que permiten agrupar películas con características particulares, dentro de un mismo género. En este caso ocurre lo mismo, pues un filme puede ser definido bajo un rubro particular, lo cual no implica la ausencia de un préstamo de elementos entre los mismos subgéneros que se derivan de un género, incluyendo aquellos que de manera más

amplia pudieran existir entre las distintas categorías que se relacionen con la misma película.

Podemos concluir, entonces, que el establecimiento de géneros cinematográficos agrupa los filmes a partir de diferentes elementos, lo cual nos permite ubicar una película desde una temática, un estilo o una intención, entre muchos otros elementos. Es decir, no hay una definición universal, y “La única alternativa razonable es concluir que el género no reside permanentemente en un solo lugar, sino que puede depender, en distintos momentos, de criterios radicalmente distintos.”⁴⁵

En el intento por definir con mayor precisión lo relativo a los géneros cinematográficos, cabe destacar que

Las películas de género están sometidas a la *dialéctica de la repetición y la diferencia*: cada obra reitera elementos –esquemas narrativos, escenarios, vestuario, *atrezzo*, espacios dramáticos, situaciones, tipos de diálogos, etc.- que la hacen pertenecer al género y se diferencia de las demás en otros. El espectador encuentra placer en ese reconocimiento porque la película de género abunda en elementos intertextuales, hace múltiples referencias a otras obras del mismo género en las que tuvo la ocasión de satisfacer expectativas de su gusto particular; complementariamente, cada obra posee elementos diferenciales, nuevas contribuciones que proporcionan la sorpresa imprescindible y alimenta el interés inicial⁴⁶.

En consecuencia, se establece una dinámica interna del cine, en la cual la definición genérica de una película depende de su relación con las demás; aspecto característico para un género como el del horror.

⁴⁵ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 126.

⁴⁶ José Luis Sánchez Noriega, *Historia del Cine; Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 98.

Volviendo la mirada al contexto nacional, cabe recordar la llegada de Ferdinand Von Bernard y Gabriel Antoine Veyre a México con la encomienda de presentar el invento de los hermanos Lumière y capturar imágenes de nuestro país, como lo hicieron en muchos otros. Las primeras producciones cinematográficas realizadas en el territorio mexicano establecieron la tendencia documental de la que hemos hablado. Sin embargo, dentro del cuerpo de películas que se realizaron y proyectaron, cabe destacar la que podría ser considerada como la primera producción de ficción en la cinematografía mexicana. Tal es el caso de la reconstrucción de un duelo de pistoleros que en 1896 filmaron Bernard y Veyre, con el uso de actores, elemento que distanció esta película del trabajo documental que los caracterizaba. Las imágenes ya no eran un “retrato directo de la realidad” y, a pesar de querer mostrarla, lo hacían a partir de una puesta en escena, elemento característico del cine de ficción.

Los primeros productores mexicanos también incursionaron en el campo de la ficción; sin embargo, hay que destacar que en su mayoría llevaron a la pantalla recreaciones de sucesos históricos relacionados con los héroes patrios y episodios destacados dentro de la historia nacional. Pocos fueron los autores que se aventuraron a producir historias propias y adentrarse en el mundo de la ilusión. El cine de ficción que se empezó a producir en México fue, por lo tanto, de carácter histórico, con lo cual se mostró cierta fidelidad a la tendencia cinematográfica documental, con la búsqueda de representar un pasado “real” y no crear un mundo alternativo, como lo hacía Méliès.

Dentro de la cinematografía mexicana existen distintos antecedentes de cine argumental o de ficción, principalmente en el campo de los cortometrajes. Podría destacarse

la versión de *Don Juan Tenorio* filmada por Salvador Toscano en 1898, entre otros cortometrajes que realizó antes de que se filmara “[...] la primera cinta ambiciosa de argumento hecha en México [...]”⁴⁷, *El grito de Dolores*, de Felipe de Jesús Haro, filmada en 1907, obra con la que se desarrolló un cine de ficción particular, el de carácter histórico.

Si bien dentro del mundo de la ficción predominaba este género, cercano hasta cierto punto al del cine documental que tanto gustaba en México, también se realizaron producciones con diversas tendencias dirigidas al establecimiento de otro tipo de entretenimiento, como es el caso de la comedia, donde se destaca la realización, por parte de los hermanos Alva, de *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1912), obra representativa de un género que ha predominado en el gusto de los mexicanos hasta nuestros días.

El desarrollo del cine mexicano durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX llevó a la consolidación de los principales géneros de la cinematografía nacional, dentro de los cuales debemos destacar el melodrama que, junto con la comedia, predomina en esta industria. Para el desarrollo de este género fue fundamental la producción de *Santa*, no aquella que filmó Antonio Moreno en 1932 y que marcó el inicio del cine sonoro en México y de la industria cinematográfica mexicana como tal, sino la que en 1918 realizó Luis G. Peredo y que “[...] significó la instalación de la prostituta desdichada como personaje típico del cine melodramático mexicano”⁴⁸, arquetipo dentro de la filmografía nacional.

⁴⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, Jalisco, Ediciones Mapa, 1998, p. 26.

⁴⁸ *Ib.*, pp. 43-44.

Es así como se fueron definiendo los géneros en los inicios de la cinematografía mexicana, misma que, como se ha dicho, se caracterizó por el predominio de las tendencias “realistas” o documentales, pero que encontró importantes nichos en el mundo de la ficción, principalmente en los géneros de la comedia y el melodrama. Cabe destacar que uno de los géneros que nunca logró establecerse de manera significativa, fue el del horror, del cual hablaremos con mayor detalle en las próximas páginas.

Cine de horror.

La definición del cine de horror⁴⁹ es, tal vez, mucho más sencilla que la de otros géneros, si nos limitamos a considerar la reacción que se espera del público durante una proyección cinematográfica. Se puede decir que “[...] el cine de terror resulta fácilmente catalogable en cuanto su pretensión es provocar miedo o angustia en el espectador, sin que sea necesario que el mundo de ficción propuesto se ubique fuera de la experiencia ordinaria del espectador.”⁵⁰ Es decir, lo que distingue este género cinematográfico es la intención de suscitar una sensación de miedo, más allá de una temática particular, un estilo, una ubicación espacial o temporal, o cualquier otro elemento que pueda establecer un parámetro genérico, y es por ello que Rick Altman plantea que “[...] las definiciones del género de terror suelen centrarse en la experiencia del espectador”⁵¹, a lo cual agrega que “Resulta

⁴⁹ En el caso concreto de este trabajo, cabe mencionar que los términos “horror” y “terror” serán utilizados de manera indistinta, al margen del debate existente entre las diferencias que implica el uso de ambos conceptos en el ámbito cinematográfico, donde hay quienes atribuyen elementos sobrenaturales a las emociones que provoca el “horror”, y causas reales o terrenales al miedo que genera el “terror”.

⁵⁰ José Luis Sánchez Noriega, *Op. cit.*, p. 153.

⁵¹ Rick Altman, *Op. cit.*, p. 126.

aleccionador que los dos géneros más célebres por su lógica ascendente —el cine de terror y el *thriller*— se designen con términos que describen la reacción del espectador y no el contenido filmico, porque el género se basa, precisamente, en ese incremento de las sensaciones en el espectador.”⁵², con lo cual se justifica la importancia de la recepción cinematográfica en el proceso de definición de estas categorías.

Si bien el punto de partida para clasificar al cine de horror recae sobre la experiencia del espectador, no podemos negar la importancia de muchos otros elementos pues, como se ha mencionado anteriormente, la definición de un género no depende únicamente de un elemento, sino de la conjunción de distintos factores que tienen que ver con las características de producción, el estilo narrativo y demás detalles que, dentro de un contexto específico, llevan a la construcción de un filme que cumple con determinadas características, mismas que, en el caso concreto de este género, permiten generar el estímulo deseado en el espectador, es decir: el miedo.

Tomar como eje la reacción del espectador facilita la definición del cine de horror; aun así, el asunto se complica con los préstamos entre géneros y la existencia de múltiples subgéneros pues, como bien indica José Luis Sánchez Noriega, “Géneros como el fantástico, el terror y la ciencia-ficción se solapan hasta hacer difícil cualquier delimitación”⁵³, y es aquí donde encontramos un problema para definir el cine de horror como campo de estudio. La intención de generar miedo y ansiedad en el espectador es, entonces, la forma en que se delimita el género de horror, sin embargo, hay diferentes

⁵² *Ib.*, p. 208.

⁵³ José Luis Sánchez Noriega, *Op. cit.*, p. 153.

formas de lograr este cometido, radicando en ello la distinción de los subgéneros y la interrelación que se pueda establecer con otros géneros, como es el caso del cine bélico o el *thriller* (que sin duda generan sensaciones similares entre los espectadores).

Los orígenes del cine de horror en México.

El cine de horror mexicano conforma un vasto cuerpo documental que nos invita a abordar el contexto en el que se llevan a cabo las distintas producciones.

La naturaleza de las fuentes filmicas implica un diálogo que permite profundizar en un discurso particular, ya sea el que el creador o los creadores quieren transmitir explícitamente, el que de manera inconsciente se presenta en la pantalla, o tal vez aquel que dictan ciertas esferas de poder, de tal forma que en la pantalla se desdobra una realidad plagada de elementos ideológicos que nos permite profundizar en el porqué de cada uno de los documentos, su significado, su intención y su importancia dentro del momento específico en el que aparecen frente a un público que aporta su propia realidad a la construcción discursiva.

El análisis de estos testimonios abre un espacio de diálogo que va más allá de lo estético y permite que un medio de entretenimiento se convierta en una valiosa fuente para hacer historia y comprender, también, la forma en que se construye el discurso histórico a partir de la producción cultural, en este caso representada por el cine de horror.

El cine de horror mexicano no reconstruye ni representa un pasado concreto, pero sí permite observar una realidad, validándolo para responder a determinadas preguntas como:

¿por qué se produce?, ¿quién lo produce y a quién está dirigido?, ¿cómo es recibido?, ¿por qué lo ve la gente?, ¿cuál es su función social?, ¿en qué momento su contenido se convierte en discurso y cuál es su significado?, ¿qué impacto cultural tiene dentro de distintos contextos?, ¿cómo responde a cada uno de los momentos históricos en los que es producido? y ¿cuál es su alcance ideológico? Todo ello nos permite descifrar su dimensión histórica.

Desde el ámbito de la historia cultural, el cine de horror producido dentro de un contexto específico (como el mexicano) se convierte en un documento significativo para la construcción del discurso histórico. Las producciones cinematográficas de ficción son testimonio concreto de nuestra cultura y por ello permiten descifrar aspectos fundamentales de nuestra historia e identidad.

Dentro de la tradición cinematográfica mexicana, el género de horror nunca ha gozado de un lugar privilegiado; por ende, su producción ha sido muy limitada.⁵⁴ Son pocos los creadores que se han dedicado específicamente a este género y pocas las empresas que han impulsado su desarrollo, sin embargo, existe un importante *corpus* filmico que permite abordar interesantes aspectos históricos.

Son muchos y muy distintos los filmes que cumplen con estas características, respondiendo a diversas convenciones contextuales y creativas, y asimilando también elementos de otros géneros, tomando en cuenta que no existe un género cinematográfico puro. Sin embargo, podemos delimitar y definir aquellas películas y autores que con el paso

⁵⁴ De las 6,909 películas producidas en México entre 1910 y 2019 (*Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*, México, Secretaría de Cultura, IMCINE, 2020, pp. 242-243) sólo 110 pertenecen al género de horror (considerando la definición propuesta para esta tesis y las películas visionadas), lo cual representa el 1.6 % del total de producciones.

del tiempo han encontrado un lugar dentro de la filmografía mexicana de horror, cumpliendo con el objetivo de crear historias fantásticas que generan miedo entre los espectadores.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la incipiente industria cinematográfica nacional privilegió la producción de cine documental y de ciertos géneros de ficción como el melodrama, la comedia ranchera y los filmes históricos.

Habrían de transcurrir más de treinta años para que se filmara la primera película de horror en nuestro país, mientras en las cinematografías estadounidense y europeas, principalmente, ya existían importantes obras del género que, en realidad, existió desde los orígenes del cine con trabajos del francés Georges Méliès como *Le manoir du diable* (*La mansión del diablo*, 1896) o *Le diable au couvent* (*El diablo en el convento*, 1899), entre otras obras realizadas por diversos autores. Para 1933 fueron significativos los largometrajes *Der Student von Prag* (Paul Wegener y Stellan Rye, Alemania, 1913), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, Alemania, 1920), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (John S. Robertson, EUA, 1920), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Carl Boese y Paul Wegener, Alemania, 1920), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, EUA, 1922), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, EUA, 1931), *Dracula* (Tod Browning, EUA, 1931), *Frankenstein* (James Whale, EUA, 1931), *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, Alemania-Francia, 1932), *Freaks* (Tod Browning, EUA, 1932), *The Mummy* (Karl Freund, EUA, 1932), títulos que sólo dan cuenta de una larga lista de producciones. El cine de horror ya era un género consolidado; en México ya se conocían algunas de estas películas, aunque nuestra incipiente industria no había incursionado en este ámbito cinematográfico.

El contexto filmico en México estaba muy alejado de aquellas producciones europeas y estadounidenses que se permitieron llevar historias fantásticas de monstruos y fantasmas a la pantalla grande. La década de los años treinta había comenzado con la producción de *Santa*, película de Antonio Moreno que se convirtió en una obra fundamental para la cinematografía mexicana por introducir un elemento nuevo a la imagen en movimiento: el sonido sincrónico. Con este filme inicia lo que Emilio García Riera ha llamado una época preindustrial del cine mexicano, a partir de las producciones de cuatro estudios: Nacional Productora, Industrial Cinematográfica, CLASA y México Films, de Jorge Stahl; este último responsable de la producción de las películas que hemos identificado para hablar de los orígenes del cine de horror mexicano.⁵⁵

El cine de horror mexicano tiene su origen formal con *La Llorona* de Ramón Peón, filmada y estrenada en 1933. Ello no significa que en años anteriores no se hayan hecho otros intentos dentro de este género, probablemente se llevó a cabo más de una filmación con elementos fantásticos y la intención de provocar miedo en el espectador. Sin embargo, no tenemos noticia alguna de aquellas películas, algo que podríamos atribuir a la pérdida de la mayor parte del cine mexicano realizado durante la época silente, pero también al aspecto formal mencionado, pues podría considerarse que Peón fue el primero en realizar un filme de horror de manera industrial.

Esta película significó el origen del género de horror en México y rescató, como ya hemos visto, el relato de una leyenda con importante arraigo en nuestro país, introduciendo en el cine a un personaje fantástico con la intención de generar miedo. Es una obra cuya

⁵⁵ Cf., Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, 1998, pp. 79-80.

importancia implica dos niveles distintos, por un lado, su carácter pionero, y por otro, la introducción de un referente cultural en el cine de horror nacional, definiendo la identidad del género a partir de una leyenda que estará presente en distintas obras cinematográficas, en diferentes contextos y de formas muy diversas.

Si bien es imprescindible mencionar *La Llorona* para ubicar el origen del género de horror en la cinematografía nacional, debemos abocarnos al análisis de dos películas que se realizaron un año después y que son fundamentales para la tradición cinematográfica mexicana, por pertenecer a la filmografía de dos de los cineastas más importantes de la Época de Oro del cine mexicano y por ser consideradas pioneras dentro del género a partir de una clara influencia del expresionismo alemán⁵⁶: tal es el caso de *El fantasma del convento*, de Fernando de Fuentes (1934), y *Dos Monjes*, de Juan Bustillo Oro (1934).

Es importante recordar que, en años anteriores, el cine de horror alemán había llevado a la pantalla películas como *Der Student von Prag*, *Das Cabinet des Dr. Caligari* y *Der Golem, wie er in die Welt kam*⁵⁷, claras representaciones del expresionismo que tuvieron gran difusión internacional, por lo que no es de extrañar que cineastas como Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, hayan incursionado en el mundo de la exhibición y tuvieran acceso a dichos filmes, alimentando su interés por introducir esta corriente

⁵⁶ El expresionismo alemán fue un movimiento artístico y cultural vanguardista que se desarrolló en aquel país europeo tras el desencanto resultante de la primera guerra mundial y la inestabilidad del periodo de entreguerras. Se presentó como una reacción al impresionismo, naturalismo y romanticismo predominantes en los años anteriores y se caracterizó por el intento de establecer, sin condiciones, una representación subjetiva del drama interno de sus personajes, en el caso del cine a partir de elementos visuales, principalmente decorados que funcionan como una tergiversación de la realidad, apoyados por un peculiar uso de la cámara y la iluminación. Los principales exponentes cinematográficos de esta corriente fueron Paul Wegener, Robert Wiene y Fritz Lang, entre otros.

⁵⁷ *El estudiante de Praga*, Paul Wegener, 1913; *El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920; *El Golem*, Carl Bese y Paul Wegener, 1920.

artística en México, a través de la realización de películas de horror en las cuales se aprecia una clara influencia expresionista.

El fantasma del convento, de Fernando de Fuentes.

Uno de los directores más destacados dentro de la cinematografía mexicana de la primera mitad del siglo XX fue Fernando de Fuentes, quien ya en 1933 había realizado filmes como *El prisionero trece* y *El compadre Mendoza*, complementadas dos años después con la producción de *Vámonos con Pancho Villa*, conformándose una trilogía fundamental para la historia del cine nacional, como lo sería después la realización de *Allá en el rancho grande*, película que abrió las puertas internacionales a nuestro cine. Entre su vasta filmografía, destaca su primera y única incursión en el cine de horror con *El fantasma del convento*⁵⁸.

El filme da vida a una historia fantástica a través del relato de tres amigos (una pareja y el amigo de ambos) que se pierden tras un día de campo y encuentran refugio en un antiguo convento, donde son recibidos por un viejo prior y sus misteriosos cofraternes.

En este enigmático escenario, cada uno de los personajes pasará la noche en una celda distinta. Ella, objeto del deseo de ambos acompañantes, en un acto de infidelidad

⁵⁸ Película filmada en 1934 en los estudios México Films y el convento de Tepotzotlán, producida por Films Exchange (FESA), que parte de un guión de Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, quien en ese mismo año dirigió *Dos monjes*, tercera película de horror, a la que nos referiremos más adelante. La fotografía fue realizada por Ross Fisher, y cabe destacar la participación de Agustín Jiménez en la foto fija, también autor de las imágenes del mencionado filme de Bustillo Oro. También es destacable el trabajo de los hermanos José y Roberto Rodríguez en el sonido, y nuevamente aparece la figura de Max Urban en la musicalización. La escenografía fue elaborada por Fernando A. Rivero, y el mismo director, Fernando de Fuentes, se encargó del trabajo de edición. Estrenada el 27 de junio de 1934 en el cine Balmori, con una duración en cartelera de una semana. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 1, pp. 125-127).

provoca al amigo, quien intenta no ceder a la tentación, pero al hacerlo, se encuentra dentro de una celda clausurada con el cuerpo momificado de un fraile pecador que poco a poco se convertirá en la imagen de su amigo, lo cual le provoca un desmayo.



Cartel publicitario de de *El fantasma en el convento*.
(<https://www.imdb.com/title/tt0025100/>).

Al volver en sí, se encuentra con sus amigos sanos y salvos. Todo fue una pesadilla y han pasado la noche fuera de peligro, sin embargo, descubren que el convento está abandonado y los habitantes con los que convivieron, son momias que se conservan en el

sótano de aquel recinto. Los protagonistas abandonan el convento sin saber si lo que han vivido fue realidad o, simplemente, un sueño.

En esta película se encuentran dos contextos particulares alejados en el tiempo. El mundo de los vivos se conecta con el de los muertos y justifica una historia de horror en la que aparece un elemento característico de la identidad del mexicano: el catolicismo y sus instituciones cimentadas en la idea del pecado, el sentimiento de culpa y el castigo correspondiente.

La noción de pecado se suma a este encuentro sobrenatural y es representado a través de un triángulo amoroso que justifica los tormentos que impiden descansar a los muertos, considerando que siglos atrás una historia de adulterio dio origen a una maldición que en el presente parece repetirse.

En épocas anteriores un hombre, luego fraile del convento, había sido víctima de una traición similar y por ello su alma vive en pena encerrada en una celda, castigo que no recibirá ninguno de los protagonistas de esta historia, pues el adulterio no se consuma y todo queda en un “sueño”. La institución matrimonial se restablece y la vida sigue su curso.

El filme recurre a componentes espectrales y, a través de algunos elementos adoptados del expresionismo alemán, logra construir un ambiente de misterio adecuado para desarrollar la historia.

Es importante señalar a la mujer como motor principal de las acciones, mientras el tema de la traición aparece dentro de un ámbito en el que la religión juega un papel

fundamental. El contexto fantasmagórico y el horror se justifican dentro de un relato en el que la fidelidad es violentada por una mujer ante la pasividad de los personajes masculinos.

***Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro.**

El mismo año en que Fernando de Fuentes incursionó en el cine de horror, otro destacado director mexicano de la Época de Oro⁵⁹ hizo lo propio, tal es el caso de Juan Bustillo Oro, quien filmó *Dos monjes*⁶⁰ en los mismos estudios.

Ésta es la primera película sonora realizada por Bustillo Oro y relata la historia de un triángulo de amor y traición, contado desde perspectivas distintas, a través de la mirada de cada uno de los personajes masculinos involucrados. En este relato ubicado en el siglo XIX, dos monjes se enfrentan violentamente dentro de un monasterio y, al confesar el

⁵⁹ Cabe recordar que durante la segunda guerra mundial la industria cinematográfica mexicana se vio beneficiada por la incursión estadounidense en dicho conflicto bélico. La producción de cine en los Estados Unidos dejó de ser una prioridad y México recibió apoyo técnico y en especie de Hollywood, propiciando un impulso que se reflejó en el aumento en cantidad y calidad de las producciones mexicanas. El cine mexicano fue privilegiado durante este periodo, instituyéndose una fuerte industria nacional que permitió el ascenso de importantes realizadores, así como el surgimiento de un *star system* que no volvería a existir en nuestro país. La industria estadounidense, a su vez, encontró en México a un país aliado que permitiría, a través de las producciones cinematográficas, mantener un marco de influencia y unidad entre los países latinoamericanos.

⁶⁰ Esta película de Proa Films, estrenada el 28 de noviembre de 1934 en el cine Iris, con una semana de duración en cartelera, fue fruto del guión escrito por el mismo director, a partir de un argumento de José Manuel Cordero. La fotografía es uno de los elementos más importantes de la obra y el crédito corresponde a Agustín Jiménez quien, como se mencionó anteriormente, trabajó en *El fantasma del convento* como encargado de la foto fija. Otro elemento fundamental es la escenografía, responsabilidad de Mariano Rodríguez Granada y Carlos Toussaint. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 1, pp. 145-147). A partir de ambos elementos, se logró un peculiar ambiente que denota una clara influencia del expresionismo alemán que, si bien ya se había visto en la película de Fernando de Fuentes, en esta obra es ya un rasgo característico. B. J. Kroger es el responsable del sonido, y Max Urban de la música, nombres que encontramos en las obras anteriores. La edición, por su parte, es el resultado del trabajo del mismo Bustillo Oro quien, con este filme, incursionó por primera vez en el género de horror, mismo que retomaría un año después con *El misterio del rostro pálido*, y en 1950 con *El hombre sin rostro*, obras también fundamentales dentro de la cinematografía mexicana del género. Juan Bustillo Oro, como mencionamos anteriormente, fue parte del equipo que desarrolló el guión de *El fantasma del convento*, y destacó después, como uno de los directores más prolíficos e importantes de la cinematografía nacional, con títulos muy variados, como es el caso de obras características de la melancolía porfiriana como: *En tiempos de don Porfirio* (1940) y *México de mis recuerdos* (1944), o bien, comedias fundamentales como *Aquí está el detalle* (1940), protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”.

motivo, se nos presenta cada una de las versiones. Ambas historias refieren un conflicto amoroso entre dos amigos por una misma mujer, quien muere asesinada como víctima del enfrentamiento entre sus pretendientes.



Cartel publicitario de *Dos monjes*.
(<https://www.filmaffinity.com/es/film353009.html>).

El caso de *Dos monjes* es muy similar al de *El fantasma del convento* en cuanto a la temática del pecado. Es un triángulo amoroso el que da origen a los violentos sucesos que confrontan a los protagonistas, quienes han llegado al monasterio para olvidar el pasado que los une, sin saber que el destino los hará encontrarse en dicho lugar.

Nuevamente encontramos la figura de la mujer como objeto de deseo que invita a la traición y, así, a la ruptura del modelo tradicional de pareja. Sin embargo, en este caso la traición no queda en un sueño, y su castigo será la muerte.

En la construcción del personaje femenino, no es casual que la mujer sea representada como una figura que genera pasiones y traiciones que desembocan en el pecado y el sufrimiento de los protagonistas masculinos, quienes buscan redención, misma que es negada para ella al pagar con su vida el pecado. Se conforma una historia donde se omite totalmente la perspectiva femenina, lo cual se justifica plenamente dentro de un característico contexto machista como lo es el mexicano.

