



**ZANZALÁ - REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS SOBRE GÊNEROS
CINEMATOGRAFÍCOS E AUDIOVISUAIS | VOL. 10 | NÚMERO 01 | 2022**

**PROPOSTAS LATINO-AMERICANAS PARA O PENSAMENTO
SOBRE GÊNEROS: UMA COLABORAÇÃO MÉXICO-BRASIL**

Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais é a primeira revista acadêmica brasileira, *peer-reviewed*, dedicada aos estudos de gêneros em suas múltiplas plataformas ou manifestações: prosa, poesia, cinema, televisão, teatro, música, *videogames*, etc. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação do Inst. de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: *Zanzalá e O Reino do Céu* (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar – onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

ISSN 2236-8191

Site

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>

E-mail

revistazanzala@gmail.com

Editores

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
asuppia@unicamp.br

Luiza Lusvarghi
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
luizacl@unicamp.br

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
pedro75@unicamp.br

Theresa Medeiros
Universidade Federal de Juiz
de Fora, Brasil
theresa.medeiros@ufjf.br

Editores associados

Carolina de Oliveira Silva
Edson Pereira da Costa Júnior
Ester Marçal Fér
Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute
Lucas Procópio Caetano
Matheus Mendes Schlittler
Natasha Romanzoti

Revisão de textos

Carolina de Oliveira Silva
Lauro Zavala
Luiz Felipe Baute

Capa

Isabella Ricchiero Stefanini
Clara Alvarez

Projeto Gráfico

Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute

Diagramação

Luiz Felipe Baute

Sumário

Editorial

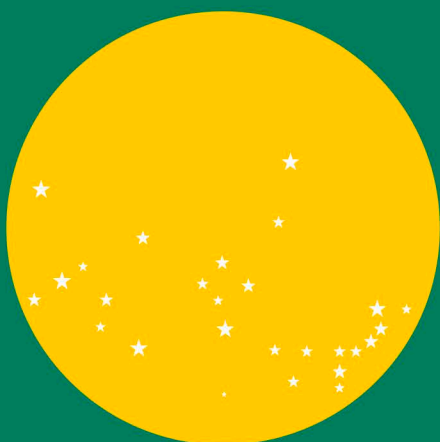
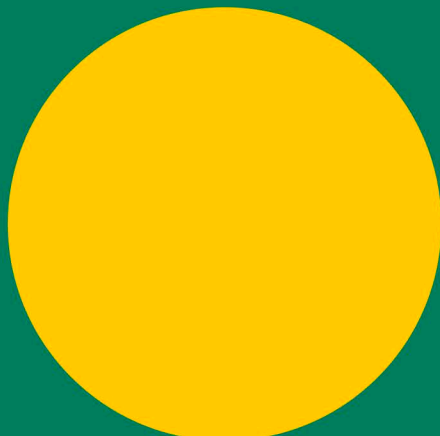
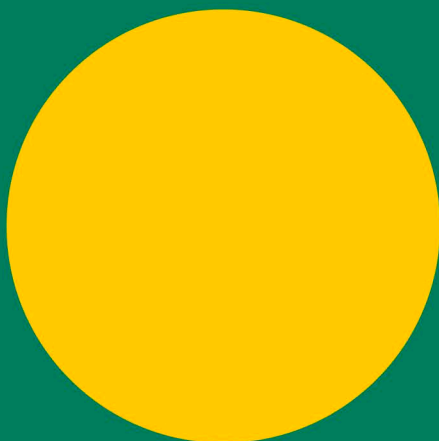
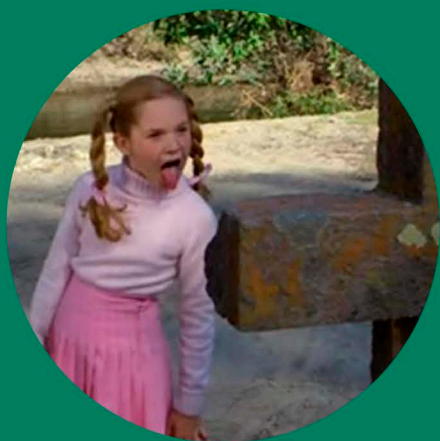
- 4 *Propostas latino-americanas para o pensamento sobre gêneros: uma colaboração México-Brasil*
Pedro Guimarães e Luiz Felipe Baute
- 7 *Una breve presentación*
Lauro Zavala

Artigos

- 9 *Los géneros cinematográficos en el cine iberoamericano: Una propuesta tipológica*
Lauro Zavala
- 23 *La nostalgia del melodrama silente: The Heart of the World de Guy Maddin*
Montserrat Pérez Bonfil
- 52 *La invasión de lo sagrado y de lo familiar: la aproximación de Luis Buñuel a las home-invasion movies*
Alfonso Ortega Mantecón
- 71 *Manic Pixie Dream Girl: construcción ideológica de un stock character del cine hollywoodense*
Juan Manuel Díaz
- 86 *(In)Visibles: la presencia homosexual en el melodrama mexicano clásico*
Francisco Marín
- 99 *Cine Negro Mexicano: una mirada desde el urbanismo*
Fernanda López
- 117 *Hacia la construcción de un cinedrama gótico mexicano: el caso Taboada*
Christian Martínez Romero

Entrevista

- 163 *Entrevista a Miguel Ángel Fernández Delgado: desarrollos en la ciencia ficción mexicana*
Luiz Felipe Baute



**ORGANIZADORES LUIZ FELIPE BAUTE,
PEDRO MACIEL GUIMARÃES E LAURO ZAVALA**



Propostas latino-americanas para o pensamento sobre gêneros: uma colaboração México-Brasil

A origem deste número especial se deu a partir de uma cooperação acadêmica entre o programa de pós-graduação em Multimeios e o departamento de comunicação da Universidad Autónoma Metropolitana, unidade Xochimilco, resultando em pesquisas de campo na capital mexicana e apresentações de pesquisas brasileiras no *1º Ciclo de Conferencias sobre Géneros Cinematográficos*, evento vinculado ao SEPANCINE (Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico/Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográficos). O presente dossiê se trata de um estimulante desdobramento desse breve intercâmbio acadêmico, proveitoso para a consolidação de redes de pesquisa entre o Brasil e o México.

Com o desejo de intensificar a colaboração acadêmica sobre este tema entre os dois países, a Revista Zanzalá convidou autoras e autores vinculados mexicanos para contribuírem com as suas reflexões sobre os gêneros cinematográficos e audiovisuais. Nos artigos publicados, foram discutidos temas caros ao cinema de gênero mexicano e mundial, bem como discussões sobre tipologias e classificações, temas e estéticas de diretores e resgates historiográficos a partir de diferentes perspectivas e abordagens.

O dossiê se inicia com o exercício de Lauro Zavala ao propor uma tipologia dos gêneros ibero-americanos, com exemplos desde *O Compadre Mendoza* (1933) e *Enamorada* (1946), passando por *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *La ciudad y los perros* (1985), até obras mais recentes como *Valentín* (2002) e *El ángel del acordeon* (2008). A discussão, inspirada pelo trabalho de John Sanders sobre o cinema europeu e estadunidense, alarga a questão do cânone do cinema

mundial e debate novas formas de se identificar e analisar o cinema regional.

Por meio de uma análise de *The Heart of the World* (Guy Maddin, 2000), Montserrat Pérez Bonfil debate o melodrama silencioso, bem como elementos de montagem construtivista e estética expressionista, destacando seus usos na construção e subversão de arquétipos narrativos. Em seguida, temos a proposta de resgate feita por Alfonso Ortega Mantecón acerca de um subgênero bastante específico e, por vezes, obscuro: os filmes de *home invasion*. A partir de *Susana, mulher diabólica* (1950) de Luis Buñuel, Mantecón tece argumentações mais gerais sobre a definição do subgênero, apresentando situações dramáticas e uma genealogia fílmica, e, também, relaciona-o ao melodrama familiar — este último com notável influência durante a *época de oro* do cinema mexicano.

Juan Manuel Díaz realizou outro estudo de caso, abordando as convenções associadas à *manic pixie dream girl*, um tipo de personagem feminino idealizado e utilizado apenas para servir o desenvolvimento narrativo de personagens masculinos. Por meio da análise deste *stock character*, Díaz busca lançar luz sobre seus fundamentos ideológicos, destacando seu uso discursivo no cinema hollywoodiano. Em *(In)Visibles*, Francisco Marín investiga a presença de personagens homossexuais no cinema nacional hegemônico: o melodrama. Por meio da análise de representações importantes na história do gênero, Marín argumenta sobre os processos de visibilidade e identidade no cinema clássico mexicano.

As relações entre a Cidade do México e filme *noir* nacional é alvo da investigação de Fernanda López. Em uma perspectiva histórica, a autora traça as referências estéticas para o desenvolvimento das convenções do gênero em Hollywood e, em especial, no cinema mexicano. Os trabalhos de Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Emílio Fernández e Julio Bracho são sublinhados como os principais expoentes do *cine mex noir*, com *Distinto amanecer* (1947, Bracho) o ponto principal de análise. Em uma incursão pelo *cinédrama gótico mexicano*, Christian Martínez Romero realiza, com detalhamento, um estudo sobre Carlos Enrique Taboada, o “duque do terror”. Alusões a arquitetura e a literatura góticas são base para análises de *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) e *Veneno para las hadas* (1984), os títulos que compõem a “*tetralogia del terror*” de Taboada.

Para concluir, conduzimos uma entrevista com Miguel Ángel Fernández Delgado sobre os desenvolvimentos — e com especial atenção aos marcos — da ficção científica mexicana. Seguiram-se debates sobre dois projetos: um mais livreiro e um mais acadêmico, que, como não é de se surpreender, possuem mais similitudes do que diferenças.

Pedro Maciel Guimarães
Luiz Felipe Baute

Equipe Editorial Zanzalá



Una breve presentación

Este número de la revista *Zanzalá* es resultado de la colaboración entre el Seminario de Estudios sobre Géneros Cinematográficos y Audiovisuales (Genecine) del Instituto de Artes de la Universidad de Campinas y el Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, en la Ciudad de México, y que dio lugar a un Ciclo de Conferencias a Distancia realizado en marzo y abril de 2022.

En este número encontramos diversas aproximaciones a los géneros cinematográficos y literarios: melodrama, ciencia ficción, cine negro, cinedrama gótico y teoría de los géneros.

El **melodrama** ha sido el género cinematográfico estudiado con mayor frecuencia, y aquí aparece en variantes muy diversas, ya sea como soporte para el cine experimental más radical de Guy Maddin (M. Pérez Bonfil); como referente subvertido en *Susana (carne y demonio)* de Luis Buñuel (A. Ortega Mantecón) o como vehículo para las *buddy movies* donde ya se insinuaban las connotaciones homosexuales en el cine mexicano clásico (F. Marín).

En otros trabajos se estudia el espacio urbano y arquitectónico, ya sea en el **cine negro** mexicano clásico (F. López) o en el **cinedrama gótico** presente en la tetralogía del terror de Carlos Enrique Taboada.

Un personaje arquetípico del **cine hollywoodense** más reciente (la manic pixie dream girl) es objeto de un análisis sintomático para reconocer sus ausencias estructurales (J. M. Díaz). Y a través de una entrevista con Miguel Ángel Fernández Delgado se comentan los orígenes y las variantes actuales de la **ciencia ficción mexicana** (L. F. Baute). Por último, se propone una tipología específica para estudiar los **géneros del cine iberoamericano**, notablemente distintos de la tradición hollywoodense (L. Zavala).

Esta diversidad de registros es un reflejo de la diversidad de intereses que despierta el estudio de los géneros cinematográficos y literarios, propia del campo cubierto por *Zanzalá*. Esperamos que los lectores disfruten este resultado del intercambio de ideas.

Lauro Zavala, UAM-X
Coyoacán, Ciudad de México



Los géneros cinematográficos en el cine iberoamericano: una propuesta tipológica

Film genres in Ibero-American cinema: a typological proposal

Lauro Zavala¹

Resumen

En su estudio sobre los géneros clásicos del cine estadounidense y europeo, *The Film Genre Book*, el investigador inglés John Sanders señala las películas más representativas de seis géneros de esta tradición canónica. Estos géneros se estudian por décadas a partir de 1930: western, ciencia ficción, horror, fantasía, drama y comedia. A todos ellos añade el blockbuster como un metagénero donde se condensan los otros. Con excepción del drama y la comedia, estos géneros están lejos de ser los dominantes en la región iberoamericana, y por ello aquí propongo la existencia de seis géneros que caracterizan el cine regional: comedia romántica, comedia sexual, cine político, musical, adaptación, cine político, cine biográfico y cine de reivindicación. A los cuales se añade el cine del rito de paso como un metagénero donde se integran rasgos de todos los otros. Esta relectura de los géneros regionales coincide con el estudio de las variantes iberoamericanas del cine policiaco, el musical, el western y la ciencia ficción.

Palabras clave: Historia genológica; géneros clásicos; cine estadounidense; cine iberoamericano; cine regional.

Abstract

In *The Film Genre Book*, John Sanders studies American and European film genres. He studies western, science fiction, horror, fantasy, drama, and comedy, pointing out the canonical film in each decade since 1920. To all of them he adds the blockbuster as a metagenre where all others are condensed. With the exception of drama and comedy, these genres are far from being the dominant ones in the Ibero-American region, and for this reason I propose here the existence of six other genres: romantic comedy, sexual comedy, political cinema, musical cinema, adaptation, political cinema, biographical cinema and vindication cinema. And then there is the cinema of the rite of passage as a metagenre where features of all other genres are integrated. This rereading of regional genres coincides with the recent study of Ibero-American variants of film noir, musicals, westerns, and science fiction.

Keywords: Genre History, Classical Genres, American Cinema, Iberoamerican Cinema, Regional Cinema.

¹ Profesor/Investigador Titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, donde coordina el Área de Teoría y Análisis Cinematográfico del Doctorado en Humanidades. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México con un modelo teórico para el análisis de la narrativa posmoderna en cine y literatura. Tradujo al español el libro de Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación* (UNAM, 2015). Sus libros más recientes incluyen: *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (UACM, 2007); *Manual de análisis narrativo* (Trillas, 2007); *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010); *Semiótica preliminar* (FOEM, 2015); *Posibilidades del análisis cinematográfico* (coord., FOEM, 2016).

Introducción

El concepto de género cinematográfico, como toda tipología de la producción artística o industrial, ha sido utilizado para apoyar una forma de entender el cine. Es así como la tipología de los *géneros clásicos* ha sido empleada como un referente universal, y raramente se cuestionan su origen institucional y sus empleos ideológicos, así como el contexto histórico que determina su existencia. Este fenómeno es evidente si observamos que se suelen tomar como géneros universales aquellos que caracterizan el cine hollywoodense clásico, cuyas convenciones se cristalizaron en la década de 1930.