Si bien este filme no muestra elementos fantásticos dentro del marco narrativo, es en la escenografía, en la iluminación y en los encuadres donde encontramos un ambiente peculiar que escapa a la realidad. La fantasía se presenta de manera estética y se convierte en eje central de una obra ubicada entre los límites de lo real y lo ficticio. Lo sobrenatural no existe y lo que el filme tiene de extraordinario, además de los escenarios y la fotografía de clara influencia expresionista, es la locura que termina con la vida de uno de los protagonistas en medio de una alucinación.

Bustillo Oro construye un relato a partir de los mismos elementos con los que había trabajado Fernando de Fuentes, pero se aleja de la fantasía y se concentra en elementos técnicos para generar el horror a partir de un ambiente tétrico que envuelve una historia de amor basada en el pecado.

La década de los años treinta fue el momento en el que se llevaron a cabo las primeras producciones de cine de horror en México y, si bien las obras mencionadas son consideradas las más representativas, también habría que recordar otros títulos que se inscriben en esta tradición del incipiente cine de horror mexicano, tal es el caso ya mencionado de *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillos Oro, 1935), *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935), *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936) y *Herencia macabra* (José Bohr, 1939); filmes que desde sus propias temáticas permiten profundizar en el análisis del México de aquel entonces.

La Llorona, *El fantasma del convento* y *Dos Monjes* significaron el nacimiento del cine de horror mexicano, un género que da cuenta de una identidad particular desde su primera producción. A través de estas obras aparecen aspectos fundamentales en la construcción de la idea de lo mexicano, integrando elementos prehispánicos y coloniales que justifican un presente determinado.

Con respecto a la identidad no podemos soslayar el tema religioso, considerando que la Iglesia y la religiosidad son elementos fundamentales para el mexicano. Resulta imposible pensar en un México sin Iglesia Católica, una institución que ha definido nuestra sociedad y que siempre estará presente en nuestras expresiones culturales, como es el caso concreto del cine de horror⁶¹. El bien, el mal, el pecado, la culpa y el castigo son conceptos cotidianos en una cultura como la nuestra y están plenamente representados en *El fantasma del convento* y *Dos monjes*, donde las acciones se desarrollan en un convento y un

⁶¹ No es fortuito que estas películas, con un marcado contenido religioso sustentado en las ideas del bien, el mal, el pecado y el castigo, se hayan realizado en un periodo muy particular de la historia de México, considerando el reciente desenlace de la Guerra Cristera. El enfrentamiento armado entre la Iglesia y el Estado llegó a su fin, y estas cintas podrían significar una suerte de reivindicación de la institución católica y sus prácticas, negadas por el gobierno durante aquel conflicto.

monasterio respectivamente, y se confronta de forma directa el tema del pecado, un pecado presente en la infidelidad y, como consecuencia, en el asesinato.

La moral mexicana y el concepto de pareja, dictados por la iglesia en el momento en el que la tentación y el pecado se hacen presentes, descubren una veta para la creación de una historia de horror.

En estas historias se nos presentan personajes masculinos que han pecado y cumplen con un castigo que, ya sea sobrenatural o terrenal, es acorde a lo que dicta la religión; pero no debemos olvidar a la mujer, cuya figura pecaminosa también es castigada.

El análisis de los anteriores filmes invita a reflexionar sobre la concepción de la mujer y el papel que se le atribuye en estas historias de horror, siendo muy significativa la construcción de los personajes femeninos que encontramos en estos filmes como figuras que generan pasiones y, con ellas, traiciones y pecados que deben ser castigados dentro del marco de un contexto religioso.

Ambas obras parten de un triángulo amoroso en el que la amistad entre dos hombres se ve violentada por culpa de una mujer. La mujer encarna el pecado y es un agente maligno que debe ser castigado. En el caso concreto de *Dos monjes*, la muerte es el castigo que recae sobre el personaje femenino; y en *El fantasma del convento* no existe ningún castigo porque el pecado no llega a consumarse, gracias a la fuerza de voluntad del personaje masculino que no se deja convencer por la mujer de su amigo.

Es pertinente mencionar el trabajo de Laura Mulvey quien estudia la representación de la mujer en el cine en dos niveles, “[...] como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se

encuentra en el público [...]”⁶², los cuales están presentes en ambas películas, en que el deseo de los personajes masculinos por una mujer es el detonante de las acciones, al mismo tiempo que se estimula en el espectador el deseo por medio de mujeres jóvenes y atractivas que cumplen con una función de objeto.

El contraste entre los roles masculinos y femeninos dentro de estas cintas es muy significativo, y encontramos otro elemento fundamental dentro de los planteamientos de Mulvey, pues es clara la representación de la mujer como imagen y del hombre como portador de la mirada⁶³, y así, la función que desempeña la mujer en el cine y en el caso particular de estas películas, donde las mujeres solamente son presentadas como objetos pasivos, ya sea ante los personajes del filme o para el espectador.

Parece pertinente referirnos a Linda Williams, quien encuentra en el cine la representación imperativa del cuerpo de la mujer como un objeto de placer para el hombre, bajo el entendido de que el placer de mirar ha sido construido para el espectador masculino⁶⁴ y por lo mismo debe configurarse en torno al objeto de placer que éste espera ver en la pantalla.

Otro aspecto que podemos destacar en el ensayo de Mulvey es la presencia de la imagen femenina como un elemento que “[...] tiende a operar en contra del desarrollo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica [...]”⁶⁵

⁶² Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos pensamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 371.

⁶³ Cf., *Ibid.* p. 371.

⁶⁴ Cf., Linda Williams, “Film bodies: Gender, Genre, and excess”, en *Film Quarterly*, USA, University of California, v. 44, n. 4, 1991, p. 4.

⁶⁵ Laura Mulvey, *Op. cit.*, p. 370.

aspecto que está muy presente en diversas escenas donde la mirada del espectador está conducida al cuerpo femenino, rompiendo en cierta forma con el desarrollo narrativo, con lo cual se incita al espectador a saciar un placer escopofílico en el que el fin último es mirar por mirar, en este caso, a una mujer cosificada, con lo cual se cumple la asociación freudiana de “[...] la escopofilia con la consideración de los demás como objetos [...]”⁶⁶.

Podemos destacar la presencia de la mujer como un agente fundamentalmente pasivo, tomando en cuenta que lo que cuenta es lo que ella provoca o, mejor aún, lo que representa. Es ella, o más bien el amor o el miedo que inspira en el héroe, o quizá la preocupación que él experimenta por ella, lo que la lleva a actuar tal como lo hace. Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia.⁶⁷

Esto a su vez, la lleva a aparecer como una víctima que siempre dependerá del personaje masculino, mismo que se convierte en el motor de la historia y determina el papel que ella jugará, ya sea como objeto de deseo sexual, mercancía, carnada, etc.; elementos que encontraremos expresados de maneras distintas en cada una de las películas consideradas en esta tesis.

⁶⁶ *Ib.* p. 367.

⁶⁷ *Cf., Ib.* p. 370.



El fantasma del convento.
(Acervo Cineteca Nacional)



El fantasma del convento.
(Acervo Cineteca Nacional)



El fantasma del convento.
(Acervo Cineteca Nacional)



El fantasma del convento.
(Acervo Cineteca Nacional)



Dos monjes.
(Acervo Cineteca Nacional)

*La escenografía, la iluminación, los encuadres y el maquillaje de *El fantasma del convento* y *Dos monjes*, dan cuenta de la influencia del expresionismo alemán en los primeros filmes de horror mexicanos.



El fantasma del convento.
(Acervo Cineteca Nacional).



El fantasma del convento.
(Acervo Cineteca Nacional).



Dos monjes.
(Acervo Cineteca Nacional).

*La presencia de temáticas religiosas y el catolicismo es fundamental en los primeros filmes de horror mexicanos, como es el caso de *El fantasma del convento* y *Dos monjes*.

Historia y tradiciones en los orígenes del cine de horror mexicano, el caso de *La Llorona*.

Hemos mencionado *La Llorona* de Ramón Peón y su importancia dentro de la cinematografía nacional por ser considerada la primera película de horror del cine mexicano y, después, por rescatar una leyenda con gran arraigo en el país, leyenda que sería utilizada más adelante por distintos realizadores.

A lo largo del tiempo, habrían de filmarse distintas versiones basadas en la misma leyenda, algunas mostrando su inspiración de una manera muy clara y otras de una forma más sutil, pero todas ellas con la presencia del fantasma de una mujer que se lamenta por la pérdida de sus hijos, a los que ha asesinado, por lo cual no logra expiar su culpa y, en consecuencia, vaga por las noches buscando venganza de aquellos que la llevaron a cometer dicho filicidio.

Desde 1933 se han filmado en México ocho cintas basadas o inspiradas en esta leyenda: *La llorona* (Ramón Peón, 1933), *La llorona* (René Cardona, 1959), *La maldición de la llorona* (Rafael Baledón, 1961), *Las lloronas* (Lorena Villarreal, 2002), *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2005), *J-ok'el* (Benjamín Williams, 2006), *Morgana* (Ramón Obón, 2010) y *Kilómetro 31 sin retorno* (Rigoberto Castañeda, 2013). Cada una de estas películas construye una historia distinta a partir del mismo personaje que, como se ha señalado, también proviene de diferentes versiones de la leyenda.

La mayoría de las fuentes fílmicas recupera un caso particular, el de aquella mujer que por despecho mató a sus propios hijos y después se quitó la vida. La culpa por haber

cometido semejante pecado no permite el descanso de su alma y por ello busca venganza, victimizando a otros niños.

Es significativo que en algunas de estas fuentes, la alusión a un personaje histórico íntimamente ligado al proceso de sincretismo originado con la Conquista. Tal es el caso de *La Malinche* quien, en estos relatos ficticios, comparte un trágico destino con las distintas *lloronas* que vemos en cada una de las historias, al haber sido traicionada y despojada de un hijo “ilegítimo”.

Doña Marina o *La Malinche*, acompaña a *La Llorona* en la mayoría de estas producciones cinematográficas y se convierte en un personaje que nos obliga a recordar a la mujer ultrajada durante el proceso de conquista, como símbolo del proceso que dio origen a un México mestizo, convirtiéndose en un elemento de identidad muy particular para los mexicanos, hijos de una mujer violada, “chingada”, a la que Octavio Paz se refiere en *El laberinto de la soledad*.⁶⁸ De manera simbólica, *La Malinche* y algunas protagonistas de las películas de horror mexicanas inspiradas en *La Llorona*, representan el violento proceso de conquista y el sincretismo que, a pesar de integrar a la cultura indígena con la europea, niega en todo momento a la primera.

Es interesante reflexionar en torno a la recurrencia que se ha visto en la filmografía de horror nacional sobre el personaje de *La Llorona* y las diferentes perspectivas desde donde se construyen sus historias.

⁶⁸ Cf. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

La obra de Peón dio origen a distintas versiones, e incluso la leyenda ha trascendido las fronteras con producciones extranjeras, como es el caso de la reciente película de horror estadounidense que lleva como título *The Curse of La Llorona* (Michael Chávez, 2019).⁶⁹

La leyenda de *La Llorona* ha sido una constante en la filmografía de horror mexicana, desde los inicios de la incipiente industria nacional hasta la actualidad. Podemos hablar de dos etapas distintas en las que se han llevado a cabo adaptaciones de este relato. En primera instancia agruparemos los filmes que se rodaron entre 1933 y 1961, un periodo en el que las producciones responden a un contexto posrevolucionario que implica la construcción de una identidad nacional y, también, de una industria cinematográfica particular que incluye el auge y la decadencia de la Época de Oro del cine mexicano. Entre 2002 y 2013, se realizaron nuevas adaptaciones, mismas que corresponden a un contexto muy diferente, y a prácticas cinematográficas muy distintas que se caracterizan por la profesionalización de los realizadores.

Son distintas las versiones de esta leyenda. Luis González Obregón en *Las calles de México*⁷⁰, y Artemio de Valle Arizpe en *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*⁷¹, señalan algunas de ellas, destacando la primera mención que se hace en la

⁶⁹ Si bien este estudio está dedicado al cine nacional, es importante mencionar la existencia de películas internacionales inspiradas en la misma leyenda. Este filme es sólo un ejemplo de una variedad de títulos que se han realizado en distintos países a lo largo del tiempo, no es un filme que tenga mayor relevancia, pero es pertinente mencionarlo para mostrar la forma en que la leyenda y sus viejas versiones cinematográficas, han tenido cierto impacto en otras cinematografías. Sería interesante estudiar las adaptaciones que se han realizado en distintos contextos internacionales y los motivos que justifican su existencia.

⁷⁰ Luis González Obregón, *Las calles de México; Leyendas y sucesos vida y costumbres de otros tiempos*, México, Porrúa, 2018.

⁷¹ Cf., Artemio de Valle Arizpe, *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, México, Diana, 1978, pp. 21-24.

Historia General de las cosas de Nueva España, cuando fray Bernardino de Sahagún quien se refiere a las principales diosas que se adoraban en la Nueva España, advirtiendo que,

La primera de estas diosas se llamaba Cihuacóatl. Decían que esta diosa daba cosas adversas como pobreza, abatimiento, trabajos; aparecía muchas veces, según dicen, como una señora compuesta con unos atavíos como se usan en palacio. Decían que de noche voceaba y bramaba en el aire; esta diosa se llamaba Cihuacóatl, que quiere decir mujer de la culebra; y también la llamaban Tonántzin, que quiere decir nuestra madre. En estas dos cosas parece que esta diosa es nuestra madre Eva, la cual fué engañada de la culebra, y que ellos tenían noticia del negocio que pasó entre nuestra madre Eva y la culebra.

Los atavíos con que esta mujer aparecía eran blancos, y los cabellos los tocaba de manera que tenía como unos cornezuelos cruzados sobre la frente; dicen también que traía una cuna a cuestas, como quien trae a su hijo en ella, y poníase en el tianguis entre las otras mujeres, y desapareciendo dejaba allí la cuna. Cuando las otras mujeres advertían que aquella cuna estaba allí olvidada, miraban lo que estaba en ella y hallaban un pedernal como hierro de lanzón, con que ellos mataban a los que sacrificaban; en esto entendían que fué Cihuacóatl la que lo dejó allí.⁷²

Cihuacoatl se instituye como la primera versión de *La Llorona* de la que se tiene noticia, una *Llorona* de origen prehispánico que será parte del sincretismo cultural generado por la Conquista. Es importante destacar la descripción que Sahagún hace de esta diosa (a quien más adelante, en la misma obra, incluirá en la lista de falsas deidades para demostrar la naturaleza idólatra de los indígenas.⁷³), estableciendo elementos que han mantenido viva esta leyenda y están presentes en distintas formas de expresión cultural, el cine de horror entre ellas. Sahagún nos habla de una mujer vestida de blanco que vaga por las calles emitiendo un sollozo, una diosa que propicia las penas y cuyo carácter de culebra y madre, permite establecer un paralelismo con Eva y con el pecado original, aspectos fundamentales dentro de la cosmovisión religiosa del mexicano, que fundamentan la importancia del

⁷² Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Editorial Pedro Robredo, México, 1938, T. 1, Libros I, II, III y IV, p. 19.

⁷³ *Cf., Ib.* p. 63.

miedo y el castigo dentro de la iglesia católica, elementos con gran arraigo en las historias de horror.

Durante la época colonial, también se hablaba de una mujer vestida de blanco que por las noches levitaba entre sollozos generando miedo entre los habitantes de Tenochtitlan, quienes temían a los recorridos nocturnos que hacía por las calles de la ciudad, pronunciando llantos y lamentos que al final se ahogaban, junto con ella, a la en el lago.

Es fundamental destacar una identificación a la que hacen referencia tanto Sahagún como Luis González Obregón y que, de alguna manera, está presente en la obra de Ramón Peón y otras posteriores. Es el caso de aquella *Llorona* que algunos aseguraban era doña Marina, *La Malinche*, quien volvía al mundo terrenal lamentándose por la culpa de haber traicionado a los de su raza, al unirse los conquistadores españoles.

En otras versiones recuperadas por Artemio de Valle Arizpe, se habla de mujeres que perdieron la vida lejos de un ser amado y vuelven en su búsqueda; otras que murieron dejando huérfanos a sus hijos, madres cuyos hijos fueron asesinados, viudas desahuciadas o mujeres infieles que habían sido asesinadas como consecuencia del adulterio. Un sinfín de historias que justificaban la presencia dolor y del llanto nocturno de la mujer que atemorizaba a los pobladores de la Ciudad de México antes y durante el periodo colonial.

En el caso de la cultura popular, la leyenda recuerda la historia de una mujer indígena (en algunas versiones mestiza), quien ha procreado con un conquistador y, al no ser correspondida, en su desesperación y extravío decide quitar la vida a sus hijos y poner fin a la suya. Su espíritu, cargado de culpa, llora por las noches la culpa de haber matado a sus hijos.

Algunas de estas versiones populares y literarias dieron pie a la realización de las diferentes versiones cinematográficas nacionales, dentro de las cuales encontramos la evolución de *La Llorona*, y su significado dentro de contextos particulares.

Las primeras *Lloronas*.

Entre 1933 y 1961 se filmaron tres obras inspiradas en la leyenda de *La Llorona*. Las dos primeras comparten el mismo título y son versiones muy similares en cuanto al manejo del elemento fantástico y el discurso narrativo, estableciendo lazos entre distintos momentos históricos y recordando aspectos culturales tanto del México antiguo como del colonial. La versión de 1961 también comparte estos elementos, pero se construye de una forma muy distinta, ya que *La Llorona* es más bien un pretexto para contar una historia de horror con elementos góticos⁷⁴, mostrando la influencia del cine de horror europeo y estadounidense que se hacía desde los primeros años del siglo XX.

Es entonces que se llevaron a cabo las primeras producciones de horror mexicanas inspiradas en la leyenda de *La Llorona*, mismas que, de distintas maneras, reflejan la búsqueda de identidad característica de la primera mitad del siglo XX, así como elementos muy particulares que tienen que ver con nuestra conformación cultural, como es el caso de la idea predominante sobre la mujer. No podía ser de otra forma, tomando en cuenta que

⁷⁴ La influencia de la literatura gótica inglesa de finales del siglo XVIII es fundamental para el cine de horror y sus orígenes, en el cual se retomaron viejas historias que se desarrollaban en castillos, torres o casas embrujadas, con el fin de generar miedo en los lectores a través de ominosas atmósferas y situaciones sobrenaturales. Brigid Cherry define lo gótico como una categoría dentro del cine de horror que agrupa películas basadas en antiguas historias de miedo, que comúnmente adaptan monstruos y criaturas preexistentes en la mitología y la literatura (Cf., Brigid Cherry, *Horror*; London, New York, Routledge, 2009, p. 5), como es el caso de *La Llorona*.

cada una de estas historias tiene como punto de partida los actos de una mujer, y las tres fuentes se conforman a partir de papeles protagónicos femeninos.

Los primeros dos filmes, producidos en 1933 y 1959 (dirigidos por Ramón Peón y René Cardona, respectivamente), dan cuenta de historias que ubican el origen de la leyenda en el periodo colonial, centrándose en la imagen de la mujer indígena o mestiza traicionada por el conquistador, aludiendo también a *La Malinche*. Estas mujeres son quienes, tras haber sido víctimas de la traición, enloquecen y en consecuencia, le quitan la vida a sus hijos, pecado que no las dejará descansar. Son *lloronas* que recuerdan el papel de la mujer dentro de una sociedad específica, en este caso profundamente machista, mismas que se convierten en espectros como castigo resultante de sus pecados, sin importar su calidad inicial de víctimas, lo cual puede justificarse considerando que aquellos hijos asesinados fueron fruto de relaciones extramaritales, algo inaceptable dentro de un contexto con un fuerte arraigo católico.

La Malinche también está presente en la obra de Rafael Baledón (1961), sin embargo, aquí el papel que desempeña la mujer es distinto. El personaje histórico se convierte en una referencia que justifica un acto de venganza dentro de un contexto impreciso, venganza que no llega a consumarse gracias a la fuerza de voluntad de la protagonista, quien no encarna acto pecaminoso alguno, ni es víctima de la traición de un hombre, lo cual permite la existencia de una *Llorona* que se constituye como un espectro que va más allá de su condición de mujer y se define como el elemento fantástico fundamental para una obra con características heredadas del horror gótico.

***La Llorona*, de Ramón Peón.**

Fue en 1933 cuando se filmó la que es considerada como la primera película de horror mexicana: *La Llorona*⁷⁵ de Ramón Peón. La historia de este filme está basada en una de las más populares leyendas mexicanas y cobra relevancia como un primer intento por llevar a la pantalla un relato sobrenatural con el fin de generar miedo en el espectador.

Esta película antecede la realización de *Dos monjes* y *El fantasma del convento* por tan sólo un año, inscribiéndose en el mismo contexto posrevolucionario de un país cuya identidad nacional está en plena construcción; periodo caracterizado por el Maximato, el previo enfrentamiento cristero y los gobiernos que antecedieron al cardenismo. Reiteramos la importancia de reflexionar sobre la producción de películas de horror cuyas historias, escenarios y personajes recuerdan temas religiosos, elementos que también están presentes en el caso de *La Llorona*, a los cuales se suman otras cuestiones relacionadas con el tema de la identidad, como es el caso del origen de México como producto del violento contacto entre el México Antiguo y los conquistadores europeos. En este sentido la obra de Ramón Peón aporta una serie de elementos para estudiar los orígenes del cine de horror en nuestro país.

⁷⁵ Estrenada el 25 de mayo de 1933 en el cine Balmori, con duración en cartelera de una semana, en esta producción de Eco Films, filmada en los estudios México Films, es destacable la participación de Antonio Guzmán Aguilera, conocido en el medio cinematográfico como Guz Águila en la creación del argumento, adaptado al guión por Carlos Noriega Hope y Fernando de Fuentes quien, como veremos más adelante, habría de realizar su propio filme de horror. También fue importante la participación de Guillermo Baqueriza en la fotografía y edición, Max Urban en el trabajo de musicalización, B. J. Kroger en el sonido y Mariano Rodríguez Granada en la escenografía, conformándose un equipo de cineastas que sería referente en la industria cinematográfica nacional. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 1, pp. 81-82).

Peón, de origen cubano, había trabajado en los Estados Unidos como camarógrafo y asistente de dirección, y en su país natal se distinguió con la realización de diversas películas silentes. Fue en 1931 cuando llegó a México para trabajar como asistente de dirección de Antonio Moreno en la realización de *Santa*⁷⁶, segunda versión cinematográfica de la obra de Federico Gamboa, en la que se introdujo el sonido directo en el cine mexicano. Su debut como director en México fue precisamente con *La Llorona*, única obra del género de horror que llevó a la pantalla, antes de convertirse en uno de los más prolíficos directores dentro de nuestra cinematografía.



Cartel publicitario de *La Llorona*.
(Acervo Cineteca Nacional).

⁷⁶ En 1918 Luis G. Peredo había dirigido una primera versión silente basada en la misma obra literaria.

Esta versión narra una historia dividida en tres momentos distintos. Durante el festejo del cuarto aniversario de Juanito, su abuelo Fernando lee un libro que explica la misteriosa muerte de varios niños primogénitos de distintas generaciones de su familia, al cumplir la misma edad.

La historia se traslada al periodo virreinal, cuando el marqués Rodrigo se rehúsa a reconocer al hijo que tuvo con doña Ana. Cuando el hombre pretende unirse en matrimonio con otra mujer, Ana mata a su propio hijo y se suicida. De su cuerpo inerte se eleva su figura fantasmagórica sollozando por su hijo.

Fernando termina de leer el libro y más adelante es asesinado por un ser enmascarado, quien intenta secuestrar a Juanito. Ricardo, padre del niño, impide el rapto y persigue al asesino quien, durante su escape, deja caer un libro en el que se relata la historia de *La Malinche*, misma que aparece en pantalla.

Esta mujer indígena, madre de un hijo de Hernán Cortés, es despojada de aquel vástago, por lo que maldice al conquistador y sus descendientes. *La Malinche* enloquece y en cada niño que ve, cree encontrar la imagen de su hijo. Ante la desesperación, se quita la vida, y de su cuerpo emerge otra figura fantasmal que se lamenta por la pérdida de su hijo. Mientras esto ocurre, su criada jura perpetuar la maldición de *La Malinche*.

La lectura de esta historia termina y un policía dispara sobre el enmascarado, quien resulta ser la nana del niño, cuyo fantasma también se aleja sollozante, sin haber logrado perpetuar aquella vieja maldición que acechaba a la familia.

Es así como encontramos un relato en el que aparecen tres *lloronas* diferentes, en tres momentos históricos distintos. La historia principal se desarrolla en un presente ubicado en la década de los años treinta del siglo XX, dentro del seno de una familia burguesa descendiente de aquellos ancestros de la época colonial. Si bien el punto de partida es ese presente, lo interesante es la forma en que la historia encuentra su justificación en el pasado colonial. La conquista, el virreinato y el México de los años 30 se entrelazan a partir de una historia de horror que recuerda el horror del proceso de conquista que se vivió en México, encarnado por *La Malinche*.

La presencia del mundo prehispánico se convierte en un hilo conductor a partir de imágenes que nos recuerdan el pasado indígena, como es el caso de las representaciones de la Coatlicue⁷⁷, y un elemento común que aparece en cada una de las historias generando un lazo entre cada una de las *lloronas*: un anillo y un puñal de obsidiana.

Es interesante la aparición de dos personajes históricos fundamentales dentro del proceso de conquista: tal es el caso de *La Malinche* y Hernán Cortés. La pareja representa el origen de un México mestizo que es negado cuando la mujer indígena es despojada de su hijo. Cortés se convierte en el villano que provoca el suicidio de su amante quien, ante el dolor de haber perdido a su hijo, no podrá descansar y estará destinada a vagar como un espectro sollozante. La muerte de *La Malinche* significa el fin de un México antiguo que cede su lugar a aquel que imponen los españoles, y el descendiente de su relación con el conquistador personifica el resultado de esa mezcla que, sin embargo, es negada a partir de

⁷⁷ Diosa de la fertilidad en la mitología mexicana.

la traición. Con todo, ese hijo se torna en el origen simbólico de México como producto del mestizaje.

El conflicto de identidad al que Octavio Paz dedica una profunda reflexión en *El laberinto de la soledad*, está presente en esta historia y justifica una leyenda que se ha mantenido, con el paso del tiempo, como uno de los elementos culturales característicos de México.

No soslayamos el significado de que la primera producción cinematográfica de horror esté basada en un personaje histórico y la leyenda que se creó a partir del mismo. En consecuencia, es interesante reflexionar en torno al significado de esta mujer como un elemento fundamental para entender la identidad del mexicano y, tal vez, del cine de horror que se produce en nuestro país.

La Llorona además de iniciar la tradición del cine de horror mexicano, se convirtió en la primera de una serie de adaptaciones de la misma leyenda y así, en un filme fundamental para estudiar la identidad de este género en México y, por qué no, nuestra identidad misma.

***La Llorona*, de René Cardona.**

Más de 20 años después, en 1959, René Cardona retomó la leyenda de *La Llorona* y realizó su propia versión filmica bajo el mismo título.⁷⁸

El contexto en el que se llevó a cabo esta producción fue muy distinto a aquel en el que Ramón Peón filmó la suya. Esta nueva versión corresponde a la segunda mitad del siglo XX, que desde sus primeros años se caracterizó por el establecimiento de un proyecto modernizador encabezado en un principio por Miguel Alemán, y encauzado después por sus sucesores, uno de ellos Adolfo López Mateos, quien recién iniciaba su presidencia cuando René Cardona llevó a la pantalla grande a *La Llorona*. El resultado del *Desarrollo estabilizador* impulsado desde la década anterior se ve presente en esta película de una manera muy particular a partir de un compilado de imágenes urbanas con rascacielos, aviones, cruceros y automóviles, que no tienen ninguna función dentro del argumento del filme, pero se convierten en un importante testimonio de la forma en que se concebía a México como un país muy distinto al de aquella vieja versión de los años 30, un país urbano y moderno, muy alejado del contexto rural que nos había caracterizado anteriormente.

⁷⁸ A partir del guión escrito por Adolfo Torres Portillo, quien llevó a cabo la adaptación de la obra teatral *La Llorona*, de Carmen Toscano de Moreno Sánchez, basada en la leyenda, Cardona se dio a la labor de llevar a la pantalla esta nueva versión, cuyo rodaje se llevó a cabo a partir del 20 de octubre de 1959, con un equipo integrado por destacados integrantes de la industria cinematográfica mexicana, como es el caso de Jack Draper en la fotografía, Jorge Bustos en la edición, Nicolás de la Rosa, Galdino Samperio y James L. Fields en el sonido, Luis Mendoza López en la musicalización y Jaime L. Contreras como asistente de dirección. Algunos de ellos, como ya se ha mencionado, ya habían trabajado en distintas producciones dentro de este género, y otros incursionaron en él por primera ocasión. El estreno de la película se llevó a cabo en el cine Mariscal de la Ciudad de México, el 17 de noviembre de 1960, con una duración en cartelera de cinco semanas. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 10, pp. 113-115).



Cartel publicitario de *La Llorona*.
(Acervo Cineteca Nacional).

Si bien la modernidad aparece de esta forma, la historia vuelve a remontarse a un pasado colonial que justifica la existencia de *La Llorona*, y reproduce, como la mayoría de las obras del cine nacional, los estereotipos que recuerdan la posición de la mujer dentro de la sociedad mexicana, cuyo machismo vuelve a ser protagónico, confirmándose como un elemento distintivo de nuestra identidad.

Esta versión inicia con la voz de un narrador que, emulando el cine documental, recuerda los llantos que se han escuchado en la ciudad de Guanajuato con el paso de los años, el lamento de un crimen condenado por todos los tiempos, cometido por una mujer

atormentada que, en pleno siglo XX, sigue estando presente con la misma angustia de otras épocas.

La intervención de un narrador implica veracidad en el relato que veremos en pantalla, una historia ubicada en el contexto contemporáneo (México a finales de los años cincuenta). Se trata de la historia de una que mujer tiene prohibido casarse y procrear, para evitar perpetuar una maldición familiar. La protagonista desobedece a su progenitor y contrae matrimonio, mismo que dará como fruto un hijo y, con él, la paranoia de perderlo por aquella vieja maldición.

El padre de la protagonista es quien explica a su yerno el origen de sus temores, y el relato se traslada a la época colonial, cuando una mujer de origen mestizo engendra un hijo y una hija con un caballero español, quien se niega a reconocerlos formalmente y planea contraer matrimonio con una española, con quien vivirá en el viejo continente. La mujer traicionada asesina a sus propios hijos, por lo que es juzgada y condenada a la horca, pero antes de morir jura que su venganza se prolongará a través de las generaciones, y pronuncia un lamento que la acompañará después de la muerte: “¡Mis hijos!” La narrativa vuelve al México contemporáneo y el espíritu de aquella mujer filicida visita a la familia, que comparte apellido con el caballero español de la leyenda, haciéndose pasar por una niñera. El espectro de *La Llorona* pretende cobrar venganza con la vida del pequeño niño, pero antes de lograr su cometido es descubierta y su cuerpo se desvanece pronunciando el mismo lamento. Con ello, finalmente, la maldición desaparece.

De nueva cuenta estamos ante un relato que se justifica a partir del pasado colonial y el mestizaje que se produjo con el proceso de Conquista; un mestizaje que culmina con

una traición que pretende negar la pertenencia al México antiguo. En este sentido, la nueva versión cinematográfica es muy parecida a la anterior y recurre a un estilo narrativo muy similar en el que se explica un presente específico a partir de lo ocurrido siglos atrás.

La diferencia radica en el presente específico del que se está hablando, tomando en cuenta que el contexto mexicano de mediados del siglo XX es muy distinto al de los años 30, cuando se filmó la primera versión.

Cabe enfatizar la forma en que aparece el concepto de modernidad en esta obra donde en más de una ocasión se plantean cuestionamientos sobre el temor a la maldición que persigue a la familia, interpretando su origen en falsas supersticiones que no tienen vigencia en pleno siglo XX.

Más allá de aquellos parlamentos que recuerdan la transición de un país anclado a las supersticiones de siglos pasados a una etapa moderna, la historia es acompañada por imágenes del viaje a Cuba que emprende la pareja recién casada, donde aparecen elementos muy claros del discurso urbano de la época, con imágenes de grandes y modernos edificios capturados a pleno vuelo desde el avión que transporta a los protagonistas. Por medio de un montaje que integra imágenes del avión, los rascacielos, un barco de vapor y escenas de la vida turística en Cuba. En unos cuantos minutos se nos muestra un viaje de bodas que no tiene impacto alguno sobre el hilo narrativo de la película, aparentando ser, más bien, un espacio publicitario donde se muestran todos estos aspectos. Otro elemento urbano que aparece en esta cinta es el automóvil, cuando *La Llorona* de esta película intenta que su pequeña víctima sea atropellada afuera de la casona donde habita la familia. El niño sale a

la calle y es esquivado por los automóviles que circulan, ocasionando un embotellamiento con bocinas y discusiones, propio de cualquier ciudad moderna.

Con respecto a la cuestión de género, es fundamental el papel que juega la protagonista de esta película, en el entorno familiar en el cual, en un principio y bajo la tutela de su padre tiene que asumir que no podrá casarse a pesar de su deseo. Cuando cuestiona a su padre sobre este destino, señalando que está decidida a llevar a cabo el matrimonio, recibe la siguiente respuesta: “Podrás y te haré fuerte para que resistas o te haré débil para que obedezcas”, únicas vías que se presentan a la protagonista de esta historia bajo el yugo y la intolerancia paternos, con lo cual se confirma la condición patriarcal como un elemento característico del contexto en que la película es realizada.

Estas palabras no impiden que la hija se rebele ante la autoridad del padre y cumpla con su deseo (algo muy común entre las nuevas generaciones). Se casa y emprende una nueva vida, ahora bajo la tutela de su marido. Cumpliendo con el papel que debe desempeñar una mujer casada, la protagonista se convierte en madre, pero sabe que su hijo corre peligro, por lo que se vuelve sobreprotectora a pesar de los reclamos del esposo, quien no duda en amenazarla con divorciarse si no se comporta de acuerdo con lo que él espera. Nuevamente el hombre impone los límites de comportamiento de la mujer quien, en esta ocasión, opta por cumplir con lo que el marido exige. El matrimonio tiene un desenlace feliz y la protagonista no corre con la misma suerte que tuvo aquella *llorona* de origen colonial, con lo cual se justifica la imposición de la figura masculina y la película adquiere un tono moralizante acorde a un contexto particular.

A través de *La Llorona* de René Cardona, encontramos elementos que reflejan, en cierta medida, el contexto que vive el realizador y las concepciones sociales predominantes en un país cuya identidad aún está en construcción, donde el mundo colonial se entrelaza con el discurso modernizador del momento específico en que la obra es realizada.

La maldición de La Llorona, de Rafael Baledón.

Un año después del estreno de la película de René Cardona, Rafael Baledón inició el rodaje de *La maldición de La Llorona*,⁷⁹ cinta que dio nueva vida a este mítico personaje dentro de un contexto que no había cambiado mucho desde la producción anterior.

Baledón, además de actor, fue un prolífico cineasta mexicano cuya carrera se distingue por haber abarcado géneros diversos, destacándose en el cine de horror con la realización de *El hombre y el monstruo* (1958), *La maldición de La Llorona* y *Museo del horror* (1963). Es igualmente importante su participación como escritor, productor y actor en múltiples producciones nacionales, lo cual da cuenta de su versatilidad dentro de la industria cinematográfica nacional.

⁷⁹ El rodaje comenzó el 15 de noviembre de 1961. En este caso el argumento y la adaptación del mismo fueron obra de Fernando Galiana, prolífico guionista de origen español cuya carrera en México se distinguió por su participación en filmes del género cómico, estelarizados por actores como Mario Moreno “Cantinflas” y Adalberto Martínez “Resortes”, por lo que su incursión en el cine de horror fue mínima. A partir del trabajo de este escritor, Rafael Baledón se dio a la tarea del desarrollo del guión que dio origen a *La maldición de La Llorona*. En el equipo que conformó la realización de esta obra es destacable la participación de José Ortiz Ramos en la fotografía, Alfredo Rosas Priego como editor, James L. Fields y Galdino Samperio en el sonido y Gustavo César Carrión como músico, entre otros; así como Rosita Arenas, Abel Salazar, Rita Macedo, Carlos López Moctezuma, Enrique Lucero, Mario Sevilla, Julissa y Beatriz Bustamante, en el reparto. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 11, pp. 110-111).

Ésta es la última película de horror mexicana inspirada en la leyenda de *La Llorona* que se hizo durante el siglo XX, y es importante la participación de Abel Salazar en la producción, por medio de la empresa Cinematográfica ABSA que, como veremos más adelante, llevó a la pantalla significativas películas de horror durante los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de los sesenta.



Cartel publicitario de *La maldición de La Llorona*.
(Acervo Cineteca Nacional).

El relato narra la historia de Amelia, una joven mujer que, en la víspera de su cumpleaños, visita a una tía llamada Selma a quien no ha visto desde tiempo atrás. La vieja casona en la que esta última habita, a decir de la gente del pueblo, es una casa embrujada, y la tía resulta ser una emisaria de doña Marina, una *llorona* de origen colonial, cuyo cadáver se mantiene con “vida” gracias a la sangre de los descendientes de aquellos que la condenaron a muerte. La sobrina es la descendiente más joven de la familia y la leyenda indica que la menor de la dinastía de aquellos verdugos heredará su poder y le devolverá la vida.

La maldición corre por las venas de Amelia quien, sin poder evitarlo, vacila con cumplir con el destino establecido por la leyenda. Finalmente, a pesar de los ruegos de su tía, la protagonista vence la tentación de devolver la vida a doña Marina, quien muere definitivamente junto con Selma, su mayordomo (un hombre jorobado y malvado a quien se refiere como un perro fiel) y su marido, a quien tiene recluido en un calabozo, convertido en una especie de monstruo.

La casona es consumida por las llamas, y con ella los restos de doña Marina y la maldición de *La Llorona*.

En esta versión las acciones se desarrollan en un contexto indefinido, ubicado tal vez los últimos años del siglo XIX. La referencia histórica que sí está presente y coincide con las películas previas, es la del México colonial, en el cual se origina la leyenda. Este filme no presenta referencias muy claras sobre el origen específico de la maldición o los personajes concretos que se vieron involucrados, pero el esqueleto de doña Marina es una

obvia referencia a *La Malinche*, aquella figura que, como ya hemos mencionado, está íntimamente ligada a distintas versiones mexicanas de la leyenda.

Hay que subrayar que esta versión es la creación de una historia que toma como pretexto la leyenda de aquella mujer que fue castigada por sus pecados y que más allá de la muerte busca venganza, para justificar un relato diferente con acciones independientes que no se traducen en una reiteración de la tragedia que, anteriormente, se repetía dentro de las mismas obras, en diferentes contextos.

No se trata de una *llorona* que se lamenta por la pérdida de sus hijos y busca venganza tomando la vida de otros niños. Simplemente se presenta un personaje que pretende volver a la vida para castigar a aquellos que ocasionaron su muerte, convirtiéndose en una adaptación diferente de la leyenda, donde el papel de la mujer es fundamental considerando que los personajes protagónicos son femeninos y que la villana de la película tiene sometidos a dos hombres, con lo cual encontramos una posición muy distinta a la que representaban las mujeres de las anteriores versiones.

Si bien hay ciertos estereotipos con respecto a la mujer que no desaparecen, es importante tomar en cuenta que en esta cinta los hombres interpretan papeles secundarios que tan sólo apoyan las acciones de Amelia y Selma, las verdaderas protagonistas. Estas mujeres actúan por voluntad propia y se convierten en el motor principal de la historia, alejándose de aquellas historias en las que la pasividad femenina es la que justifica el desarrollo narrativo.

Estos tres títulos conforman las primeras películas de horror basadas en la leyenda de *La Llorona*. Cada una es diferente y utiliza la figura del mítico personaje de manera distinta. Las tres versiones encuentran su fundamento en un pasado colonial. Las dos primeras relatan la historia de una mujer indígena o mestiza, dependiendo el caso, que es traicionada por un hombre de origen español tras haber concebido a sus descendientes con él. Atormentada y despechada, quita la vida a sus hijos y se suicida, incurriendo en un pecado que no la dejará descansar, convirtiéndose en un espectro que se lamenta por aquella pérdida y busca venganza.

El fundamento de la historia es el mismo en los dos primeros casos, pero cada obra se desarrolla de forma diferente y en distintos contextos. En las tres películas, encontramos como una constante el papel femenino. Los personajes protagónicos corresponden a mujeres que, de alguna manera, están ligadas a esa *Llorona* original con la que comparten una maldición.

Cabe destacar la forma en que la mayoría de estos personajes protagónicos son contruidos. La mujer, entendida como víctima, comete un acto atroz impulsado por el despecho y se convierte en victimaria. Es ella quien será juzgada y condenada a una “vida eterna” de lamentos y búsqueda de venganza. Las acciones del hombre, por su parte, aquel traidor original, no tienen mayor relevancia dentro de la historia y sólo se convierten en el motor inicial que da sentido a los actos de una mujer atormentada.

En el contexto contemporáneo de las películas, los personajes masculinos, congruentes con la fuerza y determinación, son quienes dan soporte a la mujer que tiene

que batallar con aquella maldición. Si bien ella es la protagonista, requiere del apoyo masculino para encontrar una solución. Es el hombre quien la guía y protege.

Podemos insistir en el papel que juega la protagonista de *La Llorona* de René Cardona, primero sometida a la voluntad de la figura paterna y después a la de su marido, a quien sólo logra conservar a su lado actuando bajo las normas que éste le impone, evitando con ello convertirse en una *llorona* más, con lo cual se establece una premisa: la mujer que sobrevive es la obediente.

Asimismo, habría que señalar la importancia de la obra de Rafael Baledón con respecto al tema de género, contemplando el papel protagónico de las mujeres, especialmente el de aquella que mantiene bajo su dominio a dos hombres. Una villana cuyo origen obedece, simplemente, a una ambición personal, quedando a un lado el estereotipo de la víctima que imperaba en las versiones anteriores. La independencia de la figura femenina y su empoderamiento coincide con los primeros años de la década de los años sesenta, una década que se caracterizó, entre muchas otras cosas, por el auge de los movimientos de liberación femenina en el mundo occidental, factor que podría tener cierta influencia en esta nueva forma de representar a la mujer, lo cual se convierte en un indicador más del contexto en el que la película fue realizada.

No podemos soslayar los planteamientos de Laura Mulvey y Linda Williams para analizar el papel femenino en estas películas, donde encontramos nuevamente la función de la mujer como objeto de deseo en los dos niveles planteados por la primera, así como una intención de satisfacer la mirada masculina. En el caso de las distintas *Lloronas*, es

importante integrar también el trabajo de Barbara Creed⁸⁰, quien se aleja de los estudios propuestos por Mulvey y Williams, y propone un análisis del papel de la mujer como victimaria y ya no como víctima, construyendo el concepto que ella denomina “mujer-monstruo”, fácilmente adaptable al caso de *La Llorona*, una mujer que trasgrede el orden natural de las cosas rebelándose ante las imposiciones masculinas y cometiendo asesinatos que la convierten en un monstruo que aterroriza a las futuras generaciones. Sin embargo, es importante recordar en estos filmes el concepto y manejo del castigo, por lo cual la “mujer-monstruo” no logra liberarse del papel de víctima que predomina en cada una de las historias.

En estas películas encontramos un reflejo de la percepción masculina sobre el papel de la mujer en la sociedad mexicana. Si bien los protagónicos son femeninos, encontramos personajes que representan distintos estereotipos de género, donde el pecado y el castigo corresponden con los actos de la mujer, nunca del hombre, lo cual responde de manera muy precisa al tradicional machismo mexicano.

Dentro de un contexto en el que se desarrolla la construcción de una identidad nacional posrevolucionaria y otro en el que se integra la idea de modernidad, es muy simbólico que se llevara a cabo la producción de películas como éstas, en las cuales encontramos elementos que justifican el pensamiento de Octavio Paz quien, como ya señalamos, encuentra el origen de la identidad mexicana en una mujer violentada, conjugando así la negación del pasado indígena y el surgimiento del México mestizo. Ello

⁸⁰ Es pertinente señalar su trabajo que, desde el psicoanálisis y el feminismo, estudia la representación de la mujer como monstruo a través de distintas películas de horror, ninguna mexicana, desentrañando el papel de la mujer en este género cinematográfico. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine; Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New York, Routledge, 1993.

genera un conflicto de identidad que se ve presente en las primeras obras de la cinematografía de horror mexicana, especialmente en el caso de aquellas inspiradas en la leyenda de *La Llorona*.

Asimismo cabe subrayar el elemento que persiste en las primeras dos versiones de *La Llorona* y está estrechamente ligado al contexto mexicano de aquella época y las aspiraciones de modernidad que se instituyeron como un eje primordial: una suerte de negación del pasado a través de la figura del monstruo, en este caso la “mujer-monstruo”, que tiene su origen en un momento histórico que ha sido superado y que, en el contexto contemporáneo del filme, simplemente recuerda un periodo que se caracteriza por la ignorancia y la superstición, en contraste con la modernidad en la que viven los protagonistas de las distintas historias que se representan en la pantalla. El peligro viene del pasado y amenaza a la modernidad, por lo que tiene que eliminarse al monstruo que lo encarna y garantizar el desarrollo de la sociedad moderna.

Si bien el caso de la tercera versión es distinto por no contrastar diferentes periodos históricos, el peligro representado por el pasado está vigente por el simple hecho de ubicarse en un contexto distinto al del espectador, enfrentándolo así con ese pasado que representa un peligro para su forma de vida contemporánea⁸¹.

⁸¹ Esto no sólo está presente en el caso de las versiones cinematográficas de *La Llorona*, como lo veremos en el segundo capítulo, retomando los planteamientos de Doyle Greene (*Mexplotation Cinema; A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, North Carolina, McFarland and Company Inc., 2005) quien, si bien enfoca su trabajo en el cine de luchadores principalmente, recupera algunas de las películas que nos atañen y que se complementan con las *lloronas* de las que hemos hablado y lo que nos dicen del momento en que fueron realizadas.

A través de estas *lloronas* encontramos aspectos particulares que nos hablan de un contexto específico, aquel en el que fueron realizadas. Lo mismo ocurrirá, tal vez de una forma más clara, con las versiones realizadas a principios del siglo XXI.





La mujer cumple con el estereotipo de esposa sumisa y madre abnegada en *La Llorona*, de René Cardona.
(Acervo Cineteca Nacional).



La división entre los roles femeninos y masculinos está presente en *La maldición de La Llorona*, donde el hombre valiente protege a la mujer indefensa.
(Acervo Cineteca Nacional).



La “mujer-monstruo” en *La Llorona* de Ramón Peón.
(Acervo Cineteca Nacional).





La “mujer-monstruo” en *La Llorona*, René Cardona.
(Acervo Cineteca Nacional).





La “mujer-monstruo” en *La maldición de La Llorona*.
(Acervo Cineteca Nacional).



La mujer sumisa y la “mujer-monstruo” conviven en *La Llorona*, de René Cardona.
(Acervo Cineteca Nacional).



La mujer pecadora es castigada en *La Llorona*, de René Cardona.
 (Acervo Cineteca Nacional).





El México prehispánico, colonial y contemporáneo, se encuentra a través de la leyenda de *La Llorona* en la película de Ramón Peón.
(Acervo Cineteca Nacional).



La escenografía, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, dan cuenta de la influencia del cine gótico en *La Llorona*, de René Cardona (arriba) y *La Llorona*, de Rafael Baledón (abajo). (Acervo Cineteca Nacional).

Las *Lloronas* del siglo XXI.

Entre 2002 y 2013, se llevaron a cabo las producciones cinematográficas más recientes inspiradas en la leyenda de *La Llorona*. Durante este periodo las condiciones del país eran muy distintas a las de aquel México posrevolucionario que buscaba construir su identidad, en el que se realizaron las películas previas.

El inicio del siglo XXI coincidió con una transición política sin precedentes en México, pues hasta el año 2000 el gobierno había estado en manos de un partido de Estado que gobernó el país por más de 70 años. El cambio de partido en el poder, con la llegada del primer presidente surgido de las filas del PAN (Partido Acción Nacional), no implicó una ruptura con la idea de nación que se había construido como resultado del proceso revolucionario abanderado por el partido oficial y el proyecto neoliberal del nuevo gobierno garantizó la continuidad de políticas sociales, económicas y culturales, así como el regreso del PRI al gobierno después de dos sexenios.

Los años en que se llevaron a cabo estas producciones coinciden con los gobiernos de Vicente Fox Quesada (2000 - 2006) y Felipe Calderón Hinojosa (2006 - 2012), del PAN y, el regreso del PRI al poder con Enrique Peña Nieto (2012 - 2018) en la presidencia. Entre otros aspectos, este periodo se caracteriza por el incremento de la violencia en el país, especialmente a partir del segundo sexenio panista y la guerra contra el narcotráfico que, lejos de solucionar el problema, lo incrementó. La violencia y el miedo se convirtieron en un factor predominante en la vida cotidiana de los mexicanos, y aparecen, de una u otra forma, en la producción cinematográfica nacional, específicamente en algunas de las cintas

de horror que se realizaron en la última década. A estos temas se suma la corrupción, cada vez más visible, y el auge de los medios de comunicación, encabezados por la televisión, como un elemento de control político y social, aspectos que también están presentes en historias de horror que integran elementos ficticios con un contexto muy particular que favorece la construcción del miedo a través del cine.