Es por ello que en lo que sigue se propone reconocer la existencia de géneros que han existido en el cine iberoamericano precisamente desde la década de 1930 hasta nuestros días, y que son distintos de los géneros clásicos (europeos y norteamericanos), pues responden a contextos históricos y culturales notablemente diferentes.

Lo que sigue es una propuesta preliminar, que exige una discusión amplia entre los historiadores del cine latinoamericano, y que podrá ser corregida o ampliada en lo sucesivo. En ese sentido, la intención de estas líneas es llamar la atención sobre la necesidad de crear un marco de discusión distinto al que ha dominado el estudio del cine europeo y estadounidense, pues sus parámetros no siempre son los más útiles al estudiar el cine iberoamericano.

Planteamiento general

En su reflexión sobre los presupuestos de los géneros clásicos, Rick Altman recuerda que “el estudio de los géneros cinematográficos ha sido una extensión de los géneros literarios” (ALTMAN, 1999, p. 13), si bien ambos campos son notablemente diferentes. En lo que presento a continuación me apoyaré en la definición de *género* propuesta por Mijaíl Bajtín en su *Estética de la creación verbal* (1919). Para Bajtín, un género es un conjunto de textos que tienen en común elementos de forma y sustancia, es decir, elementos comunes en términos de *contenido temático, estilo y composición* (BAJTÍN, 1982, p. 248).

Con el fin de establecer una tipología derivada del corpus canónico de las películas iberoamericanas que han tenido mayor resonancia en la crítica y en el público, en este trabajo propongo elaborar un corpus similar al establecido por John Sanders en su estudio *The Film Genre Book* (2009), donde este autor señala la existencia de seis géneros del cine clásico europeo y estadounidense, definidos a partir de criterios temáticos y formales: *Western*, *Drama*, *Ciencia*

Ficción, Horror, Comedia y Fantasía. A estos seis géneros añade el *blockbuster* como un *metagénero*, pues en su interior pueden aparecer de manera simultánea algunos rasgos de los demás géneros, y al mismo tiempo, su existencia depende de un criterio externo a la película misma, es decir, su éxito comercial. A partir de este mapa, el autor selecciona una película representativa para cada década a partir de 1920 hasta el año 2008. Esto produce un total de 90 películas del canon occidental, donde domina (en más del 90%) el cine estadounidense.

Los géneros del cine estadounidense y europeo

Es bien conocido el fenómeno internacional que consiste en que más del 90% de la cartelera comercial está cubierta por el cine de géneros clásicos producido en los Estados Unidos. Es por ello que resulta inevitable iniciar todo estudio sobre los géneros regionales con una mirada panorámica dirigida a la evolución de los géneros clásicos del cine estadounidense, donde se incluyen unas pocas películas del cine europeo (y donde, por cierto, se deja de lado el cine español).

Con el fin de elaborar un mapa similar para cartografiar la evolución de los géneros del cine iberoamericano, a continuación reproduzco, en tres partes, el mapa propuesto por John Sanders en su estudio *The Genre Book* (2009, p. 9) para el cine estadounidense y europeo, considerados comúnmente como los *géneros clásicos* del cine.

Año	Western	Drama	Ciencia ficción
1920's	<i>The Iron Horse</i>	<i>Sunrise</i>	<i>Metrópolis</i>
1930's	<i>La diligencia</i>	<i>Ángeles con caras sucias</i>	<i>Things to Come</i>
1940's	<i>Río Rojo</i>	<i>Los asesinos</i>	<i>Un yanqui en la corte del Rey Arturo</i>
1950's	<i>The Searchers</i>	<i>Los 400 golpes</i>	<i>Invasión de los muertos vivientes</i>
1960's	<i>Érase una vez en</i>	<i>Sábado por la noche y domingo</i>	<i>2001</i>
1970's	<i>Pat Garret y Billy the Kid</i>	<i>Apocalipsis ahora</i>	<i>Alien</i>
1980's	<i>Young Guns</i>	<i>Wings of Desire</i>	<i>E. T.</i>
1990's	<i>Los imperdonables</i>	<i>Goodfellas</i>	<i>Matrix</i>
2000's	<i>Secreto en la montaña</i>	<i>Crash</i>	<i>Hijos de hombre</i>

Tabla 1: Géneros del cine estadounidense y europeo: western, drama y ciencia ficción. Parte I.

Año	Horror	Comedia	Fantasia
1920's	<i>Nosferatu</i>	<i>La General</i>	<i>Ladrón de Bagdad</i>
1930's	<i>Frankenstein</i>	<i>Sopa de pato</i>	<i>King Kong</i>
1940's	<i>Cat People</i>	<i>Kind Hearts and Coronets</i>	<i>A Matter of Life and Death</i>
1950's	<i>La noche del cazador</i>	<i>Mi tío</i>	<i>Fortaleza escondida</i>
1960's	<i>Los pájaros</i>	<i>El graduado</i>	<i>Jasón y los Argonautas</i>
1970's	<i>Halloween</i>	<i>El joven Frankenstein</i>	<i>Cuando el destino nos alcance</i>
1980's	<i>Elm Street</i>	<i>Educando a Arizona</i>	<i>Brasil</i>
1990's	<i>El silencio de los inocentes</i>	<i>Delicatessen</i>	<i>Eduardo Manostijeras</i>
2000's	<i>Dark Water</i>	<i>Amanecer de los muertos</i>	<i>El laberinto de Pan</i>

Tabla 2: Géneros del cine estadounidense y europeo: horror, comedia y fantasía. Parte II.

Año	Blockbuster
1920's	<i>Intolerancia</i>
1930's	<i>Lo que el viento se llevó</i>
1940's	<i>Bambi</i>
1950's	<i>Ben-Hur</i>
1960's	<i>La novicia rebelde</i>
1970's	<i>Tiburón</i>
1980's	<i>El último emperador</i>
1990's	<i>Titanic</i>
2000's	<i>Hombre Araña 2</i>

Tabla 3: Géneros del cine estadounidense y europeo: blockbuster. Parte III.

Al observar esta cartografía es necesario señalar que algunos de estos géneros han tenido un desarrollo relativamente infrecuente y claramente excepcional en la región iberoamericana, como es el caso del western, la ciencia ficción, el cine fantástico y el horror. En cada uno de estos géneros encontramos manifestaciones propias de la región iberoamericana, como ocurre, en el caso del cine mexicano, con el *chili-western* durante la década de 1960; el cine de terror de Carlos Enrique Taboada y de Juan López Moctezuma en la década de 1970 y el notable cine fantástico de Guillermo del Toro. Algo similar ocurre en el resto de la región, como es el caso de la ciencia ficción digitalizada producida en Argentina después del año 2000 o las peculiares variantes de autor en el cine de terror brasileño o español. Pero estas excepciones sólo confirman la regla de que estos géneros no son

los más frecuentes en la producción regional. ¿Cuáles son, entonces, los géneros dominantes en el cine iberoamericano?

Los géneros del cine iberoamericano

Al estudiar las películas más representativas del cine producido en América Latina y España es necesario tomar distancia de los géneros estudiados por Sanders para el cine hollywoodense, con excepción del *drama* y la *comedia*. Este autor llama drama y comedia a los materiales de interés universal, que en realidad tendrían que ser considerados como *modalidades genéricas* más que como géneros autónomos. Pero aun así, hay notables diferencias entre la presencia de estas modalidades genéricas (drama y comedia) en el cine estadounidense y el cine iberoamericano. En el caso particular del cine latinoamericano, a lo largo del siglo XX ha predominado el *melodrama moralizante*, desplazado en el siglo XXI por las variantes de la comedia romántica y la *comedia sexual*, esta última casi totalmente ausente del cine estadounidense clásico. Es evidente el lugar que ocupan en la región iberoamericana el *melodrama* en general o la *comedia ranchera* en particular. Pero mientras el primero está hibridizado con otros géneros dominantes, la segunda se localiza exclusivamente en la Época de Oro del cine mexicano. Así, es necesario ir más allá del melodrama y la comedia.

En lo que sigue propongo reconocer la existencia de seis géneros que han tenido un desarrollo notable en el cine iberoamericano, a partir de 1930 hasta nuestros días: *Comedia Romántica*, *Comedia Sexual*, *Cine Biográfico*, *Cine Musical*, *Cine Político*, *Cine de Reivindicación y Adaptación Literaria*, además de un *metagénero* (Rito de Paso), en cuyo interior pueden aparecer simultáneamente elementos temáticos y estructurales pertenecientes a los otros géneros del mismo cine iberoamericano. Por supuesto, todos estos géneros también existen en el cine europeo y estadounidense, pero están muy lejos de ser los géneros dominantes en esa región, y mucho menos en el cine hollywoodense.

Éstos son los géneros *dominantes* en la región iberoamericana, atendiendo a los criterios de su aceptación crítica como parte del canon, y por esa razón merecen ser estudiados de manera diferenciada.

Aquí señalo las películas más significativas en cada uno de estos géneros cinematográficos. Estas películas no sólo han obtenido reconocimiento nacional e internacional, tanto del público como de la crítica especializada, sino que también han tenido una notable circulación más allá de las

fronteras nacionales, gracias a su transferencia, reconstrucción y distribución en formato digital. Estos rasgos permiten pensar en la existencia de un corpus canónico del cine iberoamericano.

Para la construcción de este canon ha sido necesario consultar los estudios panorámicos dedicados al cine iberoamericano producido a partir de la década de 1930. A partir de su estudio es posible postular la existencia de los géneros que aquí propongo. Los trabajos utilizados para este fin han sido los de Carlos Galiano y Rufo Caballero (1999) Casimiro Torreiro (2008), Antxon Salvador (2009), Jorge Ruffinelli (2010), y los volúmenes colectivos producidos con motivo del Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana, realizado en México en 2008 (*Histórias em comun* y *50 Cineastas de Iberoamérica*).

En la elaboración de este corpus también consulté los trabajos sobre la evolución del canon en la producción cinematográfica de varios países particulares, como es el caso de Brasil (Isabella Souza, 2004; y Tunico Amancio 2011), Colombia (Juana Suárez, 2007), Cuba (Sergio Becerra, 2009), Ecuador (José Luis Serrano, 2001) y México (Rafael Aviña, 2004; y Andrea Noble, 2005). Y fue igualmente útil consultar los estudios sobre algunas modalidades genéricas o temáticas, como los dedicados al melodrama (Silvia Oroz, 1995; y Julia Tuñón, 1998), el cine político argentino (Mónica Sataráin, 2004; y Clara Kriger 2009) o las adaptaciones de obras literarias colombianas (Jorge García Saucedo, 2003) mexicanas (Martha Vidrio, 2013) y latinoamericanas (María Lourdes Cortés, 1999).

Aquí he incorporado el cine español, para así hablar de un cine iberoamericano, donde sin embargo domina (en más del 90%) el cine latinoamericano.

A partir del mapa genérico establecido por John Sanders para el cine estadounidense y europeo, y después de estudiar las películas pertenecientes al canon del cine iberoamericano, propongo la existencia de siete géneros y un metagénero, surgidos a partir de la década de 1930, cuyas películas más representativas para cada década se pueden observar a continuación.

Año	Cine político	Biográfico	Musical	Adaptación
1930's	<i>El compadre Mendoza</i>	<i>La mujer del puerto</i>	<i>Allá en el rancho grande</i>	<i>Santa</i>
1940's	<i>La guerra gaucha</i>	<i>Río escondido</i>	<i>Salón México</i>	<i>La perla</i>
1950's	<i>O Cangaceiro</i>	<i>Torero</i>	<i>El último cuplé</i>	<i>Nazarín</i>
1960's	<i>El chacal de Nahueltoro</i>	<i>Lucía</i>	<i>Un rayo de luz</i>	<i>Memorias de subdesarrollo</i>

1970's	<i>La Patagonia rebelde</i>	<i>Reed</i>	<i>Acompáñame</i>	<i>El lugar sin límites</i>
1980's	<i>La historia oficial</i>	<i>Frida</i>	<i>El exilio de Gardel</i>	<i>La ciudad y los perros</i>
1990's	<i>La ley de Herodes</i>	<i>Yo, la peor de todas</i>	<i>Danzón</i>	<i>El callejón de los milagros</i>
2000's	<i>Machuca</i>	<i>Mar adentro</i>	<i>El ángel del acordeón</i>	<i>Arráncame la vida</i>

Tabla 4: Géneros del cine iberoamericano: *Cine político, Biográfico, Musical, y Adaptación.*

Año	Rito de Paso	Reivindicación	Comedia Romántica	Comedia Sexual
1930's	<i>El día que me quieras</i>	<i>Redes</i>	<i>La vuelta al nido</i>	<i>Hay que educar a Nini</i>
1940's	<i>Campeón sin corona</i>	<i>Nosotros los pobres</i>	<i>Enamorada</i>	<i>Una familia de tantas</i>
1950's	<i>Los olvidados</i>	<i>Raíces</i>	<i>Aquello que amamos</i>	<i>Ensayo de un crimen</i>
1960's	<i>Del rosa al amarillo</i>	<i>Dios y lo Diablo en la tierra del sol</i>	<i>Prisioneros de una noche</i>	<i>Tiburoneros</i>
1970's	<i>El espíritu de la colmena</i>	<i>La tierra prometida</i>	<i>Asignatura pendiente</i>	<i>Doña Flor y sus dos maridos</i>
1980's	<i>El sur</i>	<i>Cóndores no entierran todos los días</i>	<i>Volver a empezar</i>	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervos</i>
1990's	<i>Novia que te vea</i>	<i>La estrategia del caracol</i>	<i>Confesión a Laura</i>	<i>Belle époque</i>
2000's	<i>Valentín</i>	<i>Señora Beba</i>	<i>El frasco</i>	<i>Romeo y Julieta</i>

Tabla 5: Géneros del cine iberoamericano: *Rito de paso, Reivindicación, Comedia Romántica, y Comedia Sexual.*

A continuación, comento brevemente cada uno de estos géneros en relación con su definición temática y formal, señalando algunas de las películas propias del canon regional.

La *comedia romántica* es el género más popular y apreciado por los espectadores, y en la mayor parte de las películas de ficción es posible encontrar componentes de su estructura narrativa. En Iberoamérica, el empleo de un tono irónico es un recurso que permite extrapolar sus convenciones a las condiciones de la vida cotidiana en la región. Así, por ejemplo, *Enamorada* (en México), *Confesión a Laura* (en Colombia), *Asignatura pendiente* y *Volver a empezar* (en España) forman parte del canon de cada uno de estos países. El reciente estudio de Ignacio Sánchez Prado señala la función ideológica que cumple la comedia romántica en la construcción de la ideología neoliberal en el cine mexicano, y sus relaciones con el melodrama, el erotismo y la comedia en general, lo cual se puede extrapolar al resto, del cine iberoamericano.

El *cine político* tiene una larga tradición en Latinoamérica, a tal grado que es el único tipo de

cine conocido por muchos cinéfilos extranjeros. En algunas propuestas panorámicas del cine latinoamericano del siglo XX, éste es el tipo de cine dominante, como en la cartografía elaborada por Jorge Ruffinelli (2010). Estas películas pueden adoptar el formato del cine biográfico (*El compadre Mendoza*) o dirigir una mirada irónica a una tradición política dominante (*La Ley de Herodes*). Pero lo más frecuente consiste en una ficcionalización de acontecimientos históricos concretos, como en el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau (en Bolivia). Ejemplos canónicos de esta reconstrucción ficcionalizada son *El chacal de Nahueltoro* (en Chile), *La Patagonia rebelde* (en Argentina), *O Cangaceiro* (en Brasil). En algunos casos, estas películas se fusionan con otros géneros, como la comedia romántica (*La historia oficial*) o el rito de paso (*Machuca*).

El *cine musical* producido en la región es notablemente distinto del producido en otras regiones, como se puede observar en el melodrama ranchero mexicano en la década de 1940 y 1950 (*Allá en el rancho grande*) o en el cine sobre el exilio sudamericano en la década de 1980 (*El exilio de Gardel*) y en películas más personales, como *Danzón* (en México) o *El ángel del acordeón* (en Argentina). La Época de Oro producida en Argentina, Brasil y México durante las décadas de 1930 a 1950 se caracterizó por un cine donde el cine musical se hibridizó con elementos de melodrama y comedia. Este género híbrido alcanzó niveles de popularidad que coincidían con la existencia de enormes salas de proyección para cientos de espectadores, lo que hizo de la experiencia cinematográfica un fenómeno cultural marcadamente característico de la región latinoamericana. Éste y otros rasgos del musical latinoamericano han sido explorados en el volumen coordinado por Guilherme Maia y Lauro Zavala (2018), cuyo antecedente se encuentra en el volumen colectivo sobre el cine musical internacional coordinado por Corey Creekmur y Linda Mokdad (2013).

El *cine biográfico* ocupa un lugar central en la historia del cine iberoamericano, a diferencia del lugar que ocupa en la historia del cine europeo. Por supuesto, este género puede ser entendido como una forma de cine histórico. Entre los personajes más frecuentados en el cine iberoamericano se encuentran Emiliano Zapata y Pancho Villa (este último con más de una docena de películas ficcionalizadas sobre su vida), y otros tan importantes para la región como Eva Perón y el Che Guevara (recuérdese la coproducción de *Los diarios de motocicleta*). Pero también forman parte del canon algunas películas dedicadas a recrear la vida y muerte de escritores (como Federico García Lorca, Sor Juana Inés de la Cruz o Jorge Luis Borges); compositores (como Héctor Villa-Lobos o Juventino Rosas) y artistas plásticos (como el Greco, Salvador Dalí y los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros (en *El muro*) y José Clemente Orozco (en *En busca de un muro*). También los

personajes del mismo cine han sido objeto de películas biográficas, como en el caso de *La vida de Pedro Infante*, *La leyenda de una máscara* o *Miroslava*.

Las adaptaciones de literatura a cine constituyen un caso aparte, ya que más de la mitad de las películas de ficción provienen de textos literarios. Éste es un fenómeno universal y está presente en el cine mundial, pero en Latinoamérica algunas de estas adaptaciones ocupan un lugar central en la historia regional. Esto se puede comprobar al observar cómo algunas novelas canónicas han sido adaptadas en numerosas ocasiones, como *Santa* (en México) o *María* (en Colombia), que se han integrado al imaginario colectivo en sus países de origen. Otras adaptaciones han recibido una notable atención por parte de la crítica especializada, como es el caso de *Memorias del subdesarrollo* (en Cuba), *El beso de la mujer araña* (en Argentina), *Crónica de una muerte anunciada* (en Colombia), *Doña Flor y sus dos maridos* (en Brasil) o *Arráncame la vida* (en México).

El cine de reivindicación consiste en una historia ficcional donde el protagonista (individual o colectivo) ha sido víctima de una injusticia infligida por su condición social o por algún azar del destino, y tiene la oportunidad de reivindicar esta injusticia, ya sea porque confraterniza con el enemigo de clase (*Señora Beba*, de Argentina) o porque alguna circunstancia particular le permite recuperar la dignidad que parecía haber perdido. Es la variante más frecuente del melodrama regional, aunque también adquiere forma de denuncia social o reconstrucción histórica. La naturaleza de la reivindicación puede ser muy diversa, como puede observarse en *La estrategia del caracol*, de Colombia (reivindicación inquilinaria), *Miel para Oshun*, de Cuba (reivindicación familiar), *El último tren*, de Argentina (reivindicación patrimonial), *Nada más*, de Cuba (reivindicación epistolar) o *No mires para abajo*, de Argentina (reivindicación sexual).

La comedia sexual se produce al dar un tratamiento irónico a situaciones dramáticas que ocurren en la vida íntima de los protagonistas. Este género ha tenido un desarrollo notable en la región iberoamericana, como puede observarse en películas tan populares (y originales) como *La boda de Romeo y Julieta* (en Brasil), *Asesino en serio* (en México), *Sexo por compasión* (en España), *Un novio para mi mujer* (en Argentina) y la primera sección de *El chacotero sentimental* (en Chile). En España, este género tiene cultivadores tan prestigiosos como Pedro Almodóvar y Bigas Luna, algunas de cuyas películas forman parte del canon internacional, como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *La mujer del Titanic*. Y en el resto de Iberoamérica hay otros ejemplos de películas notables, como *La mujer de Benjamín* o *Sólo con tu pareja* (en México) y *Belle Époque* (en España).

El *cine del rito de paso* es una especie de metagénero porque en su interior se encuentran materiales pertenecientes a los demás géneros, y consiste en una recreación de la historia de un personaje que reconstruye un momento crucial en su paso de la infancia a la adolescencia o de la adolescencia a la edad adulta. Éste es un género particularmente importante en la historia del cine iberoamericano, en el que cada película adopta el formato de alguno de los otros géneros regionales. Así, por ejemplo, en *Valentín* (de Argentina) se retoma la comedia romántica; en *Los niños invisibles* (de Chile) se retoma el cine fantástico; en *Postales de Leningrado* (de Venezuela) se retoma el cine político; en *Bandidos* (de México) se retoma el western, el cine infantil y el cine sobre la revolución mexicana; en *El laberinto del fauno* (coproducción México-España) se retoma el cine político y el fantástico; en *El espíritu de la colmena* y *La lengua de la mariposa* (de España) se retoma el cine sobre la guerra civil; en *Oriana* (de Colombia) se retoma el cine sobre el despertar sexual, y en *Tasio, Cría cuervos, El sur* y *Las bicicletas son para el verano* (de España) se retoma el cine sobre la historia familiar.

Como ha sido señalado con frecuencia, las modalidades genéricas más características del cine iberoamericano son el melodrama y la comedia, pues sus rasgos aparecen en cualquier otra forma genérica en la región. Estas modalidades genéricas han recibido atención recientemente en el volumen colectivo coordinado por Paul Julian Smith (2015) y en el estudio sobre las raíces del melodrama iberoamericano en el trabajo de Ángel Faretta (2017).

También recientemente ha sido estudiado el cine policiaco de la región, en particular el melodrama negro producido en México durante las décadas de 1940 y 1950, como en los estudios de Álvaro Fernández (2007), Rafael Aviña (2017) y Carlos Bonfil (2016), además del policiaco colombiano actual en el trabajo de Andrés Vélez (2015).

Conclusiones

Aquí he presentado una propuesta tipológica derivada del estudio del corpus canónico del cine iberoamericano, como una forma de llamar la atención sobre la necesidad de estudiar el cine regional con una lógica distinta a la utilizada en el estudio del cine producido en Europa y los Estados Unidos.

Por esa misma razón, un estudio comparativo entre el cine iberoamericano y el cine producido en Europa Oriental, Asia y otras regiones alejadas de la cultura de Estados Unidos y Europa Occidental podría mostrar la existencia de numerosas coincidencias en la existencia de géneros en estas regiones.

Los géneros específicos del cine iberoamericano constituyen un terreno que es necesario cartografiar, más allá del melodrama moralizante y la comedia clásica, como ya está ocurriendo con el cine policiaco, el cine musical y la ciencia ficción.

Al estudiar la historia del cine iberoamericano resulta evidente que éste se ha desarrollado en condiciones radicalmente distintas a las del cine hollywoodense, y por esa razón es necesario reconocer la existencia de géneros igualmente distintos de los que conocemos como parte del canon genérico.

En este contexto es crucial señalar que hasta la fecha no se ha elaborado ninguna historia del cine mundial escrita desde el interior de la región latinoamericana, lo cual podría contribuir al reconocimiento de la especificidad genérica del cine producido en la región.

Bibliografía

ALTMAN, Rick. **Film / Genre**. London: British Film Institute. 1999.

AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Brasil – México**. Aproximações cinematográficas. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense. 2011.

AMIEL, Vincent; COUTÉ, Pascal. **Formes et obsessions du cinéma américain contemporain**. París: Klincksieck. 2003.

AVIÑA, Rafael. **Una mirada insólita**. Temas y géneros del cine mexicano. Ciudad de México, Cineteca Nacional, Conaculta/Océano. 2004.

AVIÑA, Rafael. **Mex noir**. Cine mexicano policiaco. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2017.

BAJTÍN, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos” en Idem. **Estética de la creación verbal**. Ciudad de México; Siglo XXI Editores. 1982, p. 248-293.

BECERRA, Sergio (Coord.). **ICAIC: 50 años de cine cubano en la revolución**. Selección retrospectiva. Bogotá: Cinemateca Distrital/Universidad Central, 2009.

BONFIL, Carlos. **Al filo del abismo**. Roberto Gavaldón y el melodrama negro. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2016.

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de luz**. O drama romântico no cinema. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1999.

CORTÉS, María Lourdes. **Amor y traición**. Cine y literatura en América Latina. San José: Universidad de Costa Rica. 1999.

CREEKMUR, Corey; MOKDAD, Linda (Eds.). **The International Film Musical**. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013.

DOLL, Darcie. “Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual” en **Comunicación y Medios** n. 26, Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. 2012, p. 51-59.

FARETTA, Ángel. **La pasión manda**. De la condición y la representación melodramáticas. Buenos Aires: Djaen. 2009.

FERNÁNDEZ, Álvaro: **Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955**. Morelia: El Colegio de Michoacán. 2007.

GALIANO, Carlos; y CABALLERO, Rufo. **Cien años sin soledad**. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1999.

GARCÍA SAUCEDO, Jaime. **Diccionario de literatura colombiana en el cine**. Bogotá: Panamericana Editorial, 2003.

GETINO, Octavio. **Cine latinoamericano**. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales. Ciudad de México: Trillas. 1990.

KRIGER, Clara. **Cine y peronismo**. El Estado en escena. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2009.

MAIA, Guilherme; y ZAVALA, Lauro (Orgs.). **Cinema musical na América Latina**. Salvador: EDUFBA. 2018.

NOBLE, Andrea. **Mexican National Cinema**. New York: Taylor and Francis. 2005.

OROZ, Silvia. **Melodrama**. El cine de lágrimas de América Latina. Ciudad de México: Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM. 1995.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madrid: Fondo de Cultura de España. 2003.

PINEL, Vincent. **Los géneros cinematográficos**. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine. Barcelona: Ma Non Troppo. 2009.

RUFFINELLI, Jorge. **América Latina en 130 películas**. Santiago de Chile: Uqbar Editores. 2010.

RUSSO, Eduardo (Comp.). **Hacer cine**. Producción audiovisual en América Latina. Buenos Aires: Paidós. 2008.

SALVADOR, Antxon. **Español de cine**. Lo que hay que ver. Más de 250 películas imprescindibles de España e Hispanoamérica desde el inicio del sonido hasta hoy, rodadas en español. Madrid: Blume, 2009.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. **Screening Neoliberalism**. Transforming Mexican Cinema 1988-2012. Vanderbilt University Press. 2014.

SANDERS, John. **The Film Genre Book**. Leighton Buzzard: Auteur. 2009.

SATARÁIN, Mónica (Comp.). **Plano secuencia**. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

SCHMELZ, Itala. **Cine mexicano y ciencia ficción**. Ciudad de México: Akal. 2022.

SERRANO, Jorge Luis. **El nacimiento de una noción**. Apuntes sobre el cine ecuatoriano. Quito: Ediciones Acuario. 2001.

SMITH, Paul Julian (Comp.). **La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo**. Madrid: Iberoamericana. 2015.

SOUZA, Isabella (Coord.). **O cinema brasileiro no século XX**. Río de Janeiro: Ministerio de Cultura/Petrobras. 2004.

STEVENS, Donald F.: **Based on a True Story**. Latin American History at the Movies. Wilmington: Scholarly Resources. 1997.

SUÁREZ, Juana. **Cinembargo Colombia**. Ensayos críticos sobre cine y cultura. Cali: Universidad del Valle. 2007.

TORREIRO, Casimiro (Coord.). **Histórias em común**. 40 años/50 filmes do cinema iberoamericano. Madrid: Ministerio de Cultura de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC). 2008.

TUÑÓN, Julia. **Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano**. La construcción de una imagen, 1939-1952. Ciudad de México: El Colegio de México. 1998.

VARIOS AUTORES. **Histórias em comun**. 40 años/50 filmes do cinema ibero-americano. Madrid: Ministerio de Cultura del Gobierno de España. 2008.

VARIOS AUTORES. **50 Cineastas de Iberoamérica. Generaciones en tránsito 1980-2008**. Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana. Ciudad de México: Cineteca Nacional, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ministerio de Cultura del Gobierno de España. 2008.

VELLEGGIA, Susana. **La máquina de la mirada**. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia. Santo Domingo: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano/Secretaría de Estado de Cultura de la República Dominicana. 2007. Reimpresión en Quito (CIESPAL). 2010.

VÉLEZ CUERVO, Andrés. **República Noir**. Cine criminal colombiano (2000-2012). En busca

del cine negro en Colombia. Bogotá: Cinemateca Distrital. 2017.

VIDRIO, Martha. **La adaptación de obra literaria en el cine mexicano**. Guadalajara: Rayuela, 2013.



La nostalgia del melodrama silente: *The Heart of the World* de Guy Maddin

The nostalgia of silent melodrama: *The Heart of the World* by Guy Maddin

Montserrat Pérez Bonfil¹

Resumen

En este artículo se analizan los elementos expresivos con los que Guy Maddin construye un melodrama silente de seis minutos en su cortometraje experimental *The Heart of the World* (2000). Partiendo de una trama que podría dar para un largometraje, Maddin condensa la diégesis haciendo uso de herramientas como el montaje constructivista, la estética expresionista y el juego entre los personajes arquetípicos de un trío amoroso. A partir del decoupage, se ha analizado cada cuadro del cortometraje para develar la miríada de significados que Maddin ha entretejido en la cinta a través de una gramática visual que emula a una cinta muda de los años 20's, haciendo alusión a cintas como *El acorazado Potemkin* (1925) y *Metrópolis* (1927).