Durante este periodo se realizaron cinco producciones inspiradas en la leyenda de *La Llorona*. Se distinguen dos obras, una dirigida por Lorena Villarreal (*Las lloronas*, 2002). La otra por haberse convertido en el mayor éxito comercial en su momento de estreno: *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda (2005). A éstas siguieron tres producciones más: *J-ok'el* de Benjamín Williams (2006), *Morgana* de Ramón Obón (2010) y *Kilómetro 31 sin retorno* de Rigoberto Castañeda (2013), sin mayor impacto en cartelera.

Es importante destacar que el medio cinematográfico también cambió y que estos filmes ya no fueron parte de una experimentación en el género de horror como la que se llevó a cabo durante la primera mitad del siglo XX. Los realizadores que se dieron a la tarea de llevar a la pantalla estas historias contaron con un importante bagaje alimentado por décadas de producciones de horror internacionales y nacionales, entre ellas las primeras obras inspiradas en esta leyenda e importantes producciones de autores como Carlos Enrique Taboada, Juan López Moctezuma y Guillermo del Toro, entre otros que, con sus trabajos, dieron cierta identidad al cine de horror mexicano.

Es fundamental referirnos a la profesionalización del cine nacional, ahora integrado por mujeres y hombres que, en la mayoría de los casos, gozaron de una formación profesional como cineastas y una especialización en las distintas áreas que integra la

industria, lo cual distingue profundamente a las producciones del siglo XXI, frente a las que se hicieron anteriormente, tal vez no en un sentido argumental, pero sí técnico y narrativo, sumándose esta experiencia profesional al bagaje antes mencionado.

En un contexto como éste y bajo nuevas condiciones de producción, distintos realizadores llevaron a la pantalla grande versiones contemporáneas de la leyenda de *La Llorona*, revitalizando el cine de horror a partir del mismo personaje que significó el origen de este género en la cinematografía nacional.

En estas últimas adaptaciones encontramos cambios más significativos con respecto a la leyenda y su adaptación al contexto de cada una de las producciones, de tal forma que *las lloronas* del siglo XXI se convierten en un reflejo del momento que viven los realizadores de una forma un tanto más explícita, pues no dudan en integrar referencias contextuales en sus obras.

Todas ellas contribuyen a la construcción del personaje de *La Llorona* en el imaginario popular a partir de diferentes historias, y nos permiten reflexionar sobre la relación que cada una de ellas tiene con el contexto en el que es realizada.

***Las Lloronas*, de Lorena Villarreal.**

Pasaron más de cuarenta años antes de que se realizara una nueva versión cinematográfica inspirada en la leyenda de *La Llorona*.

A finales del 2002 comenzó la grabación de *Las Lloronas*⁸², película dirigida por Lorena Villarreal, quien debutó como directora con esta cinta de horror inspirada en la vieja leyenda y adaptada a un contexto contemporáneo.

Es interesante señalar que la realización fue encabezada por una mujer, quien introduce una mirada distinta que determina la historia y la perspectiva desde donde es relatada. Si bien el filme no logra romper con los preceptos establecidos por una cinematografía donde la visión masculina se impone, la incursión de una cineasta, en este caso en el cine de horror, aporta nuevos espacios de análisis. El resultado es una película donde la mujer desempeña un papel protagónico muy distinto al que habíamos visto en la mayoría de las versiones anteriores pues, en esta ocasión, las mujeres dejan de ser víctimas para convertirse en victimarias.

El elemento principal dentro de la película es la forma en que se establecen las relaciones de género. En un intento por mostrar una perspectiva liberadora con respecto a la mujer, se nos presentan personajes femeninos fuertes que han tenido que batallar, o aún lo

⁸² La película se estrenó en salas de Cinemex, Cinépolis, Multicinas y Metrópolis, el 23 de abril de 2004, sin tener gran impacto en cartelera, como ocurre con la mayoría de las cintas mexicanas en la actualidad. Entre los créditos principales, el argumento fue desarrollado por la misma directora, con apoyo del reconocido guionista Enrique Rentería. La fotografía es resultado del trabajo de Alejandro Cantú, y la edición quedó en manos de Christopher Gerson, Abraham Marcos y Patrick Robins. Entre las protagonistas destaca la participación de Tina Romero (la emblemática Alucarda), acompañada por un elenco integrado por Rosa María Bianchi, Elizabeth Valdez, Elizabeth Ávila, José Sefami, Miguel Rodarte y Francisco Gattorno, entre otros.

hacen, con hombres que representan los peores vicios de la sociedad. Estas mujeres que han sufrido algún tipo de maltrato o siguen siendo víctimas de ello, se liberan de distintas formas y buscan imponerse ante aquellos que las han violentado. Parecería que la maldición de la que son víctimas funciona más bien como una bendición, pues los varones no pueden perpetuarse y los vicios mueren con ellos.

En esta película encontramos una participación masculina mucho más significativa que en las versiones anteriores y su rol está muy bien definido. Los varones son dignos del final fatal que tienen destinado en la historia. Cada uno de ellos muere de manera violenta y es por ello que la maldición de *La Llorona* deja de ser un castigo para las madres, pues resulta una mejor disyuntiva a que crezcan y reproduzcan el comportamiento de los mayores. Es aquí donde encontramos la mirada femenina que no estaba presente en las otras versiones, y tampoco lo estará en las posteriores.

Las protagonistas integran una familia en la cual las mujeres cobran una venganza que inició con aquella leyenda colonial, misma que en esta ocasión no se relata, pero sí es aludida como el origen de la maldición. Son muchas las escenas y múltiples los parlamentos que hacen referencia a la cuestión de género, y en todo momento las mujeres ponen en evidencia las concepciones masculinas que rigen la sociedad. Es por esto la importancia que tiene el final, pues da cuenta de cómo las sobrevivientes son aquellas que han podido superar la pérdida de las parejas masculinas en sus vidas.

Con *Las Lloronas* de Lorena Villarreal encontramos que la incursión femenina en la adaptación de este relato permite una mirada distinta a la que se había presentado en las versiones anteriores, convirtiéndose en un aporte fundamental para el cine de horror

mexicano, especialmente en el caso de aquellas cintas que se apropiaron de la leyenda de *La Llorona*.

Hasta cierto punto el papel de la mujer se reivindica y son los personajes femeninos quienes dan vida a la leyenda como una reacción hacia los vicios que representan los hombres, por lo que el pecado ya no es representado a través de ellas. *La Llorona* no deja de ser una mujer que se lamenta por la pérdida de sus hijos, pero ahora, la responsabilidad recae sobre los varones, al igual que la maldición.

Esta película se significa como un caso particular dentro de la cinematografía de horror nacional, pues son muy pocas las obras de este género realizadas por mujeres, algo comprensible dentro del contexto en el que vivimos que, a su vez, define las dinámicas de la producción cinematográfica en México⁸³. Más allá de la calidad de esta producción, del discurso que plantea y de cualquier valor que se pueda añadir o restar, es fundamental esta aportación y sería interesante estudiar la forma en que las mujeres mexicanas se van abriendo paso en el ámbito de este género cinematográfico que, además, siempre ha sido concebido como un género de naturaleza masculina.

⁸³ Cabe mencionar que la disparidad de género dentro de la producción cinematográfica y el predominio de la mirada masculina, no es algo exclusivo de nuestro cine y menos aún de algún género cinematográfico particular, sin embargo encontramos un claro ejemplo de esta situación en el cine de horror nacional.

***Kilómetro 31*, de Rigoberto Castañeda.**

Tres años después, Rigoberto Castañeda realizó una nueva versión cinematográfica de la leyenda, bajo el título *Kilómetro 31*⁸⁴, película que logró una distribución sin precedentes para el cine de horror nacional y un éxito en taquilla también inusitado.

Aunado al impacto comercial, la obra se destacó por distintos elementos, lo cual se vio reflejado en la edición número cincuenta de la entrega de los premios “Ariel”, de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (2008), con la nominación en seis categorías, de las cuales fueron cinco en las que ganó (mejor sonido, mejor vestuario, mejor maquillaje, mejores efectos visuales y mejores efectos especiales), sin restar importancia a aquella en la que no obtuvo el premio, pero cuyo reconocimiento existe en la misma nominación (mejor banda sonora). Es importante señalar el peso que cada una de estas categorías tiene para el género de horror, que se vale de muy diversos recursos para generar una reacción de miedo en el espectador. Es por ello destacable el que una obra como ésta haya logrado el reconocimiento de la Academia, algo poco común para una película del género en cuestión, lo cual produjo expectativas sobre la posibilidad de hacer cine de horror en México.

⁸⁴ Tras un rodaje que comenzó a principios del 2005, la película llegó a las salas de exhibición el 2 de febrero de 2007. El guión fue producto del ingenio del mismo director, quien se rodeó de un equipo integrado por Alejandro Martínez (fotografía), Mario Martínez Cobos, Ernesto Gaytán, Evelia Cruz y Miguel Angel Molina (sonido); Rafael Madujano (diseño de producción), Roberto Ortiz Ramos, Gabriela Benito e Iñaki Legaspi (maquillaje); Mariaestela Fernández (vestuario), Alejandro Vázquez (efectos especiales), Charlie Iturriaga, Manuel Roberto García y Raúl Prado (efectos visuales); Alberto del Toro (edición) y Carles Cases (música), entre otros. El elenco de esta cinta está encabezado por Iliana Fox, Adrià Collado, Raúl Méndez, Luisa Huertas, Fernando Becerril, Mikel Mateos y Carlos Aragón.

Con este filme, el género recobró fuerza entre los espectadores mexicanos y dio pie a un nuevo impulso para la producción de obras de horror.

Volvemos a encontrarnos con una mirada masculina que, sin embargo, integra nuevos elementos que van mucho más allá de la representación de una mujer pecadora que pagará con sus lamentos una maldición eterna. El contexto se ve presente a través de distintos personajes y en la pantalla quedan plasmadas algunas de las preocupaciones que caracterizan al México de los primeros años del siglo XXI, como es el caso de la inseguridad y la corrupción.

En esta obra el perfil femenino se construye nuevamente a partir de la mirada del hombre, por lo que aquellas mujeres que aparecen como una versión contemporánea de *La Llorona*, reproducen los estereotipos de una sociedad machista. El pecado vuelve a representarse a través de los personajes femeninos, y el filicidio y la infidelidad son parte del argumento que revive a la leyenda.

***J-ok'el*, de Benjamín Williams.**

Un mes después del estreno de *Kilómetro 31*, debutó en la pantalla grande *J-ok'el*⁸⁵, también titulada *La Llorona*. Este filme fue dirigido por Roberto Carlos Morales Vergara,

⁸⁵ La realización de esta versión de la leyenda se destaca por la participación un equipo internacional, principalmente dentro de las áreas más importantes de cualquier producción, como es el caso del guión, la fotografía, la edición y la música, entre otros. El guión de esta película es el resultado del trabajo conjunto de Jeremy Svenson, Peter Theis, Andy Whitaker y Alondra Salinas, a partir de un argumento propuesto por el mismo director. La fotografía es obra de Andrew Waruszewski, la música de George Shaw, la edición de Slater Dixon, el diseño de producción de Paulina Garnica, el vestuario de Saúl H. Liera, el maquillaje de Hersalia Cantoral Trejo y Laura Silvana Verzi y el diseño sonoro de Adam Hawk. En esta ocasión cabe mencionar las actuaciones de Tom Parker, Ana Patricia Rojo, Dee Wallace, Jesús Ochoa, Pablo Bracho, Pamela Trueba, Angélique Boyer y Diana Bracho, dentro del elenco.

bajo el seudónimo Benjamín Williams, único largometraje dentro de su filmografía, al que se suman tres cortometrajes más.

Más allá de la cuestión de género, es significativa la forma en que se integra la visión que tiene el director del mundo indígena, explotando su imagen por medio del exotismo y recordando su condición de pobreza sin cuestionarla, simplemente representándola por medio de escenas que no aportan mucho a la historia y se convierten en registros decorativos que, sin embargo, permiten reflexionar en torno al momento que se vive en México, la situación indígena y la percepción que de ello tiene un grupo social privilegiado, en este caso aquel al que pertenece el realizador.

Dentro de este marco de exotismo indígena, se aprovecha el nombre maya de *La Llorona, J-ok'el*, y el tema de la mujer que peca y debe ser castigada sigue presente y se convierte en un pretexto para crear una nueva historia.

El contexto es un elemento fundamental dentro de esta obra y se nos presenta la particular visión del director sobre la diversidad cultural característica del país. Esto es, por un lado, como un elemento exótico y místico a partir de elementos rituales, y por otro, como un agente representativo de la pobreza a través de mujeres, niñas y niños que viven en la miseria, vendiendo artesanía en las calles o pidiendo dinero a los turistas.

Un detalle interesante es la elección del estado de Chiapas como escenario para esta película, considerando la relevancia política que cobró este lugar tras el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 y el establecimiento de una lucha por la reivindicación indígena que tuvo importante impacto nacional e internacional, y que se mantiene en la actualidad al margen de las armas, pero en pie de lucha.

Curiosamente el rodaje de *J-ok'el*, tuvo lugar meses después de que el EZLN dejó las armas, lo cual nos remite a un contexto muy particular en el que se llevó a cabo el proyecto, considerando también que después de la filmación se celebraron las elecciones presidenciales del 2006, de tal forma que el trabajo de Benjamín Williams convive con un escenario social y político peculiar, que no se ve reflejado en la película de manera explícita, más allá de esta sesgada representación del mundo indígena.

Encontramos un “retrato” de la vida cotidiana en una ciudad de provincia con gran afluencia turística, como es el caso de San Cristóbal de las Casas, lugar que se caracteriza por la presencia de grupos indígenas que, sumergidos en la pobreza, conviven a diario con el turismo y la migración de origen occidental.

Uno de los aspectos más relevantes con respecto al contexto tiene que ver con la religiosidad y el sincretismo, lo cual aparece en algunas de las versiones cinematográficas anteriores de la leyenda.

Se presenta así una particular perspectiva de México y sus dinámicas culturales y sociales, a través de una película de horror inspirada en la leyenda de *La Llorona*, con una muy limitada distribución.

***Morgana*, de Ramón Obón.**

Años más tarde, Ramón Obón escribió y dirigió *Morgana*⁸⁶ como una nueva interpretación de la leyenda de *La Llorona*.

Probablemente esta película sea la más moralina dentro de las adaptaciones al cine de horror nacional de la leyenda de *La Llorona*, dejando ver, de forma intencional o no, una postura fundamentalmente conservadora, en la cual no sólo se instituye como pecado las relaciones extramaritales y el adulterio, que ya estaban presentes en versiones anteriores, sino que a ellas se suman el aborto, el consumo de alcohol y de estupefacientes, con lo cual se condena de manera drástica a un personaje femenino.

Dentro de un contexto conservador y machista, la mujer vuelve a representar el pecado y el vicio. La muerte es un digno castigo que no se contempla bajo motivo alguno para los personajes masculinos, o incluso para aquellos que cometieron un acto de filicidio, mismo que podría justificarse tomando en cuenta que el crío asesinado es fruto de un acto pecaminoso.

Es particularmente interesante la introducción del tema del aborto, despenalizado en la Ciudad de México en 2007 sin dejar de ser un acto reprobable para la concepción

⁸⁶ Entre octubre y diciembre de 2010, se llevó a cabo el rodaje de esta cinta que se estrenó en cartelera nacional el 03 de agosto de 2012. Esta producción integró el trabajo de Carlos Aguilera, Alberto Lee y Héctor Maeshiro, en la fotografía; Pedro González en el diseño sonoro, Alejandro Giacomán en la música, Mónica Romero en la edición, Shazel Villaseñor en la dirección de arte, Juan Manuel Méndez en el maquillaje, y Toyoha y Nayeli Morales en efectos especiales y efectos visuales, respectivamente; bajo el trabajo de producción de Gonzalo Elvira Álvarez. En este caso, el equipo de rodaje está conformado por un equipo con mayor experiencia, en comparación con el caso de *J-ok'e'l*, sin embargo, son pocas las obras que pueden destacarse en la trayectoria de quienes lo conforman, caracterizándose por una participación generalizada en la realización de comedias románticas y dramas, géneros con mayor presencia en la cinematografía nacional. Quienes dan vida a los principales personajes de esta película son: Siouzana Melikian, Lilia Aragón, Alejandra Adame, Luis Felipe Tovar, Irán Castillo, Eugenio Becker y Alejandra Toussaint.

católica prevaleciente en el país, que criminaliza a la mujer. Esto ocurre durante el segundo sexenio de los regímenes panistas, caracterizados por una postura conservadora, lo cual estableció a la capital del país en una posición de vanguardia frente al resto de Latinoamérica. El discurso propuesto en esta película parece formar parte de una reacción conservadora ante la legislación correspondiente a la interrupción del embarazo, a lo cual se sumaría la influencia del alcohol y las drogas como elementos que invalidan dicha opción ante un embarazo no planeado.

No carece de importancia que dentro de un contexto como éste se haya realizado una película de horror inspirada en una de las leyendas con mayor arraigo en México, incluyendo la temática del aborto, tema delicado que ha fundamentado un profundo debate social, político e ideológico que se presenta, en esta ocasión, por medio de un “inocente” filme sin mayor éxito comercial.

***Kilómetro 31 sin retorno*, de Rigoberto Castañeda.**

Después del éxito obtenido con *Kilómetro 31*, a finales del año 2013 Rigoberto Castañeda llevó a cabo la grabación de una secuela⁸⁷ que no tuvo una recepción similar a aquella primera versión.

Esta versión de *La Llorona* se distingue de las anteriores por introducir de una manera mucho más explícita el contexto que vive el realizador y sus preocupaciones, incluyendo temas muy concretos, como son la inseguridad, la violencia, el narcotráfico, la corrupción, la política y el papel mediático que juegan las televisoras con respecto a todo esto. Tal vez el elemento más interesante tiene que ver con uno de los personajes femeninos, Marina⁸⁸, que permite pensar en una nueva visión de la mujer dentro de la sociedad mexicana. Se trata del caso de una candidata presidencial, cuyo papel es muy significativo, considerando las transformaciones sociales que se viven en México a partir de

⁸⁷ *Kilómetro 31 sin retorno*, distribuida por Videocine, contó con el trabajo de un equipo muy diferente al de la película original. En las áreas de dirección, guión, producción y sonido no hubo cambios significativos, pero el resto del equipo que trabajó en este segundo largometraje fue diferente, como es el caso de Germán Lammers en la fotografía, Martha Poly Vil en la edición, Benjamín Shwartz en la música y Carlos Lagunas en el diseño de producción, por mencionar algunos de los puestos de mayor relevancia que implicaron un cambio entre la película original y su secuela. Nuevamente debemos resaltar la importancia que, en un filme como éste, tiene el sonido, la música, el maquillaje y los efectos especiales, sin embargo, en esta ocasión ninguno de los elementos que integran la película fueron considerados dentro de la premiación de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, donde *Kilómetro 31* había tenido un fuerte impacto años atrás. También es importante mencionar que el trabajo publicitario que se hizo con la primera película y que tuvo mucho que ver con el éxito en taquilla, no se repitió con esta nueva entrega, lo cual puede responder a que *Kilómetro 31* fue una película novedosa en su momento, una superproducción de horror como no se había visto nunca en México. La llegada de *Kilómetro 31 sin retorno* se da dentro de un contexto muy diferente en el que el público ya está acostumbrado a ver un cine como éste, aspecto que se vio reflejado de manera muy clara en la taquilla. En esta secuela, repiten en el elenco Carlos Aragón, Adrià Collado e Iliana Fox, y se integran nuevos protagonistas con Verónica Merchant, Mauricio García Lozano y Matías del Castillo.

⁸⁸ Su papel nos muestra el momento particular que se vive en México cuando los realizadores llevan a cabo la grabación de la película. La participación política de la mujer en México sigue sin lograr una paridad, pero paulatinamente va siendo más notoria. Hasta las elecciones presidenciales de 2012, sólo se habían presentado cinco mujeres como candidatas a la presidencia del país, Rosario Ibarra de Piedra había sido candidata en 1982 y 1988, Cecilia Soto González y Marcela Lombardo Otero hicieron lo mismo en 1994, Patricia Mercado en 2006 y Josefina Vázquez Mota, en 2012.

los primeros años del siglo XXI y la creciente participación política de la mujer. De manera muy intencional, este personaje comparte el nombre con *La Malinche*, aquella primera *Llorona* que ha estado presente a lo largo del tiempo en la cinematografía de horror mexicana, y representa las aspiraciones características de un México profundamente clasista, resultante del conflicto de identidad que, como hemos mencionado anteriormente citando a Octavio Paz, tuvo su origen durante el proceso de conquista. Se asienta que en México no se puede pensar en una candidata presidencial distinta a ella, cuya posición socioeconómica, antecedentes familiares e incluso rasgos físicos, son una negación absoluta del mundo indígena.

Aparecen interesantes elementos contextuales, uno de ellos profundamente ligado al tema del periodismo y los noticieros televisivos. En distintas ocasiones la historia del filme se ve alimentada por el papel de los medios de comunicación. Encontramos reporteros que dan seguimiento a los sucesos y entre ellos se pueden distinguir aquellos que portan micrófonos con el logotipo de Televisa, una de las televisoras más importantes del país, misma que participó en la producción de la cinta por medio de la compañía distribuidora Videocine.

Más allá de la alusión a este medio televisivo, es significativo el contenido de los reportajes que alertan a los espectadores y especulan con la presencia de una banda de secuestradores, narcosatánicos, traficantes de órganos o pornógrafos infantiles, al tiempo que cuestionan la incompetencia de las autoridades para solucionar el caso.

Todo esto muestra una circunstancia muy particular en la historia de México. Recordemos que el rodaje de *Kilómetro 31 sin retorno* se da dentro del contexto de los

primeros años de la segunda década del siglo XXI, periodo posterior a la presidencia de Felipe Calderón, cuyo mandato se caracterizó por la llamada “guerra contra el narcotráfico” que llevó al país a un contexto de violencia generalizada. Los temores que se muestran a través de los reportajes televisivos, fueron fundamentales en la vida cotidiana en México y han mantenido vigencia, instituyéndose como un elemento distintivo del país, heredado de aquel sexenio.

Alejándonos un poco de la ficción representada en la pantalla, encontramos un reflejo de la forma en que los realizadores perciben y participan de su propio contexto a fin de integrar al espectador en una dinámica que no se ve presente en las otras adaptaciones de *La Llorona*. Esta historia de horror presenta referencias muy claras al entorno específico en el que la película fue realizada, mismo que, de una u otra forma, comparten el espectador y los realizadores, estableciéndose un vínculo particular a través de la experiencia cinematográfica.

El espectador se sumerge en una historia con rasgos fantásticos que pretende generar una sensación de miedo a partir de múltiples elementos ficticios, al tiempo que el filme está ubicado en un contexto contemporáneo con el cual el espectador se puede identificar. A ellos se suman los temores que él mismo lleva consigo a la sala de proyección, aquellos miedos que parten de su propia realidad y del contexto en el que vive. La ficción encuentra la forma de enlazar situaciones y personajes imaginarios con un contexto realista, reforzando los temores de la vida cotidiana de cada uno de los individuos que comparten esta experiencia.

En estas cinco películas inspiradas en la leyenda de *La Llorona* encontramos múltiples elementos que permiten analizar el entorno en el que se llevaron a cabo las producciones. Son versiones muy diferentes a las que se hicieron en la primera mitad del siglo anterior y se instituyen como un claro reflejo del desarrollo cinematográfico en el país, aunque cabe destacar que entre ellas también existen grandes diferencias en términos de producción, considerando que algunas son obras de corte independiente con muy bajo presupuesto, en comparación con títulos como *Kilómetro 31*, que se distingue por haber sido realizada con una fuerte inversión económica.

Más allá del valor que cada una de estas cintas pueda tener, es menester ubicar elementos contextuales tan claros, que reflejan las preocupaciones de los realizadores y de una sociedad en general, explotando en algunos casos los miedos ya existentes, e introduciendo nuevos temores que justifican la narrativa de horror y establecen un diálogo entre el espectador y los realizadores.

En la primera mitad del siglo XX encontramos un intento por incursionar en el género de horror sin mayores pretensiones, que nos deja ver la forma en que se construye la identidad de México en el periodo posrevolucionario, surgiendo elementos comunes que nos llevan al proceso de conquista y la conformación colonial, como aspectos que definen un presente específico. Los realizadores de estas obras no plantean un discurso particular y se limitan a llevar a la pantalla distintas adaptaciones de una leyenda común.

El caso de las películas realizadas a principios del siglo XXI es muy diferente, con autores que, de manera intencional, introducen referencias directas al contexto del país y muestran posturas específicas, retomando temas de interés nacional como la corrupción, la

violencia, el narcotráfico, el aborto, el alcoholismo, la drogadicción, la violencia de género y la participación femenina en la política, entre otros. Estos temas aparecen de formas muy distintas en las diferentes obras, y éstas se convierten en una ventana de interpretación sobre el contexto del país durante los primeros años del siglo XXI.