Palabras clave: Melodrama; Guy Maddin; expresionismo; constructivismo; cine silente.

Abstract

Through this article, I analyze the expressive elements with which Guy Maddin builds a six-minute silent melodrama in his experimental short film *The Heart of the World* (2000). Maddin takes a plot that could build a feature film's diegesis and condenses it using tools such as constructivist montage, expressionist aesthetics, and the representation of the archetypal characters of a love trio. Each frame of the short film has been analyzed through the analytical method of decoupage to reveal the myriad of meanings that Maddin has woven into the film through a visual grammar that emulates a silent film from the 1920s, alluding to films like *Battleship Potemkin* (1925) and *Metropolis* (1927).

Keywords: Melodrama; Guy Maddin; Expressionism; Constructivism; Silent film.

¹ Nació en la Ciudad de México en 1980, es licenciada en comunicación por la Universidad Iberoamericana y maestra en Guion por Centro de Diseño, Cine y Televisión. Ha realizado estudios de movimiento, performance, títeres y objetos en México, Barcelona y Praga. Forma parte de la novena generación del diplomado en creación literaria del Centro de Estudios Literarios Xavier Villaurrutia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México. Ha impartido clases de guionismo y producción audiovisual en la universidad de diseño de modas, Jannette Klein y en la Universidad Panamericana. Actualmente, realiza sus estudios doctorales en Teoría y Análisis Cinematográfico en la UAM Xochimilco con una línea de investigación relacionada con la intermedialidad y los géneros en la obra de algunos cineastas iberoamericanos. Permanece activamente escribiendo guiones y desarrollando proyectos de largometraje y de series de televisión.

Si existe alguien obsesionado con la nostalgia del pasado ese es Guy Maddin. Artista visual y cineasta nacido en 1956 en Winnipeg, Canadá que comenzó haciendo películas en su patio trasero y en la mesa de la cocina. Actualmente, ostenta el título de director en al menos 54 proyectos audiovisuales entre los cuales se incluyen cortos, largos, documentales, piezas de videoarte e instalaciones. Su trabajo, considerado único, se basa en utilizar medios arcaicos como formatos cinematográficos pequeños en blanco y negro y, en ocasiones, la realización de *filmes* silentes. (BEARD, 2013, p. 1)

Criado en una familia de clase trabajadora descendiente de islandeses, Maddin, a sus 60 años, continúa viviendo en Winnipeg.

La tragedia y el melodrama circunda sus filmes y es de suponer que su arte es un reflejo de algo más privado:

Su madre era estilista y su padre gerente general del equipo de hockey sobre hielo, Winnipeg Maroons, que más tarde se convirtió en el equipo nacional de Canadá. Aunque su padre se ausentaba por largas temporadas, pasaron maravillosas vacaciones en Gimli. Maddin fue un nostálgico desde niño, añorando aquellos viajes a los que no pudo asistir porque aún no había nacido y enganchado al pasado de su historia familiar; elementos que más tarde retomará en sus películas a través de álbumes fotográficos y viejas cintas. También hubo momentos amargos: el hermano mayor de Guy, Cameron, se suicidó a los dieciocho años sobre la tumba de su novia recién fallecida en un accidente automovilístico (MADDIN, 2003, p. 1).

Maddin estudió Economía y, tras pasar un periodo laborando en un banco, comenzó a pintar casas. Durante ese tiempo—casi diez años—entabló relación con miembros de los departamentos de Literatura, Teatro y Cine de la Universidad de Manitoba, entre los cuales se encontraba Stephen Snyder, quien lo invitaba a proyecciones de películas. Así, Maddin tuvo acceso a todo tipo de filmes que, junto con las conversaciones de los académicos—en especial Georges Toles—, le fue dando un amplio panorama del mundo del cine. Es por eso que en su obra se pueden apreciar “alusiones a directores tan diversos como Von Sternberg, Hitchcock, Whale, Keaton, Ophuls, Méliès, Lubitsch y Clair, presentados como si hubieran sido pegados a propósito por Víctor Frankenstein.” (MADDIN, 2003, p. 1).

Maddin “no sabía operar una cámara, no sabía editar, no sabía hacer nada” (Beard, 2013, 5); no tenía entrenamiento cinematográfico y tampoco un respaldo académico en el área, pero se enseñó a sí mismo a hacer películas como los viejos directores de Hollywood que tampoco tenían un entrenamiento formal y que aprendieron observando cómo se hacían las películas. Maddin no

tuvo la suerte de verlo de primera mano, pero leyó muchos libros, vio infinidad de películas y trabajó siempre de forma intuitiva. Es por esto que se autodenomina un cineasta tipo “*garage-band*”, alguien que quizá no tenga la habilidad técnica de un profesional pero que tiene algo auténtico y personal que decir (BEARD, 2013, p. 5).

Según el guionista y director Mark Peranson, Maddin “malabarea sus numerosas referencias, de una manera basada en el olvido—tanto el de su audiencia como el suyo propio. Tras mostrar una referencia, rápidamente se mueve hacia delante, no dejando nunca que otro cineasta cohabite su espacio por mucho tiempo, no permitiendo que el espectador profundice en la narrativa.” (MADDIN, 2003, p. 1).

Más tarde, Georges Toles se convirtió en uno de sus más importantes colaboradores y proveedor de ideas para la puesta en escena y la escritura de guiones. Porque, poco a poco, fue creciendo dentro de Maddin el deseo de realizar algo propio. Quién sabe cuántas veces vieron *Foolish Wives* y *Sunrise* de Murnau, pero la exposición a estos y otros filmes de los 1920’s le dieron a Maddin la capacidad para apreciar la grandiosidad del cine silente en su periodo cúspide, así como las herramientas para entender profundamente su retórica, estrategias narrativas y panorama expresivo. De esta forma, Maddin encontró una manera de hacer cine con métodos muy simples, creando fuertes efectos dramáticos y emotivos (BEARD, 2013, p. 4).

Peranson (MADDIN, 2003, p. 1) asegura que la cinefilia de Guy lo ha llevado a realizar *remakes* de películas perdidas que ni siquiera ha visto y ese es el caso de nuestro objeto de estudio: *The Heart of the World*.

En el año 2000, el XXV Festival Internacional de Cine de Toronto, comisionó a diez distinguidos directores canadienses a realizar los cortos preliminares a la presentación de la competencia de largometrajes. Guy Maddin, junto con Atom Egoyan y David Cronenberg, estaba en esta lista. No era una competencia, pero Maddin “no veía la razón para no tratar el asunto como tal: decidió crear un corto con una narrativa lo más compleja posible, donde los visuales fueran lo suficientemente densos e intrincados para sorprender a las audiencias de Hogtown, así como a sus rivales nominales, dejándolos en impactante silencio.” (VATNSDAL, 2000, p. 8)

Maddin había escuchado el rumor de que Cronenberg, y quizá también Egoyan—dado sus estilos personales—harían cortos con una toma continua de cuatro minutos. Entonces, Maddin

decidió recurrir a un montaje tipo ametralladora, recurriendo a las técnicas de los pioneros del montaje soviético como Sergei Eisenstein.

Según Peranson (MADDIN, 2003, p. 2), *The Heart of the World* reimagina la película apocalíptica de ciencia ficción *La Fin du Monde* de Abel Gance (1931) y, posiblemente, visita otros filmes como *London After Midnight* de Tod Browning y *Four Devils* de F. W. Murnau. Estas cintas, así como otras que inspiran el resto de la obra de Maddin, han sido asesinadas por la historia y ésta es la forma en que Maddin toma venganza, pero es una venganza que viene acompañada de un dejo de vergüenza y culpa porque tiene que recurrir a la imitación para reanimarlas (MADDIN, 2003, p. 3). Sin embargo, imprime un sello personal en cada una de sus obras para evitar que se vuelvan simples *remakes*. Para empezar, sus piezas ostentan una impresionante rapidez en la imagen. Por otro lado, la narrativa, dentro de una trama hipercompleja, parece absurda. Además, hiperestiliza sets y diálogos e introduce elementos autobiográficos, muy melodramáticos, en sus filmes. (MADDIN, 2003, p. 3).

El profesor en estudios fílmicos de la Universidad de Alberta, William Beard, asegura que “quizá otro cineasta podría imitar el trabajo de Maddin, pero su trabajo, no importa cuántas influencias y homenajes contenga, no se parece al de nadie.” (BEARD, 2013, p. 1). Esto no significa, para nada, que la crítica haya recibido sus películas con ovaciones, de hecho, muchos de los espectadores de sus piezas fílmicas opinan que son un “raro pastiche en blanco y negro de melodrama silente, arcano, terrible, tonto, irreverente, extraño más allá de lo imaginable.” (BEARD, 2013, p. 1). Aun así, con el tiempo, ha ido ganando adeptos y el respeto de la crítica mundial, aunque para el público que no visita los festivales y las muestras internacionales, es poco conocido.

Maddin utiliza cuadros viñeteados que proporcionan una forma poética para enmarcar las imágenes y adopta la doble exposición, imitando la manera en que se utilizaba en el cine previo a los 1920's. Usa intertítulos como herramienta para la narrativa y para exponer quiénes son sus personajes, además de fungir—en ocasiones—como metáforas y concretar el sentido poético de la narrativa (BEARD, 2013, p. 5).

Beard argumenta que, al utilizar estas antiguas formas de hacer cine, lo que Maddin desea es devolverles la elocuencia (2013, 5). El formato en el que filma es el del cine silente (4:3), luego, trata de reproducir la experiencia de ver películas maltratadas de 16mm que revelan su edad a través de las rayaduras causadas por innumerables proyecciones. Esto lo encontramos en *The Heart of the World*: rayas, luces parásitas, cabellos simulados en el proyector, niebla, grano reventado, alto contraste, indefinición; métodos que degradan la imagen y que sirven, además, para maquillar la

precariedad de la producción, mostrando películas recién hechas que vienen al mundo como los *jeans* “nuevos” de hoy: ostentando las marcas de la vejez y el desgaste del uso.

Melodrama

De acuerdo con las investigaciones de la profesora emérita en estudios del cine, Susan Hayward, las raíces más tempranas del melodrama se encuentran en las obras morales medievales y en la tradición oral (2001, p. 213). Más tarde, la tradición se renovó gracias al drama romántico francés de los siglos XVIII y XIX y las novelas sentimentales del mismo periodo. Estos dramas y novelas se basaban en códigos morales y en la buena conciencia dentro de las relaciones familiares que forzaban casamientos y frustraban romances. Según Hayward, el melodrama coincide con la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y la modernización. “A principios de 1800, la burguesía postrevolucionaria buscaba defender sus derechos recién adquiridos en contra de la aristocracia autocrática—incluyendo el *droits de seigneur*².” (HAYWARD, 2001, p. 214).

Esencialmente, el melodrama se enfoca en los valores familiares y morales, dejando atrás el enfoque mitológico de la tragedia griega y, asegura Hayward, al menos en sus inicios, hubo muchos melodramas que narraban la historia del rapto de una doncella de clase media por el villano rico y aristócrata. En este aspecto, el conflicto de clases era reprimido y se manifestaba a sí mismo a través de la explotación sexual o la violación. (HAYWARD, 2001, 214). El melodrama se desarrolló como género a la par del capitalismo del siglo XIX, con él, surge la *necesidad* dentro de la familia de proteger las posesiones recién adquiridas por los burgueses. Por su parte, la Revolución Industrial puso otro tipo de presión sobre la familia: separó la vida laboral del hogar donde mujeres y niños de la clase trabajadora ingresaron a laborar en las fábricas, mientras que la clase media comenzó a sentirse aislada entre la aristocracia y el proletariado. (HAYWARD, 2001, 214).

El melodrama intenta entender el sentido del sujeto alienado bajo la despersonalización tecnológica del capitalismo, a la vez que trata de mostrar la ansiedad producida por este cambio masivo en la vida social urbana, de ahí la polarización y los giros dramáticos que estructuran el género. Los valores burgueses parecen estar amenazados, cosa que se refleja en sus deseos por alcanzar el orden social, por eso se focaliza en la familia y toma como punto de partida los excesos,

² En la época medieval, el derecho del señor feudal a pasar la noche de bodas con la novia.

externalizando estados psicológicos que develan conflictos familiares y amorosos: “la acción dramática toma lugar *entre* y no *dentro* de los personajes.” (HAYWARD, 2001, p. 216).

El melodrama, puntualiza Hayward (2001, 216), perpetúa el sentido de familia y, junto con él, la subordinación de la mujer. Los personajes se muestran alienados y desplazados y, muchas veces, el costo de esta alienación es la represión sexual y el autosacrificio de la mujer. Para Laura Mulvey “(...) la excitación que provoca [el melodrama] proviene del conflicto, no entre enemigos, sino entre gente con lazos sanguíneos o amorosos.” (HAYWARD, 2001, 216).

Mientras que para David Bordwell el melodrama dentro de las cintas se comporta de la siguiente manera:

Mientras la historia de detectives enfatiza el acto de descubrir lo que ya ha ocurrido, el melodrama, generalmente (...) quita importancia a la curiosidad sobre el pasado y maximiza nuestra prisa por saber lo que sucederá a continuación, y, especialmente, el modo en que cualquier personaje dado reaccionará ante lo que ha sucedido (1996, 70).

Las “grandes escenas” del melodrama, según Bordwell, están llenas de sentimentalismo histriónico, apoyado por los recursos expresivos de la puesta en escena: gestos, luz, situación, vestuario; todo trabaja para revelarnos los estados internos de los personajes y algo esencial en la construcción del melodrama es la omnisciencia (1996, p. 70). Esa sensación de conocimiento ilimitado se crea haciendo cortes entre acciones próximas, entrecruzando líneas argumentales y siguiendo a los distintos personajes de una locación a otra. La música, además, es un elemento esencial para la construcción de la emoción porque “la partitura puede anticipar lo que ocurrirá” (BORDWELL, 1996, 71). Por su parte, el argumento nos dará la pauta de dónde inicia la cadena de acciones desencadenantes, pero permitiéndose saltar en el tiempo (elipsis) o moverse hacia otras líneas narrativas que hacen que la historia avance sin perder al espectador. El melodrama para Bordwell “asume cambios abiertos y violentos en las actitudes emocionales” y, a pesar de ser omnisciente y altamente comunicativo, logra mantener el interés y la acción avanzando a través del recurso de la coincidencia:

“(...)’la casualidad’ desempeña un papel clave como elemento cohesivo, combinando y entrecruzando líneas de acción e intriga y produciendo situaciones dramáticas agudas. Así que la ‘casualidad’ permite nuevos e inesperados giros del argumento.” (Bordwell, 1996, 72).

El crítico y poeta experimental Darren Wershler asegura que Maddin es uno de los máximos exponentes contemporáneos del melodrama en el cine y que utiliza dicho género como una

herramienta para presentar material que es psicológica y afectivamente verdadero sin que sea históricamente preciso (2013, p. 677).

A lo cual Maddin refiere:

Mucha gente piensa que el melodrama es la verdad exagerada, pero [Eric Bentley] dice que es la verdad desinhibida. Existe una gran diferencia: si tomas algo que es verdad y lo exageras, lo estás distorsionando, y puede que haya dejado de ser verdad. Si tomas la verdad, la cual es difícilmente discernible, y la desinhibes, de hecho, la estás volviendo más visible y no hay distorsión en ello para nada. (WERSHLER, 2013, p. 677).

Beard afirma que el tipo de melodrama que Maddin trata de mostrar en sus películas es aquel que alguna vez dominó los escenarios del teatro del Siglo XIX y las pantallas de los cines de principios del Siglo XX, invocando los grandes giros del drama romántico de Schiller, Keist y Victor Hugo (2013, 10). El cine silente le da a Maddin la oportunidad de evidenciar y destacar las emociones que provienen del melodrama tradicional. Es raro que en las películas de Maddin no aparezca alguna forma de atrocidad física como estrangulados, empalados, amputaciones, destripamientos, decapitados, etc., y es incluso más raro que no encontremos algún tipo de trasgresión sexual o traición romántica, claras referencias al melodrama tradicional. Por otro lado, la violencia extrema que muestra hace referencia a las películas de horror de clase b.

El Rodaje

“Yo soy *ojo-kino*. Soy un constructor.

Te he colocado (...) en una habitación extraordinaria

que no existía hasta hace un momento,

cuando también la creé.”

Dziga Vertov (BORDWELL Y THOMPSON, 2008, p. 227)

Maddin no sólo dirigió *The Heart of the World*, también la escribió, la produjo, la fotografió y la editó. El rodaje duró cinco días y la filmó con una cámara Bolex. Con su manivela plateada a un costado, la cámara no era tan distinta a aquellas usadas por Eisenstein o Pudovkin. Con este tipo de cámaras sólo se pueden hacer tomas de menos de veintinueve segundos, pero eso a Maddin no le causa gran problema, porque es raro que él deje correr la cámara por más de cinco segundos.

Además de usar la Bolex, hizo tomas en súper 8 para obtener otros ángulos y, en ocasiones, utilizó un zoom para cambiar de emplazamiento sin tener que moverse de sitio. (VATNSDAL, 2000, p. 11).

Para el diseño de producción, Maddin recurrió a los mismos principios que utilizó en la edición. El diseñador de producción, Rejean Labrie, tomó como referencia el constructivismo ruso anti-realista y al expresionismo alemán para erigir un escenario muy estilizado con ángulos agudos, enfatizando el tema de lo industrial y haciendo referencia a los posters de películas soviéticas como *Strike*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*. (VATNSDAL, 2000, p. 9).

El cineasta y escritor canadiense, Caelum Vatnsdal, además de escribir la crónica del rodaje de *The Heart of the World*, interpretó el personaje de Osip. En su crónica, cuenta que la diseñadora de vestuario, Meg McMillan, a pesar del bajo presupuesto con el que contaba, logró conseguir toda la parafernalia de los cosacos, campesinos y obreros rusos que incluía zapatos de madera, casacas, túnicas y sombreros, lo cual otorgó gran valor de producción al cortometraje y ayudó a transmitir el ambiente que Maddin quería para su historia, enmarcada en el Dominion Bridge Works Building que es una estructura gigantesca, prácticamente desocupada, ubicada en el área de Weston en Winnipeg.

En el festival de Toronto se presentó una versión de *The Heart of the World* de cuatro minutos, pero Maddin realizó un *director's cut* de seis minutos con dos cortes por segundo, en promedio, dando como resultado un ritmo frenético que se intensifica con la música *Time Forward!* del compositor neorromántico ruso Georgy Vasilyevich Sviridov.

La historia

“Un Melodrama de Intensa Angustia Personal y
Una Épica Aplastante ¡en Cuatro Minutos!”
Nota inicial del guion *The Heart of the World*
(VATNSDAL, 2000, p. 146)

La cinta cuenta la historia de dos hermanos, Nikolai y Osip, que aman a la misma mujer, Anna. En medio de un escenario apocalíptico en el que el corazón del mundo está a punto de explotar, los hermanos luchan para ver quién se quedará con el amor de la chica. Mientras el mundo se acaba y la gente se amotina, Akmatov, la representación misma del capitalismo, hipnotiza a Anna con su dinero y se casa con ella. Tras la noche de bodas, Anna sale del estupor, asesina a Akmatov

y termina deslizándose hacia el centro de la tierra para salvar al mundo, volviéndose ella misma el nuevo y mejorado corazón del mundo. El acto de sacrificio de Anna tras la noche de bodas después de haber entregado su virginidad al hombre poderoso nos recuerda lo que menciona Hayward sobre el sacrificio de la doncella en el melodrama. En *The Heart of the World*, Anna es el sacrificio y, aunque al inicio parece que ella tiene el poder para decidir a quien amar, en cuanto aparece en escena el hombre poderoso, su poder de decisión se omnubila por el dinero y su honra acaba manchada, por eso tiene que sacrificarse.

Con respecto al argumento, el director anotó: “[t]engo suficiente trama para una película, pero debo condensar salvajemente (¡SALVAJEMENTE!), repartir las imágenes frenéticamente como si fueran las cartas de una baraja. La historia debe volar hacia el espectador a un ritmo histérico, fragmentado, urgente, comprometido, panfletario.” (VATNSDAL, 2000, p. 146).

Maddin utiliza intertítulos superimponiendo el texto con la imagen para brindar una exposición textual y visual simultáneamente, haciendo alusión a la gráfica de los afiches soviéticos con la tipografía utilizada en la propaganda para evocar las películas soviéticas silentes. (VATNSDAL, 2000, p. 154)

Si hacemos el ejercicio de extraer únicamente los intertítulos, transcritos a continuación, ésta es la historia que nos narran:



Imagen 1: Intertítulos de la película. Elaborada por la autora.

The HEART of the WORLD

TWO BROTHERS

Nikolai
Youth, Mortician.

Osip:
An Actor

Playing Christ

IN THE
Passion Play

TWO BROTHERS

Two brothers
who love....

who love

the Same....

Brothers who love the same

The same

WomaN

ANNA
STATE SCIENTIST....

Loves **BOTH** Brothers.

ANNA
studies the
EARTH'S CORE

The Very
HEART
of the
WORLD

Tragic
Calculations!

Triple-checked!

No mistakes!

The World is Dying
of HEART Failure!

WARN
the
WORLD!

Tragic

The END of the
WORLD!

ONE

DAY

LEFT

ONE DAY LEFT

Which
Brother
to
Choose?

OSIP
or
NIKOLAI?

TO
LOVE?

COMPETITION!

ORGY!

OSIP
or
NIKOLAI?

A DARK HORSE
ENTERS...

AKMATOV
the
INDUSTRIALIST

THE
WORLD'S FATAL
HEART ATTACK!

HONEYMOON

SAVE
the
WORLD!

NOW

ANNA CLEARS
THE PATH TO...

The Very
HEART
of the
WORLD

ANNA

THE
NEW AND BETTER
HEART!

KINO

KINO

KINO

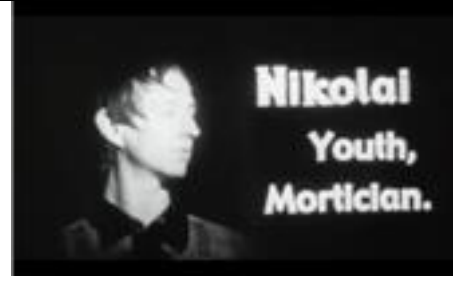
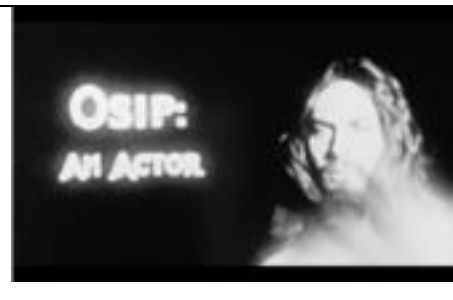

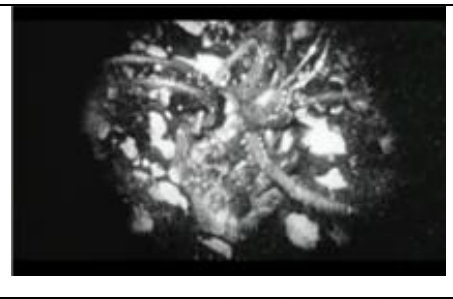


KINO

KINO

Personajes

El filme está poblado de estereotipos de la propaganda soviética: el proletariado sacrificado y masificado, la virtud de la mujer, la avaricia de la burguesía, la contraposición entre la milicia y la iglesia, la ciencia a manos del estado, los engranes de la era industrial y el arte encarnado por el cine.

En orden de aparición:

	<p>Nikolai es un joven director de pompas fúnebres, hermano de Osip. Está enamorado de Anna.</p> <p>Viste atuendo tipo militar.</p>
	<p>Osip es un actor que interpreta a Cristo en la obra de <i>La Pasión</i>. Está enamorado de Anna.</p> <p>Su vestuario varía entre un taparrabos y el atuendo de Cristo Rey.</p>
	<p>Anna es una científica bolchevique. Está enamorada de los hermanos Nikolai y Osip.</p> <p>Siempre viste de blanco, (tres distintos atuendos) y lleva los ojos delineados profusamente, tipo mapache.</p>
	<p>The heart of the world: Un ser tipo molusco o corazón que habita en el centro de la Tierra y que está a punto de morir.</p>
	<p>Akmatov, el industrialista, es un hombre corpulento vestido de smoking con sombrero de copa, lentes y bigote. Fuma puro y a la menor provocación alardea de su dinero. Quiere poseer a Anna.</p> <p>Su atuendo es una imitación de Mr. Monopoly.</p>
	<p>Otro científico.</p> <p>Viste bata blanca. Se queda en el lugar de Anna.</p>

Análisis

Con base en la propuesta de Di Chio y Casetti donde se plantea que “siguiendo la metáfora de Eisenstein, podemos comparar el film con una partitura musical. Descomponer linealmente, segmentar (...) diferenciando sus distintos componentes internos.” (DI CHIO Y CASETTI, 1991, p. 44-45), se han designado distintos elementos a analizar dentro del texto que nos permitan identificar los elementos con los cuales Maddin construye el melodrama dentro del cortometraje.

Se analizaron un total de 280 escenas, disectándolas de la siguiente manera:

- a) Composición: Cuadro, Duración, Código de tiempo, Plano, Ángulo y Movimiento de cámara.
- b) Elementos del filme: Personajes, Texto, Acción, Opuestos, Sonido, Símbolos, *Props*-Vestuario y Lugar.

Partiendo de los conceptos planteados en la primera parte de este documento, a continuación, se presenta un desglose de los aspectos que, gracias a la técnica de *decoupage*, se evidencian como piezas para la construcción del melodrama en *The Heart of the World*.

Partiendo del planteamiento de Susan Hayward donde asegura que, en sus inicios, muchos melodramas narraban la historia del rapto de una doncella de clase media por el villano rico y aristócrata, podemos comenzar a darnos una idea de la manera en que Maddin está construyendo el melodrama en *The heart of the world*. Iniciemos analizando a los personajes:

Anna, ¿heroína o damisela en peligro?

A pesar de no ser una doncella de clase media sino una científica bolchevique capaz de hacer complicadas operaciones matemáticas, Maddin siembra pistas simbólicas, no demasiado intrincadas, que nos muestran la construcción del personaje de manera arquetípica.

La vestimenta, siempre blanca, nos remite a la pureza e inocencia del personaje ya que el blanco es el color femenino de la inocencia, del bien y de la perfección (HELLER, 2004, p. 155) y, aunque su atuendo en las escenas iniciales puede remitirnos al vestuario de la representación de las mujeres astronautas de los años 60's, cabe la posibilidad de que el gorro esté haciendo alusión a las cofias de las propias doncellas del siglo XIX.



Imágenes 1, 2 y 3: Imagen de un internado. Pintura al óleo por Cayley Robinson Wellcome; Id. 63 *Still The heart of the world*; y *Milkmaid*, 1800, Vybrand Hendriks.



Imágenes 4, 5 y 6: Anuncio de limpiapisos soviético (1968) “Women of the future will make the Moon a cleaner place to live.”; Imagen no identificada extraída de *Pinterest*. Retrata Mujeres astronautas de 1960’s; y Id. 54 *Still The heart of the world*.



Imagen 7: Valentina Tereshkova, primera mujer que viajó al espacio en 1963. Era rusa.

La imagen 7 retrata a una científica real del Estado. Podemos apreciar que, bajo el casco, la astronauta realmente lleva un gorro blanco parecido al que utiliza Anna, pero—aunque evidentemente también es referente—si tomamos en cuenta que la historia que narra Maddin es un melodrama, es válido inclinarnos a relacionar el gorro con las cofias usadas por las mujeres de las imágenes 1 y 3, lo que nos llevaría a ver a Anna como una verdadera doncella del Siglo XVIII-XIX.

Las imágenes 4 y 5 muestran una visión machista sobre la mujer del futuro en las que las mujeres pueden llegar a la luna sólo para continuar trabajando en las labores domésticas.



Imágenes 8 y 9: Id. 55: *Still The Heart of the World*; y *Still Metrópolis*.

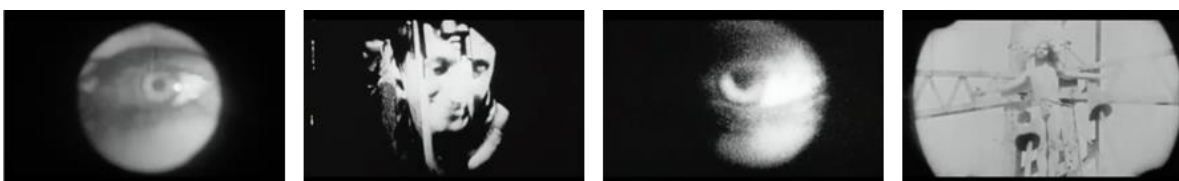
El maquillaje de Anna es muy cargado en ojos y boca, lo cual acentúa sus gestos faciales y hace una clara alusión al personaje de María en *Metrópolis* de Fritz Lang, sin mencionar la similitud fisionómica entre ambas actrices. Gracias a esto, podemos considerar que Maddin hace uso de las características del Expresionismo para darle mayor carga emocional al filme, volviéndose una pieza más en la construcción del melodrama.

El desarrollo del personaje a lo largo de los seis minutos que dura el texto revela aún más:

Anna inicia siendo una mirada, un espía, un ojo que lo ve todo y que, a través de su mirada nos cuenta la historia. El ojo de Anna es, de hecho, la primera imagen del corto después del título y, con ella, Maddin establece varias cosas:

El ojo que observa al observador (ver imagen 10): Al inicio, ese ojo aún no pertenece a ningún cuerpo, simplemente es un ojo femenino que mira y nos mira.