Es pertinente considerar la forma en que, a través de la experiencia cinematográfica, se da el encuentro entre los diferentes contextos de una sociedad que está pasando por situaciones análogas. Realizadores y espectadores viven de manera diferente las problemáticas que aparecen en pantalla, sin embargo, a través de ésta, se establece un diálogo y quizá una identificación que generan un significado particular para cada una de las obras, un significado que va más allá del espacio en el que se lleva a cabo la proyección cinematográfica.

Las películas del género de horror se convierten así, en vehículos de diálogo y reflexión en torno a lo que ocurre fuera de estas historias fantásticas y violentas que dan vida al espectro de una mujer que se lamenta por sus hijos.

Sin duda no podemos soslayar el hecho de que la primera película de horror mexicana sea una adaptación de una leyenda con gran arraigo popular, una leyenda que recupera aspectos del México antiguo y colonial como elementos constitutivos de nuestra identidad, y que aún hoy en día, sigue vigente en la producción cinematográfica nacional e internacional.

Capítulo 2. Vampiros, brujas y otros monstruos. El cine de Fernando Méndez y las producciones de Cinematográfica ABSA.

Entre 1957 y 1961, el cine de horror mexicano tuvo gran impulso con las producciones de Cinematográfica ABSA, de Abel Salazar quien, en el capítulo dedicado a su persona de la colección *Memoria del cine mexicano*⁸⁹, explica su interés inicial por incursionar en el cine de este género, a partir del análisis de lo que ocurría en Hollywood en aquel entonces, donde las grandes compañías productoras tenían un bajo rendimiento en comparación con la *Universal Pictures*, cuyos ingresos se mantenían gracias a la realización de películas de monstruos. Fue así que decidió producir *El vampiro* en 1957, bajo la dirección de Fernando Méndez, realizador que ya había incursionado en este género con *Ladrón de cadáveres*, un año antes, con la productora Internacional Cinematográfica de Sergio Kogan.

Esta primera película de horror de Cinematográfica ABSA, fue seguida por otros títulos que abanderaron el cine mexicano de este género durante los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de los sesenta. El éxito obtenido con *El vampiro* dio pie a la producción de *El ataúd del vampiro* dirigida también por Méndez el mismo año, y a otras películas realizadas por distintos directores, como fue el caso de *El hombre y el monstruo* de Rafael Baledón (1958), *El espejo de la bruja* de Chano Urueta (1960), *El mundo de los vampiros*, de Alfonso Corona Blake (1960), *El barón del terror* y *La cabeza viviente*, también de Chano Urueta (ambas de 1961)⁹⁰. Fue así que Abel Salazar, en un afán

⁸⁹ César Roel, “Abel Salazar. Actor, productor y director”, en *Memoria del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.

⁹⁰ A estas obras debemos agregar *La maldición de La Llorona*, de Rafael Baledón, trabajada en el bloque anterior.

por emular el cine estadounidense⁹¹, llevó a la pantalla grande importantes obras de horror dentro de la cinematografía nacional, con un éxito sin precedentes.

El vampiro y El ataúd del vampiro, de Fernando Méndez.

En 1957 Cinematográfica ABSA irrumpió en el género de horror con *El vampiro*⁹² bajo la dirección de Fernando Méndez, un prolífico realizador mexicano, quien antes de debutar en la cinematografía nacional, tuvo una breve experiencia en Hollywood, donde incursionó por primera ocasión en el cine de horror como maquillista dentro de la producción de *Maniac* (Dwain Esper, 1934), antes de volver a México para participar en la realización de distintas películas de diversos géneros, hasta que en 1956 tuvo la oportunidad de llevar a la pantalla *Ladrón de cadáveres*, una cinta de horror escrita por él mismo y producida por Internacional Cinematográfica, S.A., de Sergio Kogan, obra a la que Eduardo de la Vega Alfaro ha catalogado como “[...] una mezcolanza de cine de gánsters, horror y ciencia

⁹¹ Es pertinente reflexionar en torno a la recurrente imitación que se puede apreciar en la cinematografía nacional con respecto a las producciones estadounidenses, lo cual recuerda el pensamiento de Edmundo O’Gorman (*México. El trauma de su historia; Ducit amor patriae*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977) y la disyuntiva que plantea con respecto a la definición de México como país independiente que lleva a una contradicción en la que se da un rechazo hacia lo estadounidense como forma de autoafirmación, acompañado de anhelo y admiración por el proyecto de la gran potencia occidental, estableciéndose un doble vínculo de servidumbre que justifica una permanente imitación.

⁹² *El vampiro* se filmó a partir de mayo de 1957 en los estudios CLASA y se estrenó el 4 de octubre del mismo año, en el cine Palacio Chino, manteniéndose en cartelera durante cuatro semanas, periodo muy superior a la que encontramos en la mayoría de los casos del cine de horror nacional. Entre el equipo de producción es destacable la participación de Ramón Obón como guionista, Rosalío Solano como cinefotógrafo, Gustavo César Carrión en la musicalización, Rafael Ruiz Esparza y Enrique Rodríguez como sonidistas; Gunther Gerszo en la escenografía, y José W. Bustos como encargado de la edición. Los papeles protagónicos son interpretados por Germán Robles (recurrente en las producciones de horror de ABSA), Abel Salazar (quien suele aparecer con papeles protagónicos en la mayoría de sus producciones de horror), Ariadna Welter, Carmen Montejo, Mercedes Soler y Alicia Montoya. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 9, pp. 62-64).

ficción que hace recordar, por su truculencia, las películas de Dwain Esper.”⁹³; todo ello no debe sorprendernos, tomando en cuenta la previa colaboración con dicho director.

En la introducción a su texto, de la Vega Alfaro hace referencia a la nota publicada en Excélsior, el 2 de octubre de 1957, con motivo del estreno de *Ladrón de cadáveres*, de la pluma de Rafael Solana quien “[...] calificó a Fernando Méndez como ‘el mejor de los directores de segunda fila’.”⁹⁴, lo cual justifica considerando que “[...] a partir de *Ladrón de cadáveres*, su largometraje número veintiséis, Méndez comenzó un periodo de su carrera caracterizado por una serie de películas tan taquilleras como bien realizadas.”⁹⁵

Nos encontramos así frente a un realizador de cierta relevancia en la cinematografía nacional, especialmente dentro el género de horror. Más aún, el autor agrega:

Atrás habían quedado, sin embargo, muestras evidentes de la capacidad del cineasta para hacer del cine de géneros un medio que lo mismo le permitió explorar las posibilidades creativas del *western* (*Calaveras del terror*, *Los tres Villalobos*) y la comedia urbana (*Los apuros de mi ahijada*, *La hija del ministro*), que llevar a cabo algunos de los mejores retratos de los habitantes del arrabal (*Barrio bajo*, *El Suavecito* y *As Negro*). Los logros de *Ladrón de Cadáveres*, *El vampiro*, *El ataúd del vampiro*, *Misterios de ultratumba* y *El grito de la muerte*, así como los de las cintas del oeste filmadas por Méndez en su última etapa, deben considerarse, pues, simples consecuencias de una trayectoria iniciada a principios de los años treinta, que incluyó una estancia en el Hollywood de comienzos del cine sonoro.⁹⁶

Nos encontramos así frente a un realizador de cierta relevancia en la cinematografía nacional, especialmente dentro el género de horror.

⁹³ Eduardo de la Vega Alfaro, *Fernando Méndez, 1908-1966*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, p. 103.

⁹⁴ *Ib.*, p.13.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*



Cartel publicitario de *El vampiro*.
(Acervo Cineteca Nacional).

El vampiro relata la historia del conde Duval, un sanguinario vampiro de origen húngaro, interpretado por Germán Robles, quien busca devolver la vida a su hermano, asesinado y sepultado en 1840 en “Los Sicomoros”, una hacienda ubicada en la Sierra Negra.

Marta, una joven interpretada por Ariadna Welter, llega a la estación de tren de Sierra Negra, con la intención de dirigirse a “Los Sicomoros”, para reunirse con su familia, sin embargo, no hay transporte que la pueda llevar a su destino pues en ese lugar la gente no se atreve a salir en la oscuridad, y el atardecer se acerca. Conoce a Enrique (Abel Salazar), quien consigue transporte al pueblo convenciendo a un misterioso hombre que

llega en carreta a recoger una caja llena de tierra de Hungría, cuyo destinatario es el mismísimo conde.

Ya en la hacienda, Marta recibe la noticia de que su tía María Teresa (Alicia Montoya) ha muerto tras un periodo de paranoia en el que hablaba de vampiros. Después descubre que su otra tía, Eloísa (Carmen Montejo), es una vampira, quien intenta convencerla de vender la propiedad al conde Duval, y que su tío Emilio (José Luis Jiménez) fue quien solicitó el apoyo médico de Enrique en la hacienda, bajo el supuesto de que no revelaría su identidad y el motivo de su presencia en este lugar.

El vampiro hace todo lo posible para lograr su cometido, pero es descubierto gracias a que María Teresa no ha muerto en realidad, y habita los túneles secretos de la hacienda. Cuando Duval intenta vampirizar a Marta, es detenido por Enrique y tiene que huir a su sarcófago tras escuchar el canto de un gallo, donde muere asesinado por María Teresa, quien le clava una estaca en el pecho.

Esta película fue la primera cinta de horror nacional en introducir un personaje como el que ya se había visto en *Dracula* (Tod Browning, 1931), primera adaptación⁹⁷ de la novela de Bram Stoker publicada en 1897⁹⁸, producida por la empresa estadounidense Universal Pictures, a la que siguieron distintas versiones cinematográficas que hicieron del vampiro un personaje indiscutible dentro del cine de horror internacional.

Germán Robles fue el encargado de dar vida al protagonista de *El vampiro*, siguiendo los pasos de actores como Bela Lugosi, en el filme de Tod Browning, y

⁹⁷ Antes de esta película, en 1922, *Friedrich Wilhelm Murnau* llevó a la pantalla grande *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, una adaptación no autorizada de la misma novela, que también se instituyó como una obra de culto, a pesar de los problemas legales.

⁹⁸ Bram Stoker, *Dracula*, London, Constable & Robinson, 1897.

antecediendo el trabajo de Christopher Lee en *Dracula* (Terence Fisher, 1958), adaptación británica de la misma novela, producida por Hammer Films, la empresa con mayor impacto en el cine de horror europeo de aquel entonces. Robles, como Lugosi y Lee, logró una destacada interpretación que lo convirtió en un personaje de culto, un ícono que trascendió el paso del tiempo y hoy sigue siendo recordado como el primer vampiro cinematográfico que mostró los colmillos, elemento que hizo de *El vampiro* un filme pionero a nivel internacional.

Como lo plantea Robert Michael “Bobb” Cotter en *The Mexican Wrestler and Monster Filmography*, *El vampiro* fue, junto con las películas de El Santo y posiblemente *El barón del terror*, una de las pocas películas que lograron romper las fronteras geográficas y ubicar la cinematografía de horror mexicana dentro del contexto internacional. Uno de los ejemplos más claros de este impacto es su aparición en la portada de la revista *Monsters* (#124), único filme mexicano que ha logrado este reconocimiento.⁹⁹

El vampiro es un filme que recupera la tradición gótica, trasladándola a una tradicional hacienda mexicana abandonada por el paso del tiempo y convertida en un misterioso palacio cubierto de telarañas. Ambiente propicio para el desarrollo de una historia como ésta, muy bien logrado gracias al trabajo de Gunther Gerzso, un reconocido artista y escenógrafo dentro de la cinematografía nacional de aquella época, y la fotografía de Rosalío Solano, quien logra plasmar el ambiente gótico a través del lente de la cámara y la iluminación.

⁹⁹ Cf., Robert Michael “Bobb” Cotter, *The Mexican Masked Wrestler and Monster Filmography*, North Carolina, McFarland and Company, Inc., Publishers, 2005, pp. 32-34.

La película se desarrolla dentro de un contexto rural (contemporáneo al momento de la producción) en el que el elemento de modernidad se ve presente a través del ferrocarril, medio de transporte que facilita la llegada de Marta y Enrique, representantes del mundo urbano, a Sierra Negra, donde la gente es ignorante y supersticiosa. El pasado y el presente se encuentran a través de estos personajes y su interacción con aquellos que no han salido de “Los Sicomoros” y conviven con un conde de origen europeo, sin saber que es un vampiro. Nuevamente el origen del terror está anclado en el pasado, en esta ocasión a través de un personaje mitológico y un pueblo al que aún no ha llegado la modernidad, elemento fundamental dentro del contexto mexicano en el que se lleva a cabo la producción y, también, en el que se desarrollan las acciones de la misma, conviviendo el presente de la ficción con el de los realizadores y los espectadores, con lo cual se establece un diálogo en el que dicho contexto tendrá fundamental importancia, con respecto a la idea de modernidad y el proceso de desarrollo material que se está viviendo en México o que, por lo menos, se pretende. Nuevamente aparece este elemento, como ya lo habíamos visto en el caso de las primeras películas de horror de la cinematografía nacional, contraponiendo un lejano pasado de origen europeo, con el presente posrevolucionario, a través del horror.

En esta obra encontramos múltiples elementos dignos de análisis y uno de ellos es el papel de la mujer y la concepción de género en la época en que la película fue rodada. El análisis de Laura Mulvey vuelve a ser pertinente con respecto al predominio de la mirada masculina en la cinematografía. En este caso, el cine de horror mexicano, cuando se nos presenta el papel protagónico de Marta, una mujer joven y bella, como objeto de deseo para el espectador, pero también para los personajes masculinos de la historia que se narra en la

pantalla. Éste es el caso del conde Duval (no podemos dejar de mencionar el instante previo al primer encuentro entre Marta y el vampiro, cuando Eloísa insiste en la importancia de que su sobrina “se ponga bien bonita” para el conde) y Enrique, quienes muestran particular interés por la protagonista, convirtiéndose la mujer en un elemento de discordia, al igual que en *El fantasma del convento* y *Dos monjes*, filmes en los que el motor de las acciones de los personajes masculinos, se encuentra en el talante que genera una mujer, cuyo rol no va más allá de eso, precisamente, ser un objeto de deseo.

Apoyándonos nuevamente en el trabajo de Barbara Creed, también podemos retomar el papel de la “mujer-monstruo”¹⁰⁰, a través del personaje de la tía Eloísa, aquella mujer vampiro quien, sin embargo, pierde presencia al ser manipulada por el conde Duval, una figura masculina que la ha esclavizado. Esta “mujer-monstruo” no se justifica por sí misma y depende plenamente del protagonista masculino, por lo que termina convirtiéndose en una víctima más que, además, de nueva cuenta se identifica como objeto de deseo tanto en la narrativa como en generar un sentimiento similar en el espectador.

La victimización de la mujer está presente a través de tres personajes que reproducen los estereotipos del rol social femenino. María Teresa representa la histeria, Marta la inocencia y la belleza, y Eloísa se instituye como una “mujer-monstruo” sensual y terrorífica, pero siempre al servicio de un varón.

¹⁰⁰ Si bien el análisis de Barbara Creed sobre las mujeres vampiro en el cine (Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine; Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New York, Routledge, 1993, pp. 59-72.) retoma el caso particular de la sexualidad y el lesbianismo en filmes muy específicos, el carácter monstruoso de la mujer siempre está presente cuando transgrede ciertas normas y pone en riesgo las dinámicas sociales de un sistema profundamente patriarcal. Independientemente del título que se tenga en mente, la presencia de una mujer vampiro implica una ruptura con el orden establecido y un consecuente castigo: la vida eterna bajo la forma de un monstruo nocturno con un apetito insaciable.

Los personajes masculinos contrastan con el de las mujeres. De nueva cuenta son las acciones de los hombres las que otorgan sentido a la historia, a pesar de girar en torno a un papel protagónico femenino (Marta), además de representar cualidades que exaltan la figura del hombre. Tenemos al conde Duval, un vampiro seductor y sofisticado; a Enrique, un médico encubierto, quien cumple con la función del héroe; y a don Emilio, el tío racional que representa la tranquilidad y la prudencia.

Cabe destacar que Enrique es el único protagonista con una profesión definida, situación que cambiará en la secuela de la película, donde se señala que Marta es actriz y bailarina, profesión que no carece de significado al momento de pensar en los estereotipos laborales tradicionales dentro del marco de la concepción de género.

La mirada masculina se impone y *El vampiro* se suma a una cinematografía que da cuenta de un contexto profundamente machista. Nos encontramos frente a una película fundamental para la historia del cine mexicano (no sólo dentro del género de horror) que representa el pensamiento de una época y una sociedad específicas, y permite abordar un contexto histórico particular a través de distintos elementos como los que han sido mencionados. El valor del filme ya no radica únicamente en su originalidad y el impacto internacional que tuvo, y se convierte en una fuente más para estudiar el pasado.



Cartel publicitario de *El ataúd del vampiro*.
(Acervo Cineteca Nacional).

El mismo año en que *El vampiro* aterrizó a sus espectadores con un éxito sin precedentes, se filmó *El ataúd del vampiro*¹⁰¹, una secuela con el mismo elenco y la introducción de dos nuevos personajes: el doctor Mendoza (Guillermo Orea) y Barraza (Yerye Beirute), responsables de que el conde Duval vuelva a la vida, tras robar su ataúd en Sierra Negra para utilizarlo con fines científicos, el primero, y como un simple mercenario,

¹⁰¹ Según Emilio García Riera originalmente el título de la película era *El retorno del vampiro*, y luego *El ataúd del muerto*. Finalmente la película fue estrenada como *El ataúd del vampiro*. El rodaje de esta secuela se llevó a cabo en noviembre de 1957 en los estudios Churubusco, y se estrenó el 28 de agosto de 1958 en el Real Cinema, donde se mantuvo en cartelera durante tres semanas. Nuevamente el guión es de Ramón Obón, adaptado, en esta ocasión, de un argumento de Raúl Zenteno. Como parte del equipo de producción se integran Víctor Herrera, como fotógrafo; Gustavo César Carreón con la musicalización; Javier Mateos, Galdino Samperio y James L. Fields, como responsables del sonido; Gunther Gerszo en la escenografía; y Alfredo Rosas Priego con la edición. Al reparto de los protagonistas sobrevivientes de la primera película, se suman ahora Guillermo Orea y Yerye Beirute, entre otros nombres menos relevantes dentro de la historia que se relata. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 9, pp. 127-129).

el segundo, cuya ambición lleva a quitar la estaca del pecho del vampiro con el fin de hurtar su emblemático medallón, mismo con el que será hipnotizado por el conde para convertirlo en su sirviente.

Una vez más el vampiro intentará apropiarse de Marta, ahora en un contexto urbano al que tendrá que adaptarse rondando por un sanatorio y un museo de cera para intentar cobrar su venganza, misma que no llega a consumarse. Por segunda ocasión, gracias a la gallardía de Enrique, quien logra vencer al conde Duval convertido ya en murciélago, arrojándole una lanza que lo deja clavado a una pared, imagen con la que demuestra la existencia del vampiro ante los incrédulos policías, para alejarse del museo llevando a Marta en brazos.

El ambiente gótico trasladado a una hacienda rural se desvanece en el intento de reproducir la historia dentro de un contexto urbano, en el cual la presencia del vampiro pierde sentido y su improvisada morada (el sótano del museo de cera) sólo es una réplica del palacio de Sierra Negra en el que se desarrollaban buena parte de las acciones de la película original, integrándose como elementos de horror las figuras humanas de cera y una serie de instrumentos de tortura que no aportan al hilo narrativo y sólo parecen mostrar la influencia del cine estadounidense, o tal vez la intención de imitarlo¹⁰². Sin embargo, es interesante reflexionar en torno a la construcción de esta secuela en una ciudad, donde la modernidad es representada por los automóviles, los edificios, los espectáculos de entretenimiento, así como un elemento fundamental, la ciencia.

¹⁰² La escenografía y algunas secuencias de la película, hacen inevitable recordar películas estadounidenses como *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925), *House of Wax* (André de Toth, 1953) y *Killer's Kiss* (Stanley Kubrick, 1955).

Nuevamente se confrontan el pasado y el presente, ahora por medio de la presencia de un monstruo arcaico dentro de un medio urbano. El pasado se hace presente a través de la figura del conde Duval como elemento de horror, en un mundo civilizado donde predomina el conocimiento científico y la tecnología, con lo cual se enfatiza la idea de modernidad dentro de un proyecto de nación en el que predominaba un discurso con miras al desarrollo material, industrial, tecnológico y urbano, ahora amenazado por un vampiro que simboliza la superstición y la ignorancia de tiempos pasados.

Con el cambio de escenario, esta película parecería estar muy alejada en el tiempo de la primera, sin embargo, la ubicación temporal es la misma, lo cual no carece de sentido, tomando en cuenta que la representación tan diferenciada del mundo rural y el contexto urbano, ayuda a exaltar de mejor manera la idea de la modernidad y el contraste entre el pasado y el presente.

La cuestión de género sigue permitiendo un análisis sobre la concepción de los roles femenino y masculino, y la participación de la mujer en el cine como objeto de deseo desapareciendo, en esta ocasión, el papel de la “mujer-monstruo” que representaba la tía Eloísa. El simbolismo de los personajes no se modifica, los estereotipos masculinos siguen estando presentes a través de los mismos personajes, el conde Duval y Enrique, cuya confrontación aún es justificada por el deseo que Marta genera en ellos. Sin embargo, encontramos dos elementos nuevos dignos de mención. Uno de ellos, el relacionado con el ámbito laboral, pues siempre hemos sabido que Enrique es médico (una de las profesiones liberales, característica de los varones en aquel contexto). Por cuanto a Marta, quien como ya hemos mencionado es actriz y bailarina (aunque de eso no se hace mención en El

Vampiro, aunque se haga alusión a su gusto por el canto), en esta segunda película, el personaje protagónico femenino cobra una nueva dimensión, integrándose en la historia su vida profesional, lo cual refuerza su papel como objeto de deseo, nuevamente en dos niveles, tanto en el filme, como frente al público.

Es pertinente reflexionar en torno a ello, toda vez que parece no tener justificación alguna con respecto a lo que fue *El vampiro*. Quizá se usó simplemente como un recurso para atraer un mayor número de espectadores, dado el auge que en ese periodo tuvo el cine de rumberas¹⁰³, uno de los géneros cinematográficos con mayor éxito en México.

Con relación a la cuestión de género, es pertinente mencionar una brevísima escena que podría pasar desapercibida pero que es significativa con respecto a la percepción predominante sobre el papel de la mujer en la sociedad. Es el caso de la breve persecución que el vampiro protagoniza detrás de una bailarina, quien se convierte en su víctima fatal tras haber intercambiado una sonrisa con el seductor conde Duval, motivo que parece justificar su muerte, confirmando la premisa de que una mujer joven, atractiva y vestida con una falda corta, no debe caminar sola por las calles durante la noche. La mirada masculina se vuelve a imponer, y una “insignificante” escena nos muestra las ideas que permean a una sociedad concreta y que, dentro de muchos sectores, no han perdido vigencia.

¹⁰³ Las películas de rumberas conforman un género que se desarrolló en la cinematografía nacional entre los años cuarenta y cincuenta, con la peculiaridad de construir melodramas alrededor de mujeres dedicadas a la vida nocturna, donde las escenas de baile, en teatros y salones, son estelares.



La representación de la mujer como víctima y el papel heroico del protagonista masculino en *El vampiro*.
(Acervo Cineteca Nacional).



La “mujer-monstruo” al acecho, en *El vampiro*.
(Acervo Cineteca Nacional).





La escenografía, la iluminación y la fotografía de *El vampiro* dan cuenta de la influencia de la tradición gótica de la cinematografía anglosajona.

El hombre y el monstruo, de Rafael Baledón.

En 1958 Rafael Baledón dirige *El hombre y el monstruo*¹⁰⁴, cuyo título original, según señala Emilio García Riera¹⁰⁵, era *La bestia*. Fue la tercera película de horror producida por Cinematográfica ABSA que, en esta ocasión, recurrió a este prolífico director, quien no había incursionado en el género anteriormente y más adelante volvió a trabajar para Salazar con la realización de *La maldición de la Llorona*.

Esta película se ubica temporalmente en el mismo contexto en que fue realizada y narra la historia de un exitoso pianista retirado que habita una vieja casona en provincia con su madre y una discípula, quien promete ser la mejor pianista del mundo y se prepara para debutar en un concierto en la Ciudad de México. La gente del pueblo teme que dicha vivienda está embrujada y se revela el origen del éxito de Samuel, convertido en un virtuoso pianista tras vender su alma al diablo y asesinar a una mujer que lo superaba en talento, Alejandra, cuyo cadáver conserva en su estudio, junto con una misteriosa partitura. Laura, su discípula, es el vivo retrato de Alejandra, y sólo escucha a su maestro tocar el piano por las noches, encerrado en el estudio, sin saber que el motivo de ello es que Samuel se transforma en monstruo cada vez que toca cierta pieza inscrita en aquella partitura, como

¹⁰⁴ El rodaje de esta película se llevó a cabo a partir de junio de 1958 y se estrenó el 8 de octubre del año siguiente, alcanzando una duración en cartelera de dos semanas, según Emilio García Riera. El guión es producto de la adaptación de Alfredo Salazar, hermano del productor, de un argumento de Raúl Zenteno, y es destacable la participación de Raúl Martínez Solares como fotógrafo, Gustavo César Carrión como encargado de la musicalización y la elección de piezas de Chaikovski (*Romeo y Julieta* y *Concierto número 2*), interpretadas por María Teresa Rodríguez. También es oportuno mencionar el trabajo de Manuel Topete, Galdino Samperio y James L. Fields en el sonido, y Carlos Savage en la edición; así como la participación de Enrique Rambal, Abel Salazar y Ofelia Guilmáin en los papeles protagónicos. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 9, pp. 235-237.

¹⁰⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, T. 9, pp. 235-237.

resultado de su acuerdo con el diablo. A pesar de la cuidadosa protección de su madre, el pianista, convertido en monstruo, logra escapar de su estudio, asesinando a quien se cruza por su camino y olvidando lo ocurrido cuando su cuerpo vuelve a la normalidad.



Cartel publicitario de *El hombre y el monstruo*.
(<https://www.filmaffinity.com/es/film202291.html>)

Ricardo, el personaje interpretado por Abel Salazar, es quien descubre todo esto y motiva a Laura a tocar la partitura oculta durante su debut como pianista en la Ciudad de México, con lo que Samuel, quien funge como director, se convierte en monstruo y es asesinado por un policía, muriendo en los brazos de su madre mientras su cuerpo retoma su fisionomía original. La trama se resuelve cuando Ricardo quema la partitura y pone fin a la maldición.

Nuevamente se recurre a un escenario en provincia para la construcción de una historia de horror con una casona, lo cual recuerda la influencia del cine gótico en las producciones nacionales, a través de una ambientación con espacios tétricos y el uso de una iluminación lúgubre. Dicha influencia aparece de forma muy clara a través del monstruo protagonista y su historia, recordando *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*¹⁰⁶ y las subsecuentes versiones cinematográficas que se hicieron en Europa y los Estados Unidos, siempre con el tono gótico que Rafael Baledón pretende.

El contraste entre el mundo rural y urbano también está presente en esta cinta en que el horror irrumpe en el mundo moderno, procedente de provincia. Si bien la mayor parte del relato se desenvuelve en un pueblo, al final el monstruo se traslada a la ciudad, donde aterroriza a los espectadores del concierto en el que debuta su pupila, y finalmente es asesinado recuperando su condición humana. En esta cinta la relación entre los ámbitos provinciano y ciudadano no es determinante, sin embargo, es pertinente reflexionar en torno al papel que juega el regreso del protagonista a la Ciudad de México como una forma de escapar de esa maldición que lo mantiene en el retiro. Al parecer el monstruo, y lo que representa, sólo tienen cabida en el campo.

Esta película también permite una interesante lectura en cuestión de género. El papel femenino se construye a partir de los personajes interpretados por Martha Roth, quien da vida a Laura, la pianista aprendiz, y Alejandra, asesinada por el protagonista por tener mayor talento que él; y Ofelia Guilmáin en el papel de Cornelia, la madre abnegada y protectora del hombre-monstruo. Podríamos considerar que los personajes de Laura y

¹⁰⁶ Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, Longmans, Green and Co., 1886.

Alejandra son uno, en dos tiempos distintos. Es destacable un elemento que contrasta con el perfil de los papeles femeninos que predominan en las películas que hemos analizado, pues nos presentan a dos mujeres profesionales y exitosas que rompen con el esquema de la madre, la novia, la doncella o la mujer-monstruo, como ocurre en la mayoría de las películas de horror de este periodo. En este caso, el éxito de las mujeres es el detonador de las acciones del protagonista masculino, quien no puede soportar sus limitantes frente al talento de “la mejor pianista del mundo”, Alejandra, lo cual lo motiva a hacer el pacto con el diablo que desencadena el surgimiento del monstruo.

No podemos soslayar que en esta competencia se haya elegido un personaje femenino y que supere el talento del varón, dentro de un contexto en el que el papel del hombre se impone en todos los ámbitos sociales. Es aquí donde vuelve a ser pertinente el pensamiento de Mulvey, pues una película, de horror en este caso, no puede carecer de una mujer-objeto que atraiga al espectador y que justifique su rol dentro del hilo narrativo como objeto de deseo de algún protagonista masculino, lo cual ocurre con la relación que se establece entre Laura y Ricardo, el personaje interpretado por Abel Salazar quien, además de cumplir con su papel de galán, se convierte en el héroe que protege a la pianista del ataque del monstruo, después de convencerla de interpretar la partitura que detonará la transformación. Si bien se construye el papel de dos mujeres sofisticadas, son las acciones de los hombres las que determinan la historia del filme, y la importancia que debería tener la protagonista, en su doble rol, se desvanece bajo la sombra de los varones. Una de ellas al ser asesinada, en tanto que la otra, por depender plenamente de la guía de un mentor, primero, y el novio después. Tampoco carece de significado el hecho de que el talento

femenino se convierta en el detonante de la monstruosidad, al parecer una mujer no puede superar la capacidad de un varón, y cuando este esquema es violentado, se justifica una historia de horror como ésta.

El caso de Cornelia es distinto y cumple con el estereotipo de una madre que nunca dejará de proteger a su hijo, a pesar de reconocerlo como un monstruo. Esta mujer sacrifica su propia vida con tal de encubrir al pianista y termina convertida en una especie de bruja y celadora resignada.

El protagonismo dentro de la película se reparte entre dos personajes, Samuel Magno (Enrique Rambal), célebre compositor y pianista, quien vive en el retiro desde que la maldición del pacto que realizó con el diablo lo hace convertirse en monstruo al tocar el piano, y Ricardo Souto (Abel Salazar), pretendiente de Laura, quien figura como héroe al salvar la vida de su amada, desenmascarando al monstruo que toma el cuerpo de Samuel.

Es interesante el caso del pianista, cuyo papel se construye a partir de su relación con tres mujeres, Cornelia, su protectora madre; Laura, su discípula; y Alejandra, aquella mujer cuyo talento llevó a Samuel a pactar con el diablo con la ambición de ser el mejor pianista del mundo. Cada una de ellas es fundamental para la configuración de este hombre-monstruo que, hasta cierto punto, es víctima de su codicia que lo lleva a convertirse en un monstruo, pues él no recuerda en absoluto lo que ocurre cuando se transforma. No existe maldad en sus acciones como ser humano y no se identifica como un villano, siempre estando separado del monstruo que aterroriza a los demás personajes en la cinta, incluso en su propia muerte, cuando su cuerpo vuelve a su calidad humana y el monstruo desaparece. En este sentido, el protagonista masculino es la principal víctima de una maldición

motivada por su rivalidad con Alejandra (cuyo único pecado fue su talento), misma que terminará en el momento en que Laura (por indicación de Enrique y no por iniciativa propia) revela su condición monstruosa en público, desencadenando su muerte en brazos de su madre, quien siempre permanece a su lado. Los papeles femeninos permiten delinear a este protagonista, pero siempre quedan relegados por la mirada masculina con la que se construye el cine.

De Ricardo no hay mucho que decir, Abel Salazar vuelve a presentarse con un papel muy similar al que había encarnado en *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, como un pretendiente cuyas acciones e inteligencia permiten descubrir al monstruo y salvar la vida de la protagonista. Ricardo es la cabeza y el músculo sin el que Laura no podría sobrevivir pues, a pesar de su talento. Por ende, necesita de un hombre que la guíe y la proteja, papel que desempeñaba su tutor, hasta el momento de su muerte.

Nuevamente se nos presenta una historia con los roles de género perfectamente definidos, reproduciendo estereotipos de una sociedad donde la mirada masculina se impone dentro y fuera de la pantalla, a pesar del intento de conformar un papel femenino que, hasta cierto punto, rompe con los modelos anteriores, concediendo a la mujer una actividad profesional respetable en la que además, supera al hombre, lo cual se diluye con el desenlace de la historia, confirmando los planteamientos de Laura Mulvey.

El espejo de la bruja, de Chano Urueta.

Dos años después del rodaje de *El hombre y el monstruo*, Cinematográfica ABSA filmó *El espejo de la bruja*¹⁰⁷, ahora bajo la dirección de Chano Urueta, prolífico cineasta mexicano cuya filmografía abarcó muy distintos géneros, entre los que aparece de manera recurrente el cine de horror, estableciéndose entre los años cincuenta y sesenta como uno de los máximos exponentes de este género en México. Cabe mencionar su incursión inicial como realizador en Hollywood y la influencia de las producciones estadounidenses que aparece de manera muy clara en las cintas de horror que llevó a la pantalla, como es el caso de *El espejo de la bruja*.

Tras una introducción presentada por una voz en *off* que habla del origen de la brujería, acompañada por interesantes grabados de Goya que ilustran los horrores de esta práctica donde sólo aparecen mujeres, la película se ubica en el siglo XIX y relata el infortunio de una joven que es asesinada por su marido a pesar de que su ama de llaves, una bruja consumada, anticipa su futuro por medio de las visiones que le proporciona un espejo, e intenta protegerla. El destino no se puede alterar y la única forma de ayudarla será después de la muerte, jurando vengarse del perpetrador del delito y su nueva esposa. Un

¹⁰⁷ Esta cinta se empezó a rodar en noviembre de 1960, pero se estrenó dos años después, el 12 de julio de 1962, con tres semanas de duración en cartelera, en el cine Mariscala, según lo reportado por Emilio García Riera, quien también señala como título original *Cuentos de brujas*. En esta ocasión es destacable el origen argumental de la película con la presencia del argentino Alfredo Ruanova y de Carlos Enrique Taboada, este último, uno de los realizadores más importantes para la cinematografía de horror mexicana. Dicho argumento fue adaptado por el mismo Chano Urueta, quedando como responsable del guión. Destaca también la fotografía de Jorge Stahl, hijo; la música de Gustavo César Carrión, el sonido de Manuel Topete y Galdino Samperio; la escenografía de Javier Torres Torija, la edición de Alfredo Rosas Priego, y las interpretaciones de Rosita Arenas, Armando Calvo, Isabela Corona y Dina de Marco, quienes dan vida a los personajes principales de esta historia. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 10, pp. 299-301.

fallido intento de venganza, con la aparición espectral de Elena, la difunta esposa, hace que Eduardo, el asesino, arroje una lámpara de gas contra el espejo para romperlo, pero la llama cae sobre Deborah, su nueva mujer, quien queda desfigurada del rostro y las manos por las quemaduras. Aprovechando sus conocimientos de medicina, Eduardo se dedica a buscar la forma de devolver la belleza a Deborah, encerrada en la mansión, con el rostro y las manos cubiertas por vendajes. El médico, apoyado por un asistente, roba cuerpos de mujeres de la morgue, una funeraria y el cementerio, con los cuales prepara injertos de piel que lo hacen cumplir con su promesa, sin saber que las manos de su última víctima fueron sustituidas por las del espíritu de Elena, bajo la indicación de la bruja, quien sigue empeñada en cumplir con la venganza. Cuando Eduardo libera a su amada de los vendajes, su belleza ha vuelto, pero sus manos actúan de manera independiente y revelan su origen al interpretar una pieza de piano que Elena tocaba todos los días, hasta alcanzar el hartazgo de su amante y verdugo.

Las manos de Elena cobran venganza y toman la vida de Eduardo, y el rostro de Deborah vuelve a mostrar las quemaduras, al igual que sus manos, mientras la voz en *off* recuerda la permanencia de la brujería a través del tiempo, y la bruja se desvanece.



Cartel publicitario de *El espejo de la bruja*.
(Acervo Cineteca Nacional).

El espejo de la bruja es un nuevo ejemplo de la influencia del cine gótico europeo y estadounidense en el imaginario del cine de horror nacional, donde la escenografía y la iluminación vuelven a cobrar un papel protagónico por medio de una lúgubre mansión resguardada por una bruja, donde una especie de científico loco lleva a cabo sus experimentos para devolver la belleza a su mujer amada. Los pasillos oscuros, las puertas rechinantes, el viento, las sombras, los lamentos y la presencia de animales nocturnos como un búho y un gato negro (cuerpos que la bruja utiliza para espiar al científico), conforman un tétrico ambiente característico de una película como ésta, a lo cual se suma una historia

con apariciones fantasmales, brujería y un hombre que pretende violentar las leyes de la naturaleza profanando los cuerpos inertes de jóvenes mujeres.

En *El espejo de la bruja*, son tres los personajes femeninos a destacar: Sara, la bruja interpretada por Isabela Corona, quien intenta proteger a Elena (Dina de Marco) por medio de sus conocimientos mágicos, y jura vengar su asesinato, empleando actos de brujería contra Deborah (Rosita Arenas) la mujer que toma su lugar conyugal en esta historia. No carece de significado que el castigo se aplique a la mujer que llega al hogar como nueva esposa del asesino, como si ella fuera la responsable de la muerte de Elena, con lo cual se resta responsabilidad al protagonista masculino y se culpabiliza a uno de los personajes femeninos, cuyo único error fue contraer matrimonio con el villano sin conocer su oscuro pasado.

Es pertinente reparar en la forma en que se delinea el papel de la bruja a través del personaje de Sara, ama de llaves (al parecer no hay forma de escapar de los estereotipos de género, en este caso en el ámbito laboral) encargada de mantener el orden del hogar habitado por el médico Eduardo Ramos y sus esposas, primero Elena y después Deborah. Es una mujer con conocimientos en hechicería y con la capacidad de transformarse en animales (como es el caso de un búho y un gato negro que le permiten observar al médico cuando trabaja escondido en su consultorio), quien se encomienda a un “espíritu de las sombras” para cobrar venganza defendiendo el honor de la mujer asesinada y confrontando al protagonista masculino, con lo cual escapa al estereotipo de la mujer sumisa que predomina en el resto de las historias de horror que hemos analizado.

Hasta cierto punto, el concepto de brujería se pierde, como connotación peyorativa, pues la magia es utilizada por una buena causa, a pesar de estar dirigida hacia un personaje cuyas acciones no merecen castigo alguno, lo cual demerita el papel justiciero de la bruja de manera un tanto contradictoria, pues la mujer que se rebela frente a la maldad del hombre, termina castigando a otro personaje femenino, con la intención de dañar indirectamente al protagonista. Esto, sin embargo, no carece de significado, y atribuye a Deborah el papel de mujer objeto que está presente en la mayoría de estas obras de horror.

Contrastan con el rol de la bruja los papeles interpretados por Rosita Arenas y Dina de Marco, quienes cumplen con la función de objetos complacientes para la mirada del protagonista y el espectador que admira la pantalla. Ambos personajes son interpretados por jóvenes y atractivas mujeres, cuyo rol cumple con el estereotipo del ama de casa pasiva y sumisa, tanto así que una de ellas acepta la muerte a manos de su esposo a pesar de haber sido advertida de lo que ocurriría, y la otra se asume como parte de un experimento científico por medio del cual su marido pretende devolverle la belleza arrebatada por el fuego a raíz de los actos de hechicería que la atormentan por “robar” el hombre a la primera. Ninguna de estas mujeres es capaz de confrontar al personaje masculino, responsable de la muerte de una y el infortunio de la otra, y es la bruja quien debe tomar cartas en el asunto, un personaje que, por cierto, no se define a partir de los mismos parámetros, reafirmando la belleza y la juventud como un rasgo característico de los personajes femeninos destinados a complacer la mirada masculina.

En esta ocasión la monstruosidad está presente de dos formas opuestas, a través de un hombre de carne y hueso quien, además, representa la ciencia y la modernidad, frente a

una “mujer-monstruo” que cumple con los planteamientos de Barbara Creed, dejando a un lado el papel de víctima, y respalda sus acciones en conocimientos místicos y nigromancia, representando un México anclado en el pasado y la superstición.

Además de la cuestión de género, nuevamente aparece el concepto de modernidad que se construye en México desde los años cuarenta y parece haberse concretado cuando se realizó este filme. El contraste entre el mundo moderno sustentado en la ciencia y la tecnología, y el misticismo que parece haber quedado en tiempos pasados, pervive en esta obra de una manera diferente, pues ahora el peligro no lo representa la brujería y la superstición, y son los experimentos científicos los que significan una ruptura con el orden natural de las cosas y un riesgo potencial hacia el futuro, considerando lo que esta modernidad permite a través del conocimiento científico y la tecnología en manos de un personaje sádico, obsesivo y sin escrúpulos, que no respeta la división entre la vida y la muerte, al mismísimo estilo de un Dr. Frankenstein mexicano.

El espejo de la bruja se aleja de los filmes ya analizados al no situar el origen del horror en el pasado, sino en un presente concreto y en un futuro en el que la ciencia abre las puertas a un sinfín de atrocidades, con lo cual encontramos un contexto diferente en el que el optimismo depositado en el progreso tecnológico ha derivado en un miedo e incertidumbre con respecto a los alcances de dicho progreso, elemento característico del cine de monstruos producido en los Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta, cuya influencia es muy clara en este caso.

Finalmente reparamos en el caso de Sara y el significado de su personaje, es interesante reflexionar en torno a la idea de una mujer que no sólo desafía los estereotipos

que definen las relaciones sociales de género, sino que también es quien se opone a los efectos negativos de la aplicación de la ciencia con fines perversos, donde la tradición de la brujería y sus conocimientos ancestrales, logran imponerse ante esa modernidad descarriada.

El mundo de los vampiros, de Alfonso Corona Blake.

El mismo año en que se llevó a cabo el rodaje de *El espejo de la bruja*, los vampiros volvieron a formar parte del universo filmico de Cinematográfica ABSA, con la producción de *El mundo de los vampiros*¹⁰⁸, cinta dirigida por Alfonso Corona Blake.

En esta película el vampiro protagonista es el conde Subotai, cuya misión es cumplir con la venganza sobre los descendientes de apellido Colman, como el hombre que lo condenó a vivir en las tinieblas cien años atrás.

Desde una mansión gótica y cubierta por telarañas, Subotai dirige un ejército de vampiros que cumplen sus órdenes al son de un órgano decorado con cráneos humanos pero, para poner fin a su venganza y terminar con los últimos tres descendientes (un hombre y sus dos jóvenes hijas), tendrá que enfrentar a Rodolfo, el novio de una de ellas,

¹⁰⁸ Esta cinta se filmó en los estudios Churubusco a partir del 17 de agosto de 1960 y se estrenó el 2 de noviembre de 1961 en el cine Mariscal, con una duración de tres semanas en cartelera, según la información consignada en la Historia documental del cine mexicano, de Emilio García Riera. El guión es el resultado de una adaptación de Alfredo Salazar sobre un argumento de Raúl Zenteno y Jesús "Murciélagos" Velázquez. La fotografía es de Jack Draper, la música de Gustavo César Carrión, el sonido de Manuel Topete y Galdino Samperio; la escenografía de Javier Torres Torija, y la edición de Alfredo Rosas Priego; repitiéndose varios nombres destacados dentro de la industria cinematográfica nacional que aparecen en los créditos de algunas de las principales cintas de horror mexicanas. En el reparto es importante destacar la participación de Guillermo Murray, Mauricio Garcés, Silvia Fournier, Erna Martha Bauman y José Baviera, quienes dan vida a los principales personajes de la historia. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 10, pp. 81-82).

quien interpreta al piano una melodía proveniente de Transilvania que tiene el efecto de ahuyentar a los vampiros.



Cartel publicitario de *El mundo de los vampiros*.
(Acervo Cineteca Nacional).

Después de vampirizar a Leonor, la hija menor, y utilizarla para intentar convertir a Rodolfo en uno de sus súbditos, Subotai captura a Mirta, la hija mayor, y al señor Colman, quien antes de morir tendrá que presenciar la forma en que el vampiro termina con la conversión de sus dos hijas, haciéndolas parte de su harén. Sin embargo, Rodolfo, antes de convertirse en un lacayo más de Subotai, logra escabullirse hasta su órgano e interpretar la pieza musical que ocasiona la huida de los vampiros y la muerte del conde, con lo que Leonor y Mirta vuelven a la normalidad, pero la primera, dominada por el amor hacia su

captor, decide suicidarse a su lado, dejándose caer sobre las mismas estacas donde murió el vampiro.

Nuevamente el papel de la mujer se significa como objeto de deseo dentro del cine de horror nacional. Las principales víctimas del conde son dos jóvenes y atractivas mujeres (las hermanas Leonor y Mirta, interpretadas por Erna Martha Bauman y Silvia Fournier, respectivamente) quienes vuelven a cumplir con el rol frente a la mirada del hombre, tanto los que dan vida a la historia que se narra en la pantalla (el conde Subotai y Rodolfo, rivales personificados por Guillermo Murray y Mauricio Garcés), como los espectadores quienes, desde la butaca, enfatizan la perspectiva masculina. Las protagonistas femeninas se convierten en un motor dentro de la narrativa, pero no por sus acciones concretas, sino por el atractivo que suponen y la manipulación a la que son sometidas por un varón, en este caso Subotai.

Leonor, la más joven y curiosa, se convierte en la primera víctima, mientras que Mirta constituye el objeto de discordia entre el conde y su pretendiente, y son ellos quienes dan sustento a la historia a través de sus acciones, uno como villano y el otro como héroe, continuando con la tradicional representación de los roles de género en la cinematografía nacional, donde la mujer es bella y sumisa, y depende de la voluntad de los personajes masculinos, ya sea los que quieren manipularla o quienes buscan protegerla. Cabe referirnos al personaje interpretado por Mauricio Garcés, quien se instituye como un nuevo macho mexicano, no aquel que usaba pistola y sombrero, sino aquel que es más sutil y refinado pero, aun así, “no se deja intimidar por un sujeto que parece estar vestido para asistir a un carnaval”, parafraseando uno de los parlamentos de Rodolfo, que lo define muy

bien dentro de esta idea de macho contemporáneo propuesta por Doyle Greene¹⁰⁹ en su análisis sobre el personaje de El Santo.

Recordando el paso de Chano Urueta por la industria cinematográfica estadounidense, no es de extrañar que su obra muestre influencias del cine gótico. Como la mayoría de las películas mexicanas de horror de esta época, *El mundo de los vampiros* se desenvuelve en un ambiente tétrico en el que la escenografía de Javier Torres Toriija juega un papel fundamental con la decoración de una lúgubre casona llena de telarañas e iluminada con veladoras, y un sótano en forma de cueva donde el vampiro toca el instrumento decorado con cráneos para llamar a sus súbditos.

Dicha casona se inserta en un contexto contemporáneo al de la producción, y el horror, como hemos visto en otras de las películas analizadas, tiene su origen en un pasado ajeno al de la modernidad que se proyectaba en aquel entonces. En la escena inicial el vampiro despierta y sale de su ataúd ubicado dentro de una cripta decorada con el retrato de un caballero barbado que recuerda la imagen de los colonizadores, con lo cual encontramos la presencia del México colonial como origen del terror que amenaza al mundo moderno, representado por la familia heredera de aquellos que, cien años atrás, dieron muerte al vampiro que busca venganza. Una vez más se confronta un pasado supersticioso con el presente moderno y progresista.

¹⁰⁹ Doyle Greene, Op. Cit., pp. 29-32.

El barón del terror, de Chano Urueta.

En 1961 Chano Urueta volvió a dirigir dos proyectos producidos por Abel Salazar, el primero de ellos fue *El barón del terror* y, posteriormente *La cabeza viviente*, películas que, junto con *La maldición de la Llorona*, conforman las últimas obras de horror de Cinematográfica ABSA.

*El barón del terror*¹¹⁰, conocida internacionalmente como *Brainiac*¹¹¹, entrelaza el contexto nacional de los años 1661 y 1961, a través de un personaje, el barón Vitelius d'Estera (interpretado por Abel Salazar), quien es enjuiciado por la Santa Inquisición y quemado en la hoguera bajo los cargos de hereje, dogmatizador, practicante de hechicería con fines torpes y deshonestos, nigromancia y, por último pero no por ello menos importante, seductor de mujeres casadas y doncellas.

A pesar de las declaraciones de un testigo, Marcos Miranda, quien lo identifica como un científico honrado y un apóstol de la ciencia, quien trabaja para el bien de los pobres y los indios, declaración que también lo hace acreedor a ser azotado por el atrevimiento de sus palabras. Antes de morir, el barón nombra a cada uno de los

¹¹⁰ *El barón del terror* fue protagonizada por el mismo Abel Salazar, acompañado por un elenco integrado por Rubén Rojo, Rosa María Gallardo, David Silva, Germán Robles, René Cardona, Luis Aragón y Mauricio Garcés, entre otras personalidades. El rodaje se llevó a cabo entre el 8 y el 21 de febrero en los estudios Churubusco y se estrenó el 9 de noviembre de 1962 en los cines Nacional, Popotla y Tacubaya, logrando una duración en cartelera de una semana, únicamente. Entre el equipo de producción, cabe destacar la participación de Adolfo Torres Portillo y Federico Curiel con el desarrollo del guión, la música de Gustavo César Carrión, el sonido de Jesús González Gancy y Galdino Samperio, la escenografía de Javier Torres Torija, y la edición de Alfredo Rosas Priego, entre los que se repiten muchos nombres de las producciones con las que hemos trabajado. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 11, pp. 41-42.