En seguida, se nos muestra lo que mira, estableciendo la base del conflicto melodramático. Ese ojo observa a los hermanos, Osip y Nikolai. Podemos establecer la relación entre observador y observado a través de las viñetas circulares que rodean a las imágenes a lo largo del texto.



Imágenes 10, 11, 12 y 13: Ids.: 2; 6; 16; y 19. *Stills The heart of the world*.

En este punto, se nos cuenta que ambos hermanos aman a la misma mujer: Anna. El establecimiento de esta situación se construye a través de la anáfora con un cúmulo de dobles sentidos.

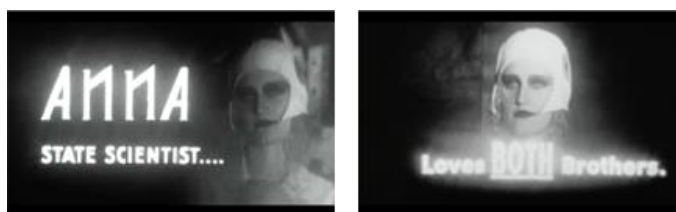


Imágenes 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23: Ids.: 33; 35; 36; 39; 40; 43; 47; 48; 49; y 56. *Stills The heart of the world.*

En la imagen 14, vemos el ojo de Anna al centro de pantalla enmarcado por una viñeta circular, aún no sabemos de quién es ese ojo, pero junto se lee el texto “two brothers who love...” (Dos hermanos que aman...). Los puntos suspensivos nos indican que falta algo, pero ya ha quedado estipulado que la historia que está a punto de ser narrada es una historia de amor y la materia prima del melodrama es esa: el amor. A continuación (15), se reitera: “who love” (que aman) y en seguida vemos la imagen de Osip interpretando a Cristo en la Pasión (16). Si, como es la intención de los constructivistas rusos, unimos los cuadros, dándoles una tercera interpretación, el espectador podría concluir: “dos hermanos que aman como Cristo”, pero de inmediato entra otro texto (17): “the same...” (lo mismo/ al mismo / a la misma). Hay que notar que la ambigüedad del idioma inglés permite que se genere este juego de palabras. Hasta el momento, el mensaje que se ha construido es: “Dos hermanos que aman lo mismo”, aunado a una connotación simbólica del sacrificio de Jesucristo. Pero eso no es todo, el siguiente cuadro (18) nos muestra a Nikolai, feliz, realizando un embalsamamiento. Nikolai es un joven director de pompas fúnebres y, súbitamente, el mensaje ha cambiado: Dos hermanos que aman lo mismo: el sacrificio, representado por Cristo crucificado y la muerte. En el cuadro siguiente (19), el mensaje se repite: “Brothers who love the same” (hermanos que aman lo mismo). En ese momento, la cámara hace un *crane up*, descubriendo el telescopio donde se encuentra Anna: imagen 20 que es una clara representación fálica; el movimiento de cámara culmina con la aparición del mensaje “the same” (21) que surge de la punta del telescopio, simulando una eyaculación: Hermanos que aman lo mismo: el sexo. Y, tras mostrarnos el telescopio rodeado

de estrellas (¿reminiscencias de la eyaculación previa?), en el siguiente cuadro aparece la palabra “woman”³(mujer) (22 y 23).

En menos de dieciocho segundos, el mensaje ha adquirido múltiples significados, culminando con: dos hermanos que aman y desean a la misma mujer. Por tanto, estamos ante una historia que cumple con la premisa planteada por Peter Brooks sobre que en el melodrama “la acción dramática tomará lugar entre los personajes y no dentro de ellos” (HAYWARD, 2001, p. 216) ya que existe un claro triángulo amoroso que involucra un duelo entre dos personajes que, además, ostentan lazos sanguíneos y, para acabar de complicar la trama, la mujer los ama a ambos.



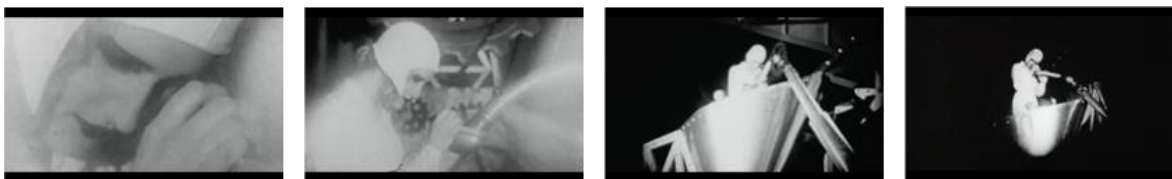
Imágenes 23 y 24: Ids.: 57; y 59. *Stills The heart of the world.*

En esta parte, es importante resaltar cómo opera el fenómeno que señala Bordwell (1996, p. 70) de que “el melodrama quita importancia a la curiosidad sobre el pasado”, generando en el espectador una prisa por saber qué ocurrirá a continuación: ¿cómo culminará esta historia? ¿quién se quedará con la chica?

Ha transcurrido exactamente un minuto y Maddin ya nos ha presentado a los personajes: dos hermanos, Osip—actor que representa a Cristo en la obra de la Pasión—y Nikolai—joven director de pompas fúnebres; y Anna, científica del Estado. Además, ha establecido una parte del conflicto sobre el que se sostiene el melodrama: Osip y Nikolai aman a Anna y Anna los ama a ambos.

A continuación, se muestra a Anna estudiando el corazón de la Tierra. Esto lo hace a través de un periscopio que está directamente conectado con el centro de la Tierra.

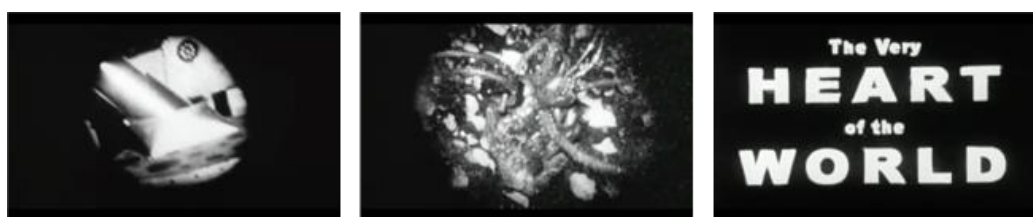
³ Existe una paradoja entre la imagen inicial que observa Nikolai al establecer la ubicación de Anna dentro del telescopio porque más tarde descubrimos que lo que Anna estudia no son las estrellas sino el centro de la tierra. Ella no ve hacia arriba, sino hacia abajo y el aparato que utiliza para llevar a cabo sus investigaciones, más que un telescopio, simula un periscopio.



Imágenes 25, 26, 27 y 28: Ids.: 63; 64; 65; y 66. *Stills The heart of the world.*

El periscopio parece un falo hacia el que Anna se agacha y lo toma con la mano (25, 26). Los tres cortes de entre 13 y 6 cuadros que hay entre las unidades de análisis 63 y 66 (25-28), repiten la misma acción en la que Anna se agacha hacia el periscopio, dando la sensación de que se aleja y se acerca rítmicamente hacia el objeto, hasta que, finalmente, en la 66 (28) permanece con el rostro pegado al visor; esta serie de acciones podrían ser interpretadas como una felación.

A continuación, la cámara hace un *crane down* que sigue el recorrido del periscopio hasta donde se inserta en el centro de la tierra (29) y corta para mostrarnos al corazón del mundo (30).



Imágenes 29, 30, 31 y 32: ids.: 66b; 67; y 68. *Stills The heart of the world.*

Este nuevo personaje, el mismísimo corazón del mundo, es un ser amorfo tipo molusco (o corazón) que late arrítmicamente sus últimos estertores de vida. Anna, tras realizar operaciones y escuchar el electrocardiograma, llega a la hiperbólica conclusión: *Tragic Calculations! The World is Dying of HEART Failure! WARN the WORLD!* (¡Cálculos trágicos! ¡El mundo está muriendo de falla al CORAZÓN! ¡ALERTA al MUNDO!).



Imágenes 32, 33 y 34: Ids.: 81; 82; y 83. *Stills The heart of the world.*

El proletariado se reúne a los pies del podio donde Anna gesticula de manera grandilocuente, pero al ver a Osip y a Nikolai entre la multitud, su actitud se transforma en nerviosismo, quizá histeria, llevándose las manos a la cabeza.



Imágenes 35, 36, y 37: Ids.: 84; 85; 88; y 89. *Stills The heart of the world.*



Imágenes 38, 39, 40 y 41: Ids.: 91; 92; 94; y 96. *Stills The heart of the world.*

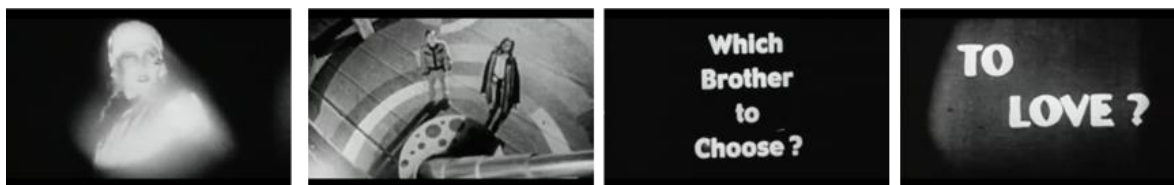
Súbitamente, Anna regresa a sus cabales, a sus cálculos y, con Osip, Nikolai y el pueblo a sus pies, anuncia la Tragedia: El mundo se va a acabar. Queda un día. El pueblo sale despavorido, pero Nikolai y Osip permanecen estoicos, expectantes de Anna.



Imágenes 42, 43 y 44: Ids: 100; 108; y 109. *Stills The heart of the world.*

Las angulaciones de estas escenas son elementos que juegan un importante papel en la construcción de la tensión y del melodrama. Si bien, prácticamente todo el filme utiliza el plano holandés para generar una sensación constante de desequilibrio y extrañeza, en la imagen 41 se hace evidente en extremo: el gran engrane, que ocupa más de la mitad del plano, gira, poniendo en marcha

algo que no puede frenarse y que está a punto de aplastar a Anna, aunque al mismo tiempo parece que ella es la última esperanza.



Imágenes 45, 46, 47 y 48: Ids.: 110; 111; 112; y 116. *Stills The heart of the world.*



Imágenes 48, 50, 51 y 52: Ids.: 117; 118; 119; y 120. *Stills The heart of the world.*

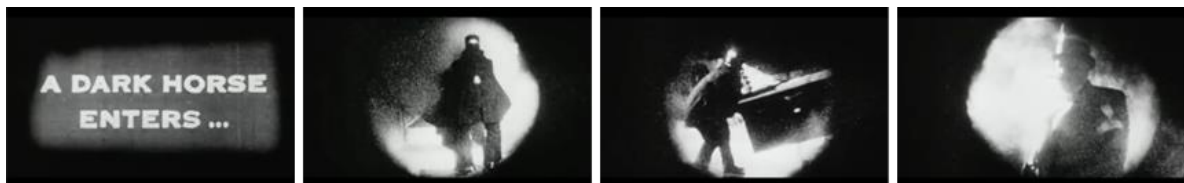
Pero a Anna lo que le consterna no es cómo salvar al mundo sino a cuál de los dos hermanos debe escoger para amarlo en el último día que le queda. Por lo tanto, los pone a competir por su amor y no a salvar al mundo. En estas secuencias podemos apreciar lo que Bordwell señala como “cambios abiertos y violentos en las actitudes emocionales [de los personajes]” (BORDWELL, 1996, p. 72).

Por otro lado, la utilización del picado – contrapicado, nos habla de la postura que ocupan los personajes dentro de la trama. El que Anna se encuentre siempre arriba, vista como un gigante desde un sitio inferior, la vuelve una figura inalcanzable para Osip y Nikolai comparable, quizá, a la princesa del cuento de hadas que espera en lo alto de la torre a que hombres valerosos sorteen todo tipo de batallas y superen pruebas imposibles para ser dignos de su amor.



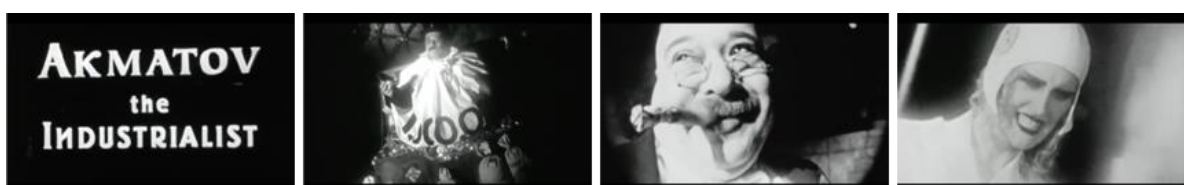
Imagen 53: Imagen sin identificar extraída de Tumblr.

Mientras Nikolai y Osip compiten, Anna se debate por cuál de los dos debe escoger. De pronto, ocurre un incidente que desencadena un giro en el melodrama y presenta al villano de la historia: Akmatov, el industrialista.



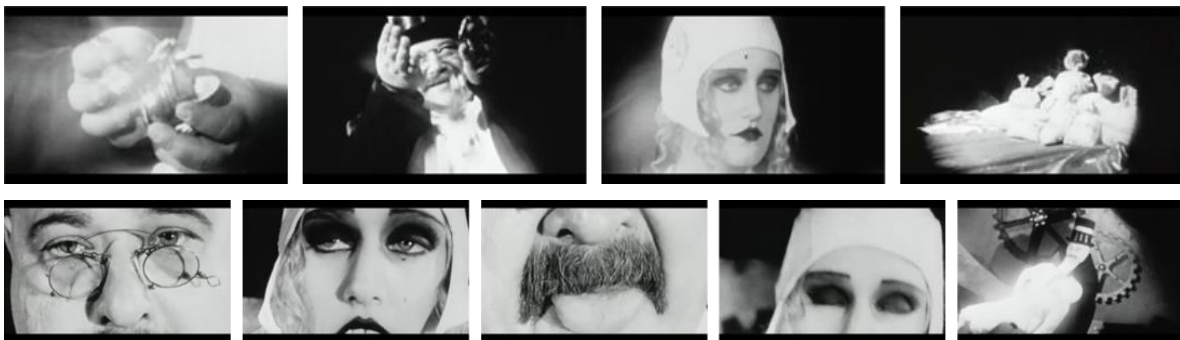
Imágenes 54, 55, 56 y 57: Ids.: 150; 151; 152; y 154. *Stills The heart of the world*

“Dark horse” o caballo oscuro es una expresión del habla inglesa que, según el *Cambridge Dictionary*, se refiere a una persona que surge de la nada e inesperadamente gana una competencia. En primera instancia, Akmatov, el industrialista, es presentado como un caballo oscuro para aparecer en el siguiente cuadro como una figura extraña aproximándose al cuadro. Es un hombre vestido de esmoquin que lleva sombrero de copa y arrastra un féretro: anuncia muerte, conquista, catástrofe.