¹¹¹ Con este título se comercializó en los Estados Unidos e Inglaterra, principalmente, convirtiéndose en uno de los pocos filmes de horror mexicanos que han trascendido las fronteras nacionales y son concebidos como películas de culto.

inquisidores que han firmado su destino y los amenaza asegurando que volverá dentro de trescientos años, acompañado por el paso de un cometa que aparece en ese mismo instante, y cobrará venganza acabando con todos sus descendientes.



Cartel publicitario de *El barón del terror*.
(Acervo Cineteca Nacional).

Ya en 1961, un astrónomo y sus discípulos (Reynaldo y Victoria, descendientes de Marcos Miranda y uno de los inquisidores, respectivamente) esperan el paso del mismo cometa que se vio hace tanto tiempo. La amenaza de Vitelius se cumple y vuelve a la Tierra convertido en un monstruo con dos dedos en cada mano con forma de tenazas que terminan en una especie de ventosas y una lengua bifurcada, quien vuelve a su forma humana antes

de encontrarse con la pareja de discípulos, cuando van en busca de un aerolito que se desprendió del cometa.

Tras su regreso, el barón no pierde el tiempo, asesina a un hombre para robar su ropa, y aprovecha sus dotes de seductor para victimizar a una mujer que trabaja en un bar de señoritas y a una prostituta, para después acudir a un edificio cuya placa lo identifica como el lugar frente al que estuvo el quemadero de la Inquisición entre 1596 y 1771, donde revisa algunos archivos para localizar a sus futuras víctimas.

Las muertes inician una búsqueda policial y los médicos forenses descubren que el asesino ha extirpado el cerebro de sus víctimas a través de dos orificios. Después descubriremos que el monstruoso barón se alimenta de esos sesos, lo cual no tiene mayor importancia dentro de la línea argumental, simplemente le otorga cierta identidad al villano y cumple como un elemento más para horrorizar al espectador.

El barón organiza una fiesta en su palacio para reunir a todos los descendientes de quienes lo condenaron a morir en la hoguera trescientos años atrás, y establece lazos que le permitirán eliminarlos uno a uno, hasta que es descubierto por Reynaldo, quien evita que asesine a Victoria, la última sobreviviente de la venganza, antes de que los policías acudan a su morada y lo asesinen con un lanzallamas¹¹².

De nueva cuenta nos encontramos ante una película con influencias de la tradición gótica, lo cual se aprecia de manera muy clara con la lúgubre mansión en la que el protagonista preside un banquete para reunir a sus futuras víctimas; a lo cual se suman

¹¹² Escena que recuerda el final de la película de horror y ciencia ficción estadounidense titulada *Them!* (Gordon Douglas, 1954), cuando el nido de unas gigantes hormigas (producto de la radiación nuclear) es quemado con un lanzallamas, lo cual hace inevitable pensar en la influencia del cine hollywoodense entre los realizadores de cine de horror mexicano.

elementos que no habían aparecido en las cintas anteriores y recuerdan al cine de horror y ciencia ficción que se produjo en los Estados Unidos durante los años cincuenta, principalmente, donde proliferan este tipo de monstruos invasores que simbolizan, dentro de aquel contexto, al mundo soviético como una otredad que se empeña en destruir el “*American Way of Life*”. Si bien el entorno mexicano es muy diferente y este tipo de representaciones no van más allá de una imitación, es interesante la forma en que un contexto ajeno permea las producciones cinematográficas nacionales, en este caso dentro del género de horror.

El contexto colonial vuelve a adquirir protagonismo con la aparición de la Inquisición y el castigo que dicta en contra del protagonista, quien vuelve del pasado y pone en peligro a una sociedad moderna donde los conocimientos científicos imperan. No es gratuito que el héroe de la historia y su coprotagonista femenina sean estudiantes de astronomía.

Una vez más se da un choque entre los contextos contemporáneo y colonial, y es la modernidad la que se impone ante un monstruo que representa un mundo obsoleto, regido por la superstición y la hechicería, así como el fanatismo religioso, pues debe destacarse también la postura que se muestra frente a las formas de proceder de la Santísima Inquisición, a través de las palabras de una de las víctimas, un renombrado historiador (interpretado por Germán Robles, aquel vampiro que aterrorizó a los espectadores en las salas de cine y se convirtió en una figura de culto dentro del género de horror nacional) que no duda en señalar que “hoy en día es duro hablar de la Inquisición y sus métodos”, con lo cual pretende justificar las atrocidades de sus ancestros, sin mostrar cierto desdén por la

forma en que la Iglesia actuaba en aquel entonces. Coincidimos, entonces, con los planteamientos del análisis de Doyle Greene, quien señala el simbolismo del barón Vitelius que, convertido en un monstruo, representa las peligrosas supersticiones y la violencia irracional del México colonial, como una fuerza destructora del progreso moderno¹¹³, y recuerda también la representación de la Inquisición como un desafortunado capítulo de nuestra historia, elementos que están en contra del racionalismo y el progreso social pregonado en el contexto contemporáneo¹¹⁴.

Es pertinente volver a la cuestión de género que está presente en todos los demás filmes. En esta ocasión es destacable el intento de otorgar a la mujer una posición diferente por medio de los personajes interpretados por Rosa María Gallardo, quien da vida a Victoria, estudiante de astronomía, y Magda Urvizu, como María (hija del historiador interpretado por Robles), destacada estudiante, próxima a doctorarse con especialidad en historia de las religiones. Se da cuenta de un contexto en el que las mujeres se integran al mundo profesional e intelectual, con lo cual se podría pensar en una revalorización del papel femenino en la sociedad y el cine. Sin embargo, todo termina como una contradicción toda vez que la segunda de ellas deslumbra con su belleza al barón y es seducida por éste, convirtiéndose en una víctima más.

La primera cumple con la función de atender las necesidades cotidianas de su profesor y su pretendiente, como una buena ama de casa que, además, se convierte en el objeto de deseo final del monstruo y debe ser protegida por su novio, convertido en el héroe

¹¹³ Cf., Doyle Greene, *Op. cit.*, p. 35.

¹¹⁴ Cf., *Ib.*, p. 44.

de la película. Nuevamente encontramos al personaje femenino como objeto de deseo para el espectador y para los protagonistas de la historia, y la revalorización intelectual que parecería vislumbrarse a partir de algunas escenas y diálogos, se diluye ante la realidad machista y paternalista que predomina en el país y la cinematografía nacional. Victoria y María se convierten en un ejemplo de lo que Greene define como “chica moderna”¹¹⁵, estableciéndose una ruptura con los personajes recatados y dedicados al hogar de las producciones anteriores, con la caracterización de personajes independientes, con mayor libertad e intereses ajenos a la maternidad y el hogar, sin embargo, ello no las exime de convertirse en víctimas de un villano seductor.

A ellos se suman los asesinatos de dos mujeres más: Ariadna Welter, quien bajo los efectos del alcohol intenta seducir al barón en un restaurante-bar, y Susana Cora, prostituta que ofrece sus servicios al protagonista. Ambas víctimas, cuyo castigo es ejemplar para aquellas mujeres que denotan poca honorabilidad, cumplen una vez más con la función de objeto de deseo, dentro y fuera de la pantalla.

¹¹⁵ *Ib.*, pp. 27-29.

La cabeza viviente, de Chano Urueta.

Semanas después de haber terminado con el rodaje de *El barón del terror*, Chano Urueta inició la filmación de *La cabeza viviente*¹¹⁶, última película que dirigió para Cinematográfica ABSA.

Con un estilo similar al de la película anterior, la historia de este título entrelaza ahora el contexto mexicano de los años 1525 y 1963, tomando como punto de partida la ceremonia fúnebre de Ácatl, un guerrero águila azteca en Teotihuacan, quien es enterrado con el sacerdote que dirige el funeral, y Xochiquetzal, una sacerdotisa que desconocía los planes para ella y se niega a ser sacrificada, por lo que recibe un castigo peor, y además de ser sepultada viva, como se le ha ordenado, vivirá eternamente al lado del guerrero y será su esclava, hasta que entregue su alma voluntariamente, condena que va acompañada de un anillo que señalará a todo aquel que profane la tumba, extendiéndole la maldición de la Coatlicue y la furia de Huitzilopochtli y así, una condena de muerte que queda registrada en un pergamino.

En 1963, un equipo de tres arqueólogos encabezado por el profesor Muller (Germán Robles), encuentra la tumba y desencadena la maldición, sin dar la importancia debida a lo que señala el pergamino. En el sepulcro descubren la cabeza de Ácatl, cubierta por una

¹¹⁶ Esta cinta fue rodada entre el 1º y 15 de marzo de 1961, en los estudios Churubusco, y se estrenó el primero de marzo de 1963 en los cines Nacional, Popotla y Tacubaya, con una semana de duración en cartelera, según lo escrito por García Riera en su *Historia Documental del Cine Mexicano*. En esta ocasión el reparto está integrado por Ana Luisa Peluffó, Mauricio Garcés, Abel Salazar y Germán Robles, entre otros. Y en el equipo de producción destaca la escritura del guión por parte de Federico Curiel y Adolfo Torres Portillo, quienes hacen mancuerna por segunda ocasión en el cine de horror producido por Salazar; la fotografía de José Ortiz Ramos, la música de Gustavo César Carrión, el sonido de Jesús González Gancy y Galdino Samperio, la escenografía de Roberto Silva y la edición de Alfredo Rosas Priego. Muchos de ellos son nombres recurrentes dentro de estas producciones. (Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, t. 11, pp. 50-51).

máscara de piedra, el ataúd del sacerdote, quien mantiene la mano aferrada al cuchillo de obsidiana, y el cuerpo de Xochiquetzal, que se desvanece y se convierte en polvo con un misterioso ventarrón.



Cartel publicitario de *La cabeza viviente*.
(Acervo Cineteca Nacional).

La sepultura es trasladada a la casa de Muller, donde conocemos a su yerno Roberto (Mauricio Garcés), cuyo rostro es idéntico al de Ácatl; y su hija Marta (Ana Luisa Peluffo), idéntica a Xochiquetzal, quien porta con orgullo el anillo que le ha regalado su padre, el mismo anillo con el que fue sepultada la sacerdotisa.

Cada vez que el anillo desprende una luz, el sacerdote despierta e invoca a Marta para ver en la alhaja la imagen de aquellos que han profanado la tumba, mismos que son

asesinados de manera ritual por medio de la extracción del corazón con el cuchillo de obsidiana. Las primeras víctimas de la venganza son los compañeros de Muller pero, cuando el destino lo señala a él, es rescatado por su yerno y su hija, quienes han logrado descifrar el maleficio y enfrentan al sacerdote, quien no puede consumar la venganza al comprender que la pareja es una especie de reencarnación del guerrero azteca y Xochiquetzal, cuando Marta protege a su prometido ofreciendo su cuerpo como escudo, despojando del castigo a la sacerdotisa por ofrecer voluntariamente su vida. La cabeza de Ácatl y el cuerpo del sacerdote (asesinado a balazos por el inspector Toledo, el mismísimo Abel Salazar, quien es el encargado de dar seguimiento al caso y destruye el anillo de un disparo) se desintegran convirtiéndose en polvo, poniendo fin a la maldición de *La cabeza viviente*.

Hemos hecho referencia a distintos ejemplos de obras cinematográficas del género de horror que justifican sus historias a partir del pasado prehispánico, la conquista y el periodo colonial, construyendo el horror desde personajes y monstruos que amenazan la estabilidad del presente en el que se llevaron a cabo las producciones. *La cabeza viviente* es un ejemplo más de esta filmografía, ubicando el origen del horror en el mundo prehispánico representado a través de una ceremonia fúnebre donde participan un guerrero azteca, un sacerdote y una sacerdotisa que cobrarán vida en el presente, trasladando la liturgia y la mitología precolombina a través de los años, en forma de horror. La Coatlicue y Hutzilopochtli aparecen en esta historia como fuerzas malignas y primitivas (la muerte y la guerra, respectivamente) que dan vida a la maldición que caerá sobre aquellos que profanen el sepulcro, cosa que hacen quienes representan el mundo moderno y la civilización, el

grupo de arqueólogos liderado por Muller (no parece una coincidencia el apellido de origen europeo, tomando en cuenta la concepción del Viejo Continente como portador de progreso, siempre en contraste con el mundo prehispánico), de tal suerte que sus vidas serán amenazadas por aquel sacerdote quien, vestido con taparrabo y penacho, asesina a sus víctimas con un cuchillo de obsidiana y extrae sus corazones para ofrendar a la cabeza del guerrero azteca, que cobra vida para disfrutar de su venganza, la cual, sin embargo, queda inconclusa, y el mundo civilizado se impone ante el salvajismo de las prácticas prehispánicas y sus fundamentos supersticiosos.

En esta película la presencia femenina se da a través de Ana Luisa Peluffo, quien interpreta a Xochiquetzal y Marta. La primera de ellas es presentada como un objeto de belleza y un adorno que debe acompañar al guerrero en su sepulcro. La decisión ha sido tomada por los varones y ella no tiene ni voz ni voto al respecto, por lo que la imprudencia de negarse a su destino conlleva a un castigo peor que la muerte. Ella es quien da origen a la maldición y es por ello responsable de los crueles asesinatos que se llevarán a cabo algunos siglos más tarde. En el mundo contemporáneo Marta representa a la “chica moderna” que ya hemos mencionado al aludir el trabajo de Doyle Greene. Nuevamente es contrastante el papel que juega con respecto a los personajes masculinos a pesar de que la maldición se desvanece cuando se muestra dispuesta a sacrificar la vida para salvar la de su pretendiente. La mujer inició la maldición y es ella quien puede terminarla, pero para ello tiene que sacrificarse por un hombre.

No carece de significado que sólo existan dos personajes femeninos (interpretados además por la misma actriz), y la mujer, nuevamente, se instituye como un objeto destinado

a satisfacer los deseos de los espectadores y los protagonistas masculinos que la acompañan en la pantalla, quienes representan el conocimiento (Germán Robles), la virilidad (Mauricio Garcés) y el heroísmo (Abel Salazar). Es así que esta película se suma a las anteriores como un reflejo de la sociedad mexicana de principios de los años sesenta y las concepciones de género predominantes, donde la mirada masculina y el paternalismo se imponen.

A través de distintas historias habitadas por vampiros, brujas, monstruos y fantasmas, el diálogo entre los realizadores, los espectadores y el contexto que los rodea, cobra vida y se construye un discurso particular que llega hasta nosotros maquillado de ficción, permitiendo desarrollar un análisis en el que los filmes de horror se convierten en una fuente más para hacer historia, tratando temas muy particulares como los que están presentes en las películas contempladas en estas páginas que, si bien no representan una referencia directa hacia algún tema o personaje histórico, sí reflejan ciertos elementos de identidad de una cultura específica en un momento particular, como es el caso de México durante los años cincuenta y principios de los sesenta, particularmente con respecto a la cuestión de género y al contexto general de un país que desde el periodo de la reconstrucción, busca dejar atrás la vida rural con miras hacia una modernidad representada por el urbanismo, el desarrollo científico y tecnológico.



El hombre y el monstruo.
(Acervo Cineteca Nacional).



El hombre y el monstruo.
(Acervo Cineteca Nacional).



El hombre y el monstruo.
(Acervo Cineteca Nacional).



El hombre y el monstruo.
(Acervo Cineteca Nacional).



El mundo de los vampiros.
(Acervo Cineteca Nacional).



El mundo de los vampiros.
(Acervo Cineteca Nacional).



El mundo de los vampiros.
(Acervo Cineteca Nacional).



La cabeza viviente.
(Acervo Cineteca Nacional).



El barón del terror
(Acervo Cineteca Nacional).



El hombre y el monstruo.
(Acervo Cineteca Nacional).



El barón del terror.
(Acervo Cineteca Nacional).



El mundo de los vampiros.
(Acervo Cineteca Nacional)

*Carteles publicitarios y fotogramas que recuerdan el rol femenino en el cine de horror nacional, desde la mujer sumisa y abnegada, hasta aquella que trasgrede las normas sociales y es severamente castigada, incluso convirtiéndose en una “mujer-monstruo”. Siempre se impone la mirada masculina y la concepción de la mujer como objeto de deseo (dentro y fuera de la pantalla).



La cabeza viviente.
(Acervo Cineteca Nacional).



La cabeza viviente.
(Acervo Cineteca Nacional).



La cabeza viviente.
(Acervo Cineteca Nacional).

*Fotogramas y carteles publicitarios que dan cuenta de la representación del pasado en las películas de horror mexicanas, y la reproducción de ciertos estereotipos con respecto al mundo prehispánico.

A modo de conclusión. El cine de horror mexicano en la segunda mitad del siglo XX y las generaciones contemporáneas.

El cine de horror mexicano nació, de manera formal, en los años treinta. Un elemento de identidad propia se atisba desde un inicio, con la adaptación cinematográfica de la leyenda de *La Llorona*, sin embargo, la industria nacional privilegió otros géneros, limitando la producción del horror y su posterior desarrollo.

A pesar de la afición en México por lo fantástico, el género no fue impulsado, pero ha gestado obras y autores que enriquecieron la filmografía nacional, y muchas otras (la gran mayoría) que, si bien no implican mayor importancia con respecto a su calidad o impacto comercial, son ejemplos del imaginario mexicano y se instituyen como fuentes que permiten analizar el contexto específico en el que fueron creadas.

Durante la primera mitad del siglo XX fueron muchas y muy variadas las cintas de horror que se produjeron para la pantalla grande, y son destacables los esfuerzos de distintos realizadores y compañías productoras para forjar el género en México, alimentando una incipiente industria nacional y construyendo una tradición que perdura hasta nuestro presente, con un cine de horror que ha permanecido con el paso del tiempo a pesar de nunca haber adquirido un papel protagónico en cartelera.

Si bien la relación que las películas de horror tienen con el contexto específico en el que se producen no es tan clara en México como en otros países¹¹⁷, los filmes nacionales

¹¹⁷ Un claro ejemplo de ello es la cinematografía estadounidense, donde el miedo y los monstruos recuerdan momentos y personajes específicos relacionados con un contexto político determinado y temores inculcados por conflictos bélicos principalmente, como es el caso de la Guerra Fría y su relación con la producción de filmes de ciencia ficción y horror, donde los monstruos protagónicos recuerdan el miedo a la otredad, la carrera armamentista y la exploración espacial.

dan cuenta de elementos culturales que se develan a partir de un sinfín de historias y personajes que representan el imaginario de nuestro país y su desarrollo a través de los años.

Estas páginas llegan hasta los inicios de la década de los años sesenta y rescatan sólo algunas de las producciones de horror realizadas durante la primera mitad del siglo XX, mas es importante destacar que durante dicho periodo y en los años posteriores, se hicieron otras interesantes películas del género, aunque fue hasta el estreno de *Hasta el viento tiene miedo*, de Carlos Enrique Taboada, en 1968, que el cine de horror mexicano tomó un nuevo rumbo y adquirió una identidad particular a través de cineastas que podríamos considerar hicieron un auténtico cine de autor¹¹⁸. Tal es el caso del mencionado Taboada, de Juan López Moctezuma y, años después, Guillermo del Toro, quienes se han instituido en nuestra cinematografía como los grandes exponentes del género de horror.

A estas obras se han sumado muchos intentos por renovar el género en México, con la incursión de realizadores como Gustavo Moheno, Julio César Estrada y Henry Bedwell quienes han fortalecido el legado de Taboada; Rigoberto Castañeda, Jorge Michel Grau y Emilio Portes con proyectos de su propia autoría, así como trabajos colectivos como *México bárbaro*. Sin embargo, en la actualidad, no existe realizador alguno cuya obra pueda ser considerada como cine de autor, más allá del nombrado Guillermo del Toro, cuyo trabajo queda en un plano muy distinto al considerar que la mayoría de sus obras han sido producidas en el extranjero y no pueden ser consideradas como películas mexicanas, al

¹¹⁸ Entendiendo este concepto como aquel que integra a los cineastas cuya participación es cabal en la realización de sus obras, desde la escritura del guión hasta la dirección, en ocasiones pasando por muchos más ámbitos; considerando también su capacidad de crear universos propios que los identifican a partir de sus temáticas y la forma en que construyen sus historias y las representan en la pantalla.

margen de la identidad nacional del realizador. Son muchos más los directores mexicanos que han incursionado en el género y son varios los títulos que han logrado exhibición cinematográfica o, por lo menos, han llegado a plataformas digitales y puestos de venta de películas pirata, sin embargo el cine de horror nacional no ha logrado superar aquellos nombres y títulos de las décadas pasadas, lo cual invita a reflexionar en torno al desarrollo de este género en México poniendo énfasis en sus temáticas y el contexto en el que se desarrolla, más allá de su éxito comercial y su impacto en cartelera nacional e internacional, y el ámbito digital.

La obra de Carlos Enrique Taboada Walker, hijo de la actriz Aurora Walker, y el no tan conocido actor Julio Taboada, conforma una vasta y versátil filmografía con una importante incursión en la industria cinematográfica mexicana como guionista y realizador. Sin duda, el ámbito en el que su nombre destacó particularmente fue en el género de horror, donde un puñado de cintas producidas entre los años 1967 y 1984 lo perfilaron como uno de los directores más importantes del género en México.

Hasta el viento tiene miedo (1967) fue la primera película de horror que escribió y dirigió, seguida por *El libro de piedra*, un año después, *Más negro que la noche*, en 1974, y *Veneno para las hadas*, diez años más tarde. A través de estas obras, Taboada creó un universo propio en el que la escritura de los guiones y el control sobre la realización de cada una de las películas imprimieron un sello particular, convirtiéndolo en un destacado autor cuyo trabajo ha sido motivo de tributos e imitaciones que en distintos contextos han intentado dar nueva vida al género de horror en México, como es el caso de las películas de Gustavo Moheno (*Hasta el viento tiene miedo*, 2007), Julio César Estrada (*El libro de*

piedra, 2009, y *Jirón de niebla*, 2013) y Henry Bedwell (*Más negro que la noche*, 2013) que más allá de su calidad, o carencia de la misma, dan cuenta de la vigencia de un guionista y realizador que llevó a la pantalla auténticas historias de horror, abriendo la posibilidad de distintas líneas de investigación que permitan profundizar en su filmografía y el contexto al que pertenece, así como su impacto en la historia de la cinematografía nacional, el sentido que tiene su obra actualmente y la forma en que se han apropiado de ella las nuevas generaciones de cineastas y espectadores.

Otro caso particular dentro de la cinematografía de horror mexicana es el de Juan López Moctezuma, director, guionista, actor y conductor de radio, quien destacó con la realización de cuatro películas de horror: *La mansión de la locura* (1971), *Mary, Mary, Bloody Mary* (1974), *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975) y *El alimento del miedo* (1993), mismas que destacan dentro del género nacional con el sello particular de un controversial autor que ha quedado grabado en el imaginario colectivo de los consumidores de cine de horror nacional y que incluso fue motivo de la realización del documental *Alucardos. Retrato de un vampiro* (Ulises Guzmán, 2010), donde dos fanáticos obsesionados con el trabajo de Juan López Moctezuma, específicamente con *Alucarda*, localizan al director en un hospital psiquiátrico y lo secuestran durante tres días logrando que recobre cierta lucidez al mostrarle viejas películas y locaciones que marcaron su obra, aventura que los convirtió en herederos de la misma.

Los filmes de Juan López Moctezuma son muy diferentes a los de Carlos Enrique Taboada, y abren también la posibilidad de establecer nuevas líneas de investigación sobre el cine de horror nacional, a partir de un peculiar realizador cuyas cintas representan otra

mirada hacia un contexto particular y la forma en que podemos aproximarnos a su estudio a partir del cine de horror.

Finalmente, es fundamental destacar la importancia de un realizador contemporáneo que se distingue a partir del éxito, nacional e internacional, de su trabajo. Tal es el caso de Guillermo del Toro quien inició su carrera con *La invención de Cronos* (1992), después de haber dirigido dos cortometrajes y algunos episodios de la serie de televisión *La hora marcada*. Su ópera prima, una peculiar historia de vampiros, significó un gran reconocimiento para el joven director, quien pronto dejó su país natal para instalarse en los Estados Unidos, integrándose a la industria cinematográfica hollywoodense donde ha llevado a cabo diversas películas con un sello de autoría que se distingue a través de las temáticas, la forma de tratarlas a partir del horror y la fantasía; la estética, y diversos elementos que dan cuenta de un auténtico cine de autor. Su incursión en el cine extranjero al margen de lo que se hace en México, podría ser un punto de partida para definir una línea de investigación con respecto al cine de horror nacional, considerando que el director mexicano que ha tenido mayor éxito dentro de este género, sólo ha realizado un filme en su país natal, lo cual invita a reflexionar sobre un contexto particular.