Imágenes 58, 59, 60 y 61: Ids.: 155; 156; 159; 160. *Stills The heart of the world.*

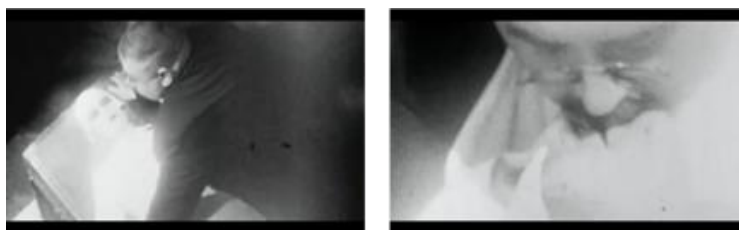
Akmatov, vestido como el ícono del juego de mesa Monopoly, ha llegado sin ningún esfuerzo hasta Anna y ha entrado en “su torre” ostentando riquezas y un puro gigantesco (59 y 60), símbolo fálico que revela sus intenciones. La reacción inicial de Anna ante este intruso en sus dominios es como la de un gato agresivo que pela los dientes y muestra las garras (61). Akmatov no tiene que superar pruebas porque tiene dinero y ahí radica su poder. Con él trasgrede, usa y pisotea, logrando lo que los demás no pueden, aunque se esfuercen y ponga su corazón en ello. Akmatov es la clara representación de un “cerdo capitalista” o, siguiendo los arquetipos del melodrama señalados por Hayward (2001, p. 214), el villano rico y aristócrata que rapta y viola a la doncella.



Imágenes 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 y 70: Ids.: 161; 162; 163; 164; 167; 168; 171; 172; y 173.

Stills The heart of the world.

El dinero de Akmatov junto con unos “pases mágicos” que involucran gestos lascivos, hipnotizan a Anna, quien cae en los brazos del empresario.



Imágenes 71 y 72: Ids.: 176; y 177. *Stills The heart of the world.*

Akmatov arrastra a Anna de los pies y la coloca sobre el féretro que traía en su entrada inicial. Una vez ahí, la besa. Esta escena nos remite, de nuevo, a la princesa que tiene que ser salvada por su príncipe azul, sólo que esta vez el príncipe es el propio villano que la ha hechizado y el beso,

más que regresarla a la vida y otorgarle el famoso “y vivieron felices para siempre”, la mete en un trance hipnótico más profundo entre la realidad y la fantasía.



Imágenes 73 y 74: *Still Romeo+Julieta*; y *Still Blanca Nieves*.

Es evidente la alusión que hace Maddin a la imagen de la doncella muerta sobre el féretro siendo besada por su príncipe azul para devolverle la vida, aunque en este caso el personaje masculino no sea un príncipe sino un abusador gordo, calvo y asqueroso. En su ensayo, *La aritmética del patriarcado*, Yadhira Calvo señala que “al parecer, las muertas se vuelven terroríficas cuando, en vez de quedarse en su ataúd, se levantan, salen, seducen, conquistan, dan órdenes, en tanto que, como señala Agustín Cadena, “en los sueños más profundos del hombre occidental hay nostalgia por la amada inmóvil».” (CALVO, 2006, p. 217). Este sueño de algunos hombres en el que mancillan el cuerpo inerte de una mujer, termina por provocar gran vergüenza en la chica a quien vuelven culpable del acto y, para redimirse socialmente, tendrá que sacrificarse.



Imágenes 75, 76 y 77: Ids.: 178; 179a; y 179b. *Stills The heart of the world*.

Osip y Nikolai de inmediato sienten el beso entre el empresario y Anna como un dolor en sus corazones, evidenciando la omnisciencia y el sentimentalismo que, asegura Bordwell (1996, p. 72), mantiene avanzando la acción en el melodrama.



Imágenes 78 y 79: Ids.: 192; y 193. *Stills The heart of the world.*

Anna vuelve en sí, correspondiendo el beso de amor del empresario. El proletario corre despavorido. Los cuerpos que había enterrado Nikolai salen de sus tumbas y los pecadores que había reivindicado Osip vuelven a los excesos. El planeta se vuelve caos, el corazón del mundo estalla y se anuncia “The world’s Fatal Heart Attack!” (el ataque fatal al corazón del mundo).



Imágenes 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86 y 87: Ids.: 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231. *Stills The heart of the world.*

Mientras el mundo se cae a pedazos, Anna y Akmatov están de “luna de miel”, eufemismo para nombrar el himeneo o noche de bodas, ya que Anna—se asume—es virgen y en los próximos ocho segundos dejará de serlo. Maddin une las imágenes de la siguiente manera: Anna, feliz, extiende su mano hacia el empresario (81), Akmatov con expresión de loco pervertido se le echa encima (83, 84), la mano de Anna se estira como un gesto de sorpresa o dolor (85), el falo gigante expulsa monedas como metralleta haciendo alusión a que el acto sexual se ha consumado y, quizá, ha sido retribuido (86) para finalizar con una mujer cayendo de bruces a mitad del cuadro (87) simbolizando la caída de Anna tras los actos realizados. De esta manera, Maddin presenta otra característica mencionada por Hayward (2001, p. 214): la explotación sexual o violación por parte de los aristócratas a las doncellas, así como el reclamo de los derechos del señor feudal: *la prima nocte*, donde se evidencia que Anna está en desventaja y tiene una posición inferior que el empresario,

aquí Maddin evidencia que uno de los ingredientes predominantes en el melodrama es la ideología patriarcal donde, como dice Virginia Woolf,

la enorme importancia que tiene para un patriarca, que debe conquistar, que debe gobernar, el creer que un gran número de personas, la mitad de la especie humana, son por naturaleza inferiores a él. Debe de ser, en realidad, una de las fuentes más importantes de su poder. Esto, sin tomar en cuenta, por supuesto, que considerar inferior a esa mitad le ha permitido mantenerla sin remordimientos a su servicio”. (CALVO, 2006, p. 49).



Imágenes 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95 y 96: Ids.: 232; 233; 234; 235; 236; 237; 238; 239; y 241.

Stills The heart of the world.

Akmatov se limpia la boca como si hubiera terminado de comer (88) y Anna, con la mirada perdida, regresa en sí, recibiendo el mensaje “Save the world! NOW” (¡Salva el mundo! AHORA), es entonces cuando se da cuenta de lo que ha ocurrido y, enojada, ahorca y mata a Akmatov para luego abrir el camino hacia el centro de la tierra y aventarse por el pasadizo para ocupar el lugar del antiguo corazón del mundo. Esto se puede ver como el sacrificio de Anna ya que, tras haber caído, no tiene de otra más que huir, esconderse en lo más recóndito de la tierra y sacrificarse por el bien suyo, de su familia, de los que la aman y de la humanidad. Hayward (2001, p. 216) asegura que el melodrama perpetúa el sentido de la familia y la subordinación de la mujer. Los personajes se muestran alienados y desplazados y el costo de esta alienación es la represión sexual y el autosacrificio de la mujer.



Imágenes 97, 98, 99, 100: Ids.: 249; 250; 251; y 252. *Stills The heart of the world.*

Anna se ha sacrificado, se ha entregado para salvar al mundo. Esta vez, vemos su desnudez, se ha transformado en una especie de Venus que explota en luz, transformándose en cine.



Imágenes 101, 102, 103, 104, 105 y 106: Ids.: 262; 263; 267; 272; 277; 278. *Stills The heart of the world.*

La palabra *Kino*, cine en ruso, aparece intermitentemente, la luz es expulsada por un cañón (proyector) que quizá hace alusión a la edición tipo “ametralladora” o a la violencia y poder de las imágenes proyectadas. Imágenes de Anna en distintas situaciones cinematográficas se proyectan sobre la gente: bailarines, borrachos, soldados y, sobre todo, sobre las banderas de lo que podría interpretarse como el régimen comunista. Nikolai y Osip, siguen viendo a Anna hacia arriba, pero esta vez la cámara los retrata en un contrapicado, dotándolos de una sensación de grandeza.

Si bien el filme entero está plagado de alusiones y citas de otros textos, cualquier no-fanático del cine es capaz de captar la línea narrativa de la historia sin mayor explicación. Eso es así salvo por el último intertítulo que se repite frenéticamente al final del cortometraje ostentando en letras gigantes la palabra KINO. Dias Branco (2015, p. 110) asegura que “la fuerte aparición de la palabra ‘Kino’ en *The Heart of the World* aparece como conectada con la materialización de la película, es decir, con eso con lo que se materializa la película como una mezcla afectiva de imágenes, sonidos y, por supuesto, las palabras. (...) Nos permite comprender el significado de la palabra al valorar su relación con el patrimonio cultural del cine, a través del fundacional cine soviético.”

Conclusión

Guy Maddin construyó *The Heart of the World* con los elementos más característicos del melodrama clásico: una afrenta entre individuos con lazos sanguíneos por el amor de una mujer la cual termina con la honra manchada debido al abuso del hombre rico y poderoso. Al final, la mujer tiene que sacrificarse y alienarse para reestablecer el orden que se ha perdido.

Las herramientas que el cineasta utiliza para narrar este melodrama en seis minutos es a través de la imitación de los filmes rusos, franceses y alemanes de los 1920's, resaltando los elementos expresionistas (ángulos puntiagudos, maquinaria aplastante, gesticulación histriónica) y el montaje de atracciones de los constructivistas rusos.

Al final, Anna sólo logra trascender volviéndose luz, volviéndose imagen proyectada que toca los corazones para dejar de ser una posesión que satisfaga los deseos de los hombres. Ella se ha sublimado en luz para contar historias.

Bibliografía

- BEARD, William. **Into the past**. Toronto: University of Toronto Press. 2013.
- BERGEN, Ronald. **Eyewitness companions to film**. New York: DK Publishing. 2006.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Buenos Aires: Paidós. 1996.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **Film History, An Introduction**. New York: McGraw-Hill, NY. 2003.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **Film Art, An Introduction**. New York: McGraw-Hill. 2008.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Buenos Aires: Paidós. 1991.
- DIAS BRANCO, Sergio. "Kino Kino Kino Kino Kino: el cine de artificio de Guy Maddin" en **L'Atalante** n. 19. 2015, p. 105-110.
- HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. London: Routledge. 2001.
- HELLER, Eva. **Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón**. Barcelona: GG. 2004.
- LEYDA, Jay. **Kino: A history of the Russian and Soviet film**. London: Allen. 1960.
- MADDIN, Guy. **From the Atelier Tovar: Selected writings of Guy Maddin**. Toronto: Coach House Books. 2003.
- VATNSDAL, Caelum. **Kino Delirium: The Films of Guy Maddin**. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing. 2000.
- WERSHLER, Darren. "Guy Maddin's The Night Mayor, Imaginary Media, and Contemporary Melodrama" en **Criticism**, vol. 55, n. 4, 2013, pp. 677-694.

Otras fuentes

CAMBRIDGE Dictionary. **Dark horse**. 28 de noviembre, 2016. Disponible en: <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/dark-horse>. Acceso en 01/12/2022.

DICTIONARY.COM. **Droit du seigneur**. 27 de noviembre, 2016,) [Entrada diccionario] Disponible en: <http://www.dictionary.com/browse/droit-du-seigneur>. Acceso en 01/12/2022.

DOCTOROW, Cory **Space-age Lestoil ad**. [Fotografía] Boingboing. 2012. Disponible en: <http://boingboing.net/2012/01/28/space-age-lestoil-ad.html>. Acceso en 01/12/2022.

HAYLEY the hater. **Ilustración príncipe-princesa**, 27 de noviembre, 2016. [Fotografía de internet]. Disponible en: <http://hayleythehatter.tumblr.com/post/62972041695>. Acceso en 01/12/2022.

IMDB, **Sergei M. Eisenstein**. 27 de noviembre, 2016. Disponible en: http://www.imdb.com/name/nm0001178/?ref_=fn_al_nm_1. Acceso en 01/12/2022.

CURREY, Jerri. "The most powerful thing in the world is True Love's Kiss" en **Enchanted**, 27 de noviembre, 2016. [Ilustración de internet] Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/115475177915106295/>. Acceso en 01/12/2022.

MIKAL. "Autour de La Fin Du Monde, 1930, Abel Gance / Eugene Deslaw" en **Youtube**, 5 de enero, 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NjS-0M4Ply8>. Acceso en 01/12/2022.

RAND, Luisa Ruth. "The Case for Female Astronauts: Reproducing Americans in the Final Frontier" en **The Appendix**, 15 de julio, 2014. Disponible en: <http://theappendix.net/issues/2014/7/the-case-for-female-astronauts-reproducing-americans-in-the-final-frontier>. Acceso en 01/12/2022.

RACH, H. "Romeo + Juliet" >> Leonardo DiCaprio & Claire Danes || SCENE: Depressed Romeo holds his wife close to his cheek; then, abruptly holds himself upon the bed, perplexed" en **Pinterest**, 27 de noviembre, 2016. [Fotografía de internet] Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/7388786867270265/>. Acceso en 01/12/2022.

SILVEIRA, Flávia. "Mãe Devia Ter Me Ensinado a Depender Financeiramente do Meu Marido – Parte 1" por Simone Quaresma" en **Mulheres Piedosas**, 30 de mayo, 2014. Disponible en: <http://www.mulherespiedosas.com.br/depender-financeiramente-do-meu-marido-1/>. Acceso en 01/12/2022.



La invasión de lo sagrado y de lo familiar: la aproximación de Luis Buñuel a las *home-invasion* movies

The invasion of the sacred and the familiar: the approximation of Luis Buñuel with the *home-invasion* movies

Alfonso Ortega Mantecón¹

Resumen

El artículo tiene como principal objetivo abordar la recuperación, alteración y reconstrucción que Luis Buñuel realiza del subgénero cinematográfico conocido como *home-invasion*, el cual se distingue por la súbita irrupción de un elemento exógeno a la dinámica de un grupo social o familiar a menudo cargada de violencia y confrontaciones entre el grupo invasor y el invadido. Específicamente, se recuperará la aproximación de Buñuel al género a través de lo desarrollado en la cinta *Susana (Carne y demonio)* (1950), donde el esquema de la *home-invasion* se impone sobre el melodrama de carácter familiar.

Palabras clave: Home-invasion movie; Luis Buñuel; *Susana (Carne y demonio)*; cine de autor; melodrama; cine mexicano; géneros cinematográficos.

Abstract

The main objective of the article is to address the recovery, alteration and reconstruction that Luis Buñuel makes of the cinematographic subgenre known as *home-invasion*, which is distinguished by the sudden irruption of an exogenous element to the dynamics of a social or family group, often charged of violence and confrontations between the invading group and the invaded. Specifically, Buñuel's approach to the genre will be recovered through what is developed in the film *Susana (Carne y demonio)* (1950), where the scheme of the *home-invasion* prevails over the family-melodrama.

Keywords: Home-invasion movie; Luis Buñuel; *Susana (Carne y demonio)*; auteur cinema; melodrama; Mexican cinema; film genres.