Al margen de la obra de estos realizadores que han destacado dentro de la cinematografía nacional e internacional en el género de horror, con el paso del tiempo se han hecho muchas películas que permiten establecer nuevas fuentes con una perspectiva diferente, particularmente si se contemplan los filmes más recientes, como es el caso de las nuevas versiones de algunas de las obras de Taboada, realizadas por Gustavo Moheno, Julio César Estrada y Henry Bedwell, mismos que permiten pensar en torno a la necesidad de

recurrir a viejas historias con el fin de revitalizar el cine de horror nacional, al mismo tiempo que revisar la vigencia de dichas historias dentro de un contexto diferente.

Cabe referirnos a aquellos cineastas que han pretendido impulsar el género por medio de nuevas historias, como Rigoberto Castañeda, con *Kilómetro 31*, en sus dos partes, Jorge Michel Grau con *Somos lo que hay* (2009) y Emilio Portes con *Belzebuth* (2015), casos singulares dentro de una aún incipiente industria cinematográfica nacional, pues han logrado cierto impacto con sus trabajos. El éxito del primero ya ha sido mencionado, mientras que Michel Grau destaca por haber exportado su argumento a los Estados Unidos para la realización de otra versión de su película (*We Are What We Are*, Jim Mickle, 2013), hecho significativo toda vez que no se ve con mucha frecuencia entre las producciones nacionales. Por su parte, Portes logró llevar a la pantalla un argumento original con *Belzebuth*, logrando un relevante éxito a nivel nacional como uno de los filmes de terror nacionales con mayores ingresos en cartelera, después de *Kilómetro 31* y *Más negro que la noche*.

Son muchos los realizadores y las películas que se podrían nombrar dentro de la producción cinematográfica de horror mexicana, aunque pocos los filmes que han llegado a las salas de proyección, algunas veces como consecuencia de las dinámicas de distribución y proyección que prevalecen en México y privilegian al cine comercial estadounidense y europeo, otras por el temor que genera el cine de horror en términos comerciales, y muchas más, amén de la escasa calidad de las cintas. Todo esto responde a un conjunto de elementos relacionados con las formas de producción que predominan en el país, dando pie

a estudiar el papel que tiene el género de horror en la “industria” nacional y la relación que esto tiene con un contexto determinado.

Entre las realizaciones de este género en México, puede destacarse la presencia de proyectos independientes y nuevas formas de hacer cine, desde una perspectiva colectiva, con el fin de hacer llegar las películas a las salas de proyección. Un caso particular de esto es *México bárbaro* (Lex Ortega, *et. al.*, 2014), un proyecto dividido en dos entregas que integra cortometrajes de distintos realizadores mexicanos.

Dentro del contexto contemporáneo, hay que destacar los filmes que revelan de manera explícita lo que está pasando en el país, como fue el caso de *Kilómetro 31*, donde el horror fantástico estuvo acompañado del interés del realizador por incluir detalles que recuerdan (de manera sutil, y a veces no tanto) el contexto en el que ocurre la historia que se desarrolla en la pantalla, así como el que viven los espectadores, otorgando un sentido más amplio a la obra. Esta dinámica se repite con la segunda parte del mismo título, y se convierte en una constante en las más recientes producciones nacionales, donde empiezan a aparecer temas políticos, económicos y sociales, como no sucedía generalmente en el cine de horror que se hacía años atrás en México.

Ello permitiría contar con un análisis sobre el cine de horror contemporáneo y las temáticas que se plantean desde la ficción, donde la violencia de género, el narcotráfico, los conflictos de clase, la corrupción, la inseguridad y la miseria, cobran protagonismo, y aparecen de manera recurrente en distintas historias, dando cuenta de un contexto particular, así como de una nueva generación de realizadores que encuentran en este cine una herramienta para expresar sus inquietudes, generando una dinámica diferente que nos

permitiría estudiar el papel discursivo de las películas y la función social y política que pueden tener.

El análisis de las primeras cintas de horror mexicanas y el abanico de líneas de investigación que presentan las posteriores, dan cuenta de la forma en que el cine de horror amplía las posibilidades del discurso histórico. Estos filmes abren una ventana para la interpretación histórica y permiten abordar el pasado desde distintas perspectivas, ya sea por medio del contexto que se representa, o bien, del momento en el que se elabora dicha representación. Esto es entendiendo la película en sí como un documento histórico por lo que muestra, o apelando también a lo que no muestra, ese contexto de realización que nos ayuda a comprender la existencia misma del filme.

La conjunción de las diversas perspectivas nos invita a profundizar en los motivos que impulsan el surgimiento de estas obras, en el significado que tienen dentro de su propio contexto y así, en el imaginario individual y colectivo de un momento específico. Pero también en el presente que vivimos y en la forma en que el mundo de la ficción ha conformado parte de nuestra realidad como un elemento de identidad.

La función de los filmes de horror toma una dimensión que va más allá del mero entretenimiento. De su mano encontramos elementos que invitan a reflexionar sobre el contenido de las películas, a quién va dirigido y por qué. Estas cintas con historias fantásticas cultivan ciertas ideas y comportamientos relacionados con un contexto social específico, como es el caso del papel de la mujer en la sociedad mexicana durante el siglo XX y los primeros años del XXI, la inserción del país en el mundo moderno, concepciones en torno a ciertos aspectos sociales y políticos, etc.

El uso del miedo en el cine, se convierte en un vehículo que se adapta a los distintos momentos históricos que vive México durante un largo periodo. Por un lado, las cintas reproducen y promueven ciertas ideas, pero también hay las que parten de una postura crítica, donde algunos creadores expresan de manera intencional a través de las imágenes y los diálogos, sus ideas con respecto algún tema concreto o alguna situación específica; mientras otros, de manera involuntaria, dan muestra de su posición a partir de la forma en que representan su contexto.

Tomando en cuenta la capacidad que el cine ha mostrado para llegar a todos los rincones del planeta y su carácter como un medio de difusión sin igual, es pertinente pensar en la forma en que el cine de horror mexicano representa un contexto específico, ya no sólo dentro de los límites de las fronteras geográficas nacionales, sino en el extranjero, considerando que, si bien la distribución y proyección comercial es muy limitada, por medio de festivales y plataformas digitales las películas mexicanas de horror han conseguido un nicho que les otorga una presencia sin precedentes en el resto del mundo. El fenómeno de las plataformas digitales es relativamente reciente y ha generado nuevas variantes al análisis de la producción cinematográfica y los alcances de su discurso. Esto permite identificar nuevas líneas de investigación para comprender la forma en que el discurso cinematográfico se interpreta en muy diversos contextos, así como la intencionalidad de las nuevas producciones, dirigidas a un público mucho más amplio y diverso.

El cine de horror nacional tiene un alcance fundamental para el quehacer histórico y nos permite abordar el estudio del pasado desde variadas perspectivas y a partir de fuentes

muy distintas que enriquecen el cuerpo documental que utilizamos para interpretar la historia. En estas páginas encontramos la forma en que un género particular producido dentro de un contexto específico da fe de ciertos aspectos históricos de nuestro país a lo largo de poco más de un siglo.

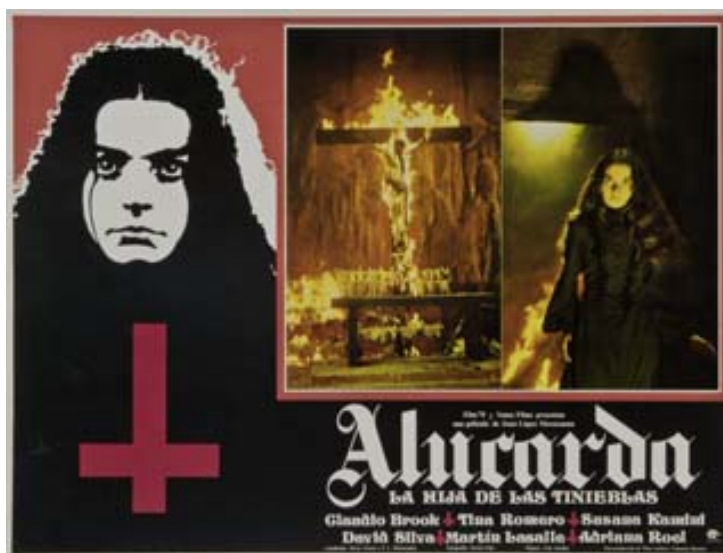
Si bien estas páginas se limitan al cine de horror mexicano y a un número determinado de fuentes, cabe destacar que la producción cinematográfica nacional es vasta y permite infinidad de interpretaciones históricas a partir películas muy diversas, con lo cual el cine ofrece distintas posibilidades para la construcción del discurso histórico.



Más negro que la noche.
(Acervo Cineteca Nacional).



Veneno para las hadas.
(Acervo Cineteca Nacional).



Alucarda. La hija de las tinieblas.
(Acervo Cineteca Nacional).



La mansión de la locura.
(Acervo Cineteca Nacional).



Mary, Mary, Bloody Mary.
(Acervo Cineteca Nacional).



La inversión de Cronos.
(Acervo Cineteca Nacional).

*Una mirada a los carteles publicitarios de las películas emblemáticas de cine de horror mexicano de la segunda mitad del siglo XX, da muestra de la presencia de temas recurrentes como la religión y el rol de la mujer como objeto de deseo dentro de diferentes contextos, y la posibilidad de profundizar en el estudio del cine de horror nacional como documento histórico.

Fuentes.

- Bibliográficas:

Allen, Robert Clyde y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1995.

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, México, Ediciones Quinto Sol, 1970.

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019, México, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2020.

Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*, Ciudad de México, UNAM, 2009.

Cartelera cinematográfica, 1920-1929, México, UNAM, 1999.

Cartelera cinematográfica, 1930-1939, México, UNAM, 1980.

Cartelera cinematográfica, 1940-1949, México, UNAM, 1982.

Cartelera cinematográfica, 1950-1959, México, UNAM, 1985.

Cartelera cinematográfica, 1960-1969, México, UNAM, 1986.

Balandier, Georges, *El poder en escenas; De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1994.

Barthes, Roland, “Semiología y cine”, en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

“Sobre el cine”, en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, México, Ítaca, 2003.

- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, University of Wisconsin-Madison, McGraw Hill, 2003.
- Burke, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza, 1993.
- ¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Carnes, Mark C. (ed.), *Past Imperfect; History According to the Movies*, London, Cassell, 1996.
- Carroll, Noël, *Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Hearth*, New York-London, Routledge, 1990.
- Casetti, Francesco, *Teorías del Cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Chartier, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Cherry, Brigid, *Horror*, London, New York, Routledge, 2009.
- Cirera, Mariano, *Breve historia del cine*, Madrid, México, Alhambra, 1986.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, CONACULTA, IMCINE, 2009.
- Corey, Robin, *El miedo. Historia de una idea política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Cotter, Robert Michael, *The Mexican Masked Wrestler and Monster Filmography*, North Carolina, McFarland and Company Inc., 2008.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine; Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New York, Routledge, 1993.
- Curiel de Icaza, Claudia y Abel Muñoz Hénonin (coord.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México, Cineteca Nacional, 2012.

De la Vega Alfaro, Eduardo de la, “Cine mexicano entre dos siglos: reflejos de una evolución”, en *Semana Internacional de Cine de Valladolid*.

Fernando Méndez, 1908-1966, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.

La industria cinematográfica Mexicana: perfil histórico-social, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.

De los Reyes, Aurelio de los, *A cien años del cine en México*, México, IMCINE, 1996.

Cine y sociedad en México, 1896-1930, México, IIE, UNAM, 1981.

Los orígenes del cine mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947, México, Trillas, 1987.

80 años de cine mexicano, México, UNAM, 1977.

Derry, Charles, *Dark Dreams 2.0; A Psychological History of the Modern Horror Film from 1950 to the 21'st Century*, North Carolina, McFarland and Company, Inc. Publishers, 2009.

Eagleton, Terry, *Ideología; Una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

Epstein, Jean, *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea, 1957.

Fahy, Thomas (ed.), *The Philosophy of Horror*, Kentucky, University of Kentucky, 2010.

Ferro Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Frías, Heriberto, *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*, México, Porrúa, 1996.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, 1998.

Historia del cine mexicano, México, SEP, 1986.

Historia documental del cine mexicano, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

García Riera, Emilio (coord.), *Filmografía mexicana: medio y largometrajes, 1906-1940*, México, Cineteca Nacional, 1985.

- García Riera, Emilio (dir.), *Fernando de Fuentes, 1894-1958*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión, 1919-1984*, México, Patria, 1984.
- Gelder, Ken (ed.), *The Horror Reader*, London, New York, Routledge, 2000.
- González Obregón, *Las calles de México; Leyendas y sucesidos, vida y costumbres de otros tiempos*, México, Porrúa, 1988.
- Greene, Doyle, *Mexplotation Cinema; A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, North Carolina, McFarland and Company Inc., 2005.
- The Mexican Cinema of Darkness; A Critical Study of Six Landmark Horror and Exploitation Films, 1969-1988*, North Carolina, McFarland and Company Inc., 2007.
- Gubern, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1971.
- Gubern Román y Joan Prat, *Las raíces del miedo; Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- Guisa Koestinger, Pablo, *Taboada*, México, Jus, 2011.
- Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*, México, Federación Editorial Mexicana, 1983.
- Hills, Matt, *The Pleasures of Horror*, London, New York, Continuum, 2005.
- Jancovic, Mark, (ed.), *Horror: The Film Reader*, New York, Routledge, 2002.
- Jiménez Calero, Norma Rebeca, *El cine de Juan López Moctezuma dentro de la corriente "esotérica" de los 70's en México: tres películas*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2004.
- Jiménez Sánchez, Fabián, *Cine de horror y ciencia ficción. La cinematografía estadounidense durante la década de los cincuenta*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014.
- Kendall R. Phillips, *Projected Fears, Horror Films and American Culture*, Westport,

- Praeger, 2005.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine; La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Landy, Marcia, *Cinematic Uses of the Past*, Minnesota, University of Minnesota, 1996.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia; Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Losilla, Carlos, *El cine de terror: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Manvell, Roger, *Film*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Marafioti, Roberto (ed.), *Signos en el tiempo; Cine, historia y discurso*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Moreno, 2013.
- Marina, José Antonio, *Anatomía del miedo; Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Matuszewski, Boleslaw, “Una nueva fuente de la historia: la creación de un archivo para el cine histórico”, en *Icónica*, México, Cineteca Nacional, 2012, año 1, n. 2.
- Mayne, Judith, *Cinema and spectatorship*, London, New York, Routledge, 1993.
- Metz, Christian, *El significante imaginario: psicoanálisis y el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.
- Modleski, Tania, *The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1984.
- Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Mulvey, Laura, “Placer visual y cine narrativo”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos pensamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- Newman, Kim, *Nightmare movies: Horror on Screen Since the 1960's*, London, Berlin, New York, Sydney, Bloomsbury, 2011.
- Ortega Torres, José Luis, *Mundo gore: el cine descuartizador*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2004.

- “Arrastrados a las tinieblas”, en *Cine Toma*, México, 2011, v. 3, n. 15, pp. 54-55.
- O’Gorman, Edmundo, *México. El trauma de su historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Paszylk, Bartolomiej, *The Peasure and Pain of Cult Horror Films; An Historical Survey*, North Carolina, McFarland and Company, Inc., Publishers, 2009.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Peláez, Carolina, “El arte del miedo”, en *Cine Toma*, México, 2011, v. 3, n. 17, pp. 68-71.
- Pérez Turrent, Tomás (coord.), *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*, México, IMCINE, 1985.
- Posadas Duarte, Edgar, *El cine de terror*, FES Aragón, UNAM, 2007.
- Puig García, Antonio, “El cine de terror y ciencia ficción”, en *Archivos de la Filmoteca*, México, 1994, n. 16, pp. 137-139.
- Ramírez, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Grijalbo, 1977.
- Rigby, Jonathan, *Studies in Terror: Landmarks of Horror Cinema*, Cambridge, Signum Books, 2011.
- Rodríguez, Hilario J., *Museo del miedo; Las mejores películas de terror*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2003.
- Romaguera i Ramió, Joaquim, *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona-México, Gili, 1980.
- La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, Buenos Aires, Lumen, 2003.
- Rosenbaum, Jonathan, *Movies as Politics*, Los Angeles, University of California, 1997.
- Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes; El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial; Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI Editores, 1972.
- Sánchez-Biosca, Vicente, “Estrellas del apocalipsis, mitos del cine de terror”, en *Archivos de la Filmoteca*, México, 1994, n. 18, pp. 125-132.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2006.
- Sorlin, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1980.
- Staiger, Janet, “Modes of Reception”, en *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York, London, University of New York, 2000.
- Sumner, Don, *Horror Movie Freak*, USA, Krause Publications, 2010.
- Torres Segura, Víctor Israel, *Inicios del cine de horror en México 1933-1940*, México, ENAH, 2012.
- Valle Arizpe, Artemio de, *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, México, Diana, 1978.
- Vaidovits, Guillermo, “El espejo de la noche: Reseña del cine fantástico en México”, en XXIV Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña, 4-12 octubre 1991, pp.71-80.
- Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM, 1987.
- Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992*, México, UNAM, 1992.
- Índice general del cine mexicano*, México, CONACULTA, 2005.
- White, Hayden, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Williams, Linda, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, en *Film Quarterly*, USA, University of California, v. 44, n. 4, 1991.
- Wilt, David, “Monstruos y enmascarados”, en Pete Tombs, *Mondo Macabro; El cine más alucinante y extraño del planeta*, Barcelona, Círculo Latino, S. L. Editorial, 2003, pp. 177-189.

Winston Dixon, Wheeler, *A History of Horror*, New Jersey, Rutgers University Press, 2010.

Worland, Rick, *The Horror Film: An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

- Filmográficas:

Ficción:

La llorona, Ramón Peón, 1933.

Dos monjes, Juan Bustillo Oro, 1934.

El fantasma del convento, Fernando de Fuentes, 1934.

El misterio del rostro pálido, Juan Bustillo Oro, 1935.

Los muertos hablan, Gabriel Soria, 1935.

El baúl macabro, Miguel Zacarías, 1936.

Nostradamus, Juan Bustillo Oro, 1937.

Herencia macabra, José Bohr, 1939.

La herencia de la llorona, Mauricio Magdaleno, 1946.

El hombre sin rostro, Juan Bustillo Oro, 1950.

Ella, Lucifer y yo, Miguel Morayta, 1952.

El monstruo resucitado, Chano Urueta, 1953.

La bruja, Chano Urueta, 1954.

Ladrón de cadáveres, Fernando Méndez, 1956.

El vampiro, Fernando Méndez, 1957.

El ataúd del vampiro, Fernando Méndez, 1957.

La maldición de la momia azteca, Rafael Portillo, 1957.

El grito de la muerte, Fernando Méndez, 1958.

Misterios de ultratumba, Fernando Méndez, 1958.

El hombre y el monstruo, Rafael Baledón, 1958.

Los diablos del terror, Fernando Méndez, 1958.

La maldición de Nostradamus y el destructor de monstruos, Federico Curiel, 1959.

Nostradamus y el genio de las tinieblas, Federico Curiel, 1959.

La sangre de Nostradamus, Federico Curiel, 1959.

La llorona, René Cardona, 1959.

Orlak, el infierno de Frankenstein, Rafael Baledón, 1960.

El espejo de la bruja, Chano Urueta, 1960.

Muñecos infernales, Benito Alazraki, 1960.

El mundo de los vampiros, Alfonso Corona Blake, 1961.

La invasión de los vampiros, Miguel Morayta, 1961.

La cabeza viviente, Chano Urueta, 1961.

El barón del terror, Chano Urueta, 1961.

La maldición de la llorona, Rafael Baledón, 1961.

Espiritismo, Benito Alazraki, 1961.

El conde Frankenhause / El vampiro sangriento, Miguel Morayta, 1962.

Rostro infernal, Alfredo B. Crevenna, 1962.

Museo del horror, Rafael Baledón, 1963.

La huella macabra, Alfredo B. Crevenna, 1963.

La loba, Rafael Baledón, 1964.

100 gritos de terror, Ramón Obón, 1965.

El escapulario, Servando González, 1966.

Doctor Satán, Miguel Morayta, 1966.

La señora muerte, Jaime Salvador, 1967.

Las visitaciones del diablo, Alberto Isaac, 1967.

Hasta el viento tiene miedo, Carlos Enrique Taboada, 1967.

Dr. Satán y la magia negra, Rogelio A. González, 1967.

La puerta y la mujer del carnicero, Luis Alcoriza, Ismael Rodríguez y Chano Urueta, 1968.

El libro de piedra, Carlos Enrique Taboada, 1968.

La noche de los mil gatos, René Cardona, hijo, 1970.

Ángeles y querubines, Rafael Corkidi, 1971.

La mansión de la locura, Juan López Moctezuma, 1971.

La cámara del terror, Jack Hill y Juan Ibáñez, 1972.

Los vampiros de Coyoacán, Arturo Martínez, 1973.

Satánico Pandemónium, La sexorcista, Gilberto Martínez Solares, 1973.

La venganza de la llorona, Miguel M. Delgado, 1974.

Mary, Mary, Bloody Mary, Juan López Moctezuma, 1974.

Más negro que la noche, Carlos Enrique Taboada, 1974.

El caballo del diablo, Federico Curiel, 1974.

Alucarda, la hija de las tinieblas, Juan López Moctezuma, 1975.

Tintorera, René Cardona, hijo, 1976.

El triángulo diabólico de las bermudas, René Cardona, 1978.

La tía Alejandra, Arturo Ripstein, 1979.

Una rata en la oscuridad, Alfredo Salazar, 1979.

El jinete de la muerte, Federico Curiel, 1979.

Macabra, la mano del diablo, Alfredo Zacarías, 1980.

El extraño hijo del sheriff, Fernando Durán, 1982.

Cazador de demonios, Gilberto de Anda, 1983.

Veneno para las hadas, Carlos Enrique Taboada, 1984.

El corazón de la noche, Jaime Humberto Hermosillo, 1984.

Terror y encajes negros, Luis Alcoriza, 1985.

Cementerio del terror, Rubén Galindo, 1985.

El ataque de los pájaros, René Cardona, hijo, 1987.

Los confines, Mitl Valdés, 1987.

Vacaciones del terror, René Cardona III, 1988.

Pánico en la montaña, Pedro Galindo III, 1989.

Santa sangre, Alejandro Jodorowsky, 1989.

Dimensiones ocultas (El secreto de la ouija), Rubén Galindo, hijo, 1989.

Ladrones de tumbas, Rubén Galindo, hijo, 1989.

Trampa infernal, Pedro Galindo III, 1990.

Vacaciones del terror II, Pedro Galindo III, 1990.

El sacristán del diablo, Jorge Luke, 1992.

La invención de Cronos, Guillermo del Toro, 1992.

Sobrenatural, Daniel Gruener, 1996.

Angeluz, Leopoldo Laborde, 1997.

Las lloronas, Lorena Villarreal, 2004.

La daga del diablo, José Medina, 2005.

Kilómetro 31, Rigoberto Castañeda, 2006.

Hasta el viento tiene miedo, Gustavo Moheno, 2007.

Cañitas. Presencia, Julio César Estrada, 2007.

J-ok'el, Benjamín Williams, 2007.

Spam, Charlie Gore (Carlos Sariñana), 2008.

El libro de piedra, Julio César Estrada, 2008.

Bajo la sal, Mario Muñoz, 2008.

Somos lo que hay, Jorge Michel Grau, 2010.

Morgana, Ramón Obón, 2012.

Ahí va el diablo, Adrián García Bogliano, 2012.

Juego de niños, Makinov, 2013.

Más negro que la noche, Henry Bedwell, 2014.

México bárbaro, Isaac Ezban, Laurette Flores Bornn, Jorge Michel Grau, Ulises Guzmán, Edgar Nito, Lex Ortega, Gigi Saúl Guerrero, Aaron Soto, 2014.

Visitantes, Acán Coen, 2014.

Kilómetro 31 sin retorno, Rigoberto Castañeda, 2014.

Luna de miel, Diego Cohen, 2014.

Los parecidos, Isaac Ezban, 2014.

Scherzo diabólico, Adrián García Bogliano, 2014.

Ladronas de almas, Juan Antonio de la Riva, 2014.

Atroz, Lex Ortega, 2015.

México bárbaro II, Michelle Garza Cervera, Diego Cohen, Christian Cueva, Ricardo Farías, Carlos Meléndez, Lex Ortega, Abraham Sánchez, Sergio Tello, Fernando Urdapilleta, 2018.

Belzebuth, Emilio Portes, 2018.

Documental:

Los que hicieron nuestro cine: Dos monjes, Alejandro Pelayo Rangel, 1983-1985.

Los que hacen nuestro cine: Cronos, Alejandro Pelayo Rangel, 1994.

Alucardos. Retrato de un vampiro, Ulises Guzmán, 2010.

Jirón, Christian Cueva, 2014.

- Electrónicas:

www.filmaffinity.com

www.filmografiamexicana.unam.mx

www.imdb.com