¹ Doctor en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018) y *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020). Es autor del libro *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021).

A manera de introducción

En las últimas décadas, las *home-invasion movies* se han convertido en uno de los subgéneros del terror predilectos de la industria filmica internacional. En sus diégesis se narran las historias de familias, jóvenes matrimonios o amigos que, por diversas circunstancias, deben luchar por la supervivencia una vez que la paz y la estabilidad del hogar se ven amenazadas por la súbita irrupción de uno o de varios individuos exógenos al núcleo de convivencia en cuestión. La presencia constante y explícita de sangre y violencia dentro del encuadre; invasores enmascarados; traiciones y venganzas; así como entornos y escenarios claustrofóbicos son sólo algunas de las peculiaridades de este tipo de filmes que siempre se han encontrado presentes en la historia del cine y que han experimentado varios periodos de apogeo con el paso de los años, siendo el siglo XXI un momento de gran explotación de esta temática.

Dentro de una filmografía que fácilmente supera una centena de producciones, es posible identificar que varios directores —considerados como autores bajo los postulados de los teóricos de la Nueva ola francesa y lo desarrollado posteriormente por los críticos estadounidenses e ingleses— llegaron a recuperar el esquema de la *home-invasion movie* en una o varias películas, esquema que en muchas ocasiones fue moldeado, ajustado, trastocado y modificado de acuerdo a los intereses y objetivos particulares del creador.

Entre estos directores destaca la figura del cineasta español —con una amplia trayectoria en México— Luis Buñuel, quien en más de una ocasión llegó a recuperar elementos paradigmáticos de la *home-invasion movie* dentro de su cine. No obstante, no resulta posible hablar de un proceso de adaptación fiel al esquema de este tipo de producciones, sino que el autor se encargó de confrontar la invasión del hogar con varios recursos intertextuales y otros géneros cinematográficos, dando lugar, así, a interesantes configuraciones narrativas.

El presente artículo tiene como objetivo estudiar un filme de Luis Buñuel en donde se aprecia este diálogo e intervención del director español al esquema de la *home-invasion movie*: *Susana (Carne y demonio)* (1950). Para esto, en un primer apartado se realiza una revisión de la definición, estructura, peculiaridades y elementos recurrentes del subgénero de la invasión doméstica; esto con el objetivo de exaltar las dinámicas narrativas y temáticas habituales de este subgénero filmico. En el segundo apartado, se procede a estudiar la cinta de Buñuel enfrentándola al modelo de la *home-invasion movie* revisado previamente, esto con el propósito de identificar las peculiaridades de la

recuperación de este subgénero por parte del realizador español, así como de las interconexiones que se presentan entre éste y los géneros cinematográficos con los que el autor reviste la temática de la invasión del hogar.

Notas en torno a la *home-invasion movie*

A pesar de que el subgénero de invasión doméstica puede rastrearse a las primeras décadas de la historia del cine, éste ha sido identificado bajo este nombre recientemente, tratándose de una subclasificación *a posteriori* de los filmes que lo conforman tomando en consideración una serie de constantes narrativas, diegéticas y argumentales. De igual modo, resulta preciso señalar que existen muy pocos materiales y bibliografía centrados específicamente en las *home-invasion movies*, destacando principalmente algunos capítulos de libros dedicados al cine de terror, así como contados artículos en revistas que abordan o estudian películas del mismo género cinematográfico. Por lo tanto, en esta primera sección se parte de la revisión de la bibliografía referente al subgénero, así como del visionado de un número considerable de producciones enmarcadas en este rubro.

Home-invasion es el término compuesto con el que se nombra o identifica a cierto tipo de filmes que tienen en común una serie de elementos narrativos y temáticos. Ante todo, el término proviene del marco legal-policial, con el que se conoce o tipifica a un delito que consiste en la entrada ilegal a un domicilio o espacio privado mientras los residentes se encuentran en el lugar (HEINONEN & ECK, 2012, p. 7). La irrupción puede deberse a varios motivos que van desde el robo, el secuestro, el asesinato, el acoso u hostigamiento, así como el abuso sexual. El Departamento de Justicia de Estados Unidos señala que, por lo general, la invasión al hogar suele incluir las siguientes cinco prácticas: 1) la entrada del delincuente es forzada y/o no autorizada; 2) los agresores buscan la confrontación; 3) el enfrentamiento se produce en el interior de la vivienda; 4) el agresor usa la violencia y/o amenaza con hacer uso de ella; 5) los delincuentes demandan y toman dinero y/o bienes (HEINONEN & ECK, 2012, p. 8). Por lo general, la irrupción de los agentes exógenos al núcleo familiar o social implica el confinamiento involuntario o el “secuestro” de los residentes del lugar durante la invasión doméstica.

Ahora, conduciendo el término al campo cinematográfico, puede definirse al *home-invasion* como filmes que recuperan la temática de la invasión al hogar o al sitio de residencia por parte de un individuo o grupo de individuos con un objetivo en particular. En ellos se explora la llegada de un elemento externo al núcleo familiar-social, así como el encuentro de éste con los residentes del

lugar. Por lo tanto, el eje central sobre el que se construirá la diégesis es el intento de los habitantes por sobrevivir o por librarse de la amenaza externa.

En este punto resulta importante precisar el porqué si las *home-invasion movies* han existido desde los albores de la historia del cine, apenas se les ha identificado y nombrado como tales hasta hace unos cuantos años. Ante todo, este subgénero se ubica en un sitio problemático en lo que se refiere a los géneros cinematográficos, al poderlo posicionar exactamente en la frontera entre los *thrillers* y el cine de terror (HERAS MARTÍNEZ, 2021, p. 58). Del primero de estos géneros recupera varios elementos entre los que destacan el ritmo ágil —tanto en el montaje como en la narración—; el manejo de ciertas estrategias narrativas —sorpresa, suspenso, transferencia de culpa, epifanía del personaje—; ciertos cuestionamientos recurrentes —¿quién sobrevivirá?, ¿por qué motivo se presentó la *home-invasion*?, ¿quién se encuentra detrás de ella?, ¿cómo podrán escapar?—; el papel del espectador y la misma focalización —tensión e incertidumbre constante por lo que ocurre en el filme—; así como giros de tuerca, finales abruptos y sorprendidos. Asimismo, este tipo de filmes se apropia de varias dinámicas habituales del cine de terror, como lo podrían ser la presencia de una amenaza que acecha a los protagonistas; la abundancia de violencia y de escenas sangrientas (*gore*, *splatter*); el esquema del último sobreviviente o de la *final girl* de forma cercana a lo que ocurre dentro del *slasher*; el manejo recurrente de ciertos recursos como las elipsis de estructura, *scare-jumps* o una amenaza enmascarada; y también el papel del espectador en constante incertidumbre, angustia y tensión por el devenir de los protagonistas. Durante varias décadas, las películas de invasión doméstica se ubicaron como simples *thrillers* o filmes de terror, hasta hace pocos años tuvo lugar la identificación de éste como un subgénero de carácter híbrido entre estos dos grandes géneros, así como la reclasificación *a posteriori* del acervo audiovisual ya mencionada previamente.

En gran medida, el potente impacto de la *home-invasion movie* puede atribuirse a esta misma hibridación genérica de donde procede. Primeramente, este tipo de películas se desarrollan en un contexto cercano al espectador: el espacio doméstico que se ve trasgredido. En este sentido, la cercanía del espectador con lo representado en el filme resulta notoria, favoreciendo la identificación y, por lo tanto, el impacto que estas cintas generan en la audiencia. Al no contener elementos fantásticos o sobrenaturales (PÉREZ-GÓMEZ & RAYA BRAVO & LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2021, p. 241), se apela a la verosimilitud ante lo narrado en la cinta. Asimismo, se presentan a personajes convencionales, de carne y hueso, que no se distancian demasiado de la realidad, ni son

presentados como seres inalcanzables o todo-poderosos. Finalmente, gran parte del impacto de las películas de invasión doméstica radica en el abordaje y en el desarrollo de un temor común para la audiencia y para un gran número de personas: la invasión a lo propio, a lo ajeno, a lo privado, al hogar.

Las *home-invasion movies* destacan por llevar a cabo un proceso de resignificación del hogar y de “lo doméstico” dentro de sus respectivas diégesis una vez que surge la amenaza a la cual los protagonistas se verán obligados a hacer frente. Siguiendo esta lógica, el hogar deja de ser visto como un espacio de privacidad, como un refugio, un espacio de seguridad, paz, tranquilidad y de descanso, ya no es un área destinada a ser ocupada por el núcleo familiar o social cercano. Por lo contrario, este proceso de resignificación implica la transformación del hogar en un espacio público, en un campo de batalla y en una prisión simultáneamente, un sitio donde abundan el peligro, la violencia, la actividad y la acción una vez que irrumpe el agente externo. En palabras de Miguel Ángel Pérez-Gómez, de Irene Raya Bravo y de Francisco Javier López Rodríguez:

El hogar vigilado se caracteriza por la ruptura de las esferas de lo íntimo, lo privado y lo personal, pues la vivienda se ve irrupida y expuesta ante agentes externos sin el consentimiento de los sujetos. Esta invasión de la intimidad supone un ataque al derecho humano de controlar quién conoce o accede a sus aspectos privados, considerándose una forma de agresión a la dignidad personal (2021, p. 245).

Más allá de esta constante resignificación del hogar dentro de las películas de invasión doméstica, resulta posible identificar varios elementos constitutivos de la diégesis que se encuentran presentes y que se repiten en gran parte de las cintas enmarcadas en este subgénero cinematográfico. En concreto, la trama de la mayoría de las *home-invasion movies* pueden dividirse en los siguiente siete momentos clave:

- 1) Introducción o primer acto: suele presentarse el día a día de los protagonistas, así como la reunión de determinados individuos (familiares o amigos) en un espacio delimitado (casa, cabaña, departamento). Estos primeros minutos tienen como objetivo situar al espectador en el núcleo social donde se desarrollará la historia, presentando brevemente las personalidades y paradigmas de los diferentes personajes. De igual modo se introducen y se exploran el espacio y el escenario en donde tendrá lugar la acción posteriormente dentro de la cinta.
- 2) Surgimiento de la amenaza: los elementos exógenos al núcleo familiar o social comienzan a

hacerse presentes, ya sea ante el espectador o ante algunos personajes.

- 3) Primeras confrontaciones: el exterior se enfrenta al interior de la vivienda. Se establece la línea de defensa en el hogar para impedir la irrupción de los invasores.
- 4) Invasión al hogar: lo externo logra insertarse en el hogar a través del ingenio, la fuerza, la sorpresa o la violencia. Pueden comenzar a presentarse pérdidas o bajas en ambos bandos.
- 5) Defensa del hogar: lucha por la supervivencia e intentos por escapar del hogar o de obtener ayuda del exterior.
- 6) Confrontaciones decisivas entre los últimos sobrevivientes de cada bando.
- 7) Resolución: existe una gran tipología de desenlaces dentro de las películas de invasión doméstica, pudiendo notar una predilección contemporánea hacia los desenlaces abiertos y poco esperanzadores desde la óptica de los protagonistas (los invadidos).

Complementando estos siete momentos que se encuentran presentes en la mayor parte de los filmes que integran este subgénero, también resulta posible hablar de una configuración paradigmática de los protagonistas y antagonistas de las respectivas producciones. En lo que se refiere al primero de estos grupos, las *home-invasion movies* acostumbran hacer énfasis en el núcleo familiar mediante la presentación de diferentes tipologías de personajes —explorando la personalidad de cada uno de ellos en los primeros minutos del metraje— pertenecientes a grupos etarios variados y prestando especial atención en los respectivos vínculos afectivos entre éstos. En la dinámica seguida por las películas del subgénero, serán estos personajes quienes posean cierta ventaja sobre los invasores al conocer con lujo de detalle el escenario donde tendrá lugar la confrontación entre ambos grupos.

Por su parte, el bloque antagonístico se encuentra conformado por los invasores, donde se pueden identificar tres principales tendencias dentro de las películas de invasión al hogar: 1) el invasor inesperado² que arriba al lugar en donde se desarrollará la acción sin haberlo planeado, ni haber seleccionado a sus víctimas previamente, el devenir de la acción se da por la misma premura de la situación y el enfrentamiento entre los dos bandos es producto del mismo azar y de desafortunadas coincidencias; 2) el invasor experimentado³ que cuenta con un *modus operandi* o un

² Como ejemplos de esta tipología de invasores podría mencionarse el caso de lo desarrollado en los filmes mexicanos *En medio de la nada* (Hugo Rodríguez, 1993) y *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008).

³ En este rubro destacan películas como *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), así como varios filmes enmarcados en el *giallo* o en el *slasher*.

plan preestablecido, a menudo posee una sociopatía o psicopatía, puede conocer o no a sus víctimas; 3) vengadores o justicieros⁴ que han llegado al lugar con un objetivo preestablecido —ya sea propio o asignado—, cuentan con un plan y conocen a sus víctimas. Asimismo, los invasores se diferencian de los defensores del hogar al contar con un armamento no improvisado para la irrupción en el espacio, así como por la utilización de máscaras o disfraces, en ocasiones buscando algo más que asesinar a sus víctimas (tortura psicológica, sufrimiento o divertimento).

Según lo desarrollado hasta el momento, se ha podido apreciar que las películas de invasión doméstica cuentan con una serie de elementos semánticos y sintácticos que, según lo explorado por Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (2016), conducen a considerarlas como un género o subgénero cinematográfico en cuestión. Si bien la irrupción de la vivienda puede ser vista también como una temática presente en otras cintas, en el caso de las *home-invasion movies* se aprecia determinada estructura diegética —conformada por los siete episodios especificados anteriormente—, un esquema distintivo de protagonistas y antagonistas, así como otros detalles pertenecientes a la semántica y sintaxis de los filmes que se repiten constantemente hasta el grado de poder hablar de un género (subgénero) cinematográfico.

Una vez recuperadas las principales características de las *home-invasion movies* es preciso exaltar algunos datos en torno al desarrollo y a la transformación del subgénero a lo largo de la historia del cine, donde precisamente se insertan varias de las cintas de Luis Buñuel. Los orígenes de las películas de invasión del hogar pueden rastrearse a la primera década del siglo XX, donde el cortometraje *The Lonely Villa* (1909) de David W. Griffith destaca como la producción inaugural del subgénero. En éste se presenta la invasión por parte de un grupo de hombres a un hogar en el que únicamente se encuentran, en ese momento, la madre y varias de sus hijas. Conforme inicia la invasión de la vivienda, éstas logran refugiarse en una habitación y piden auxilio al padre vía telefónica, quien acude junto con varios hombres a detener a los malhechores e impedir que éstos hagan daño a las mujeres. Desde este material es posible vislumbrar el esquema, los momentos narrativos y varios de los elementos constitutivos de la *home-invasion movie* que han sido replicados con el paso del tiempo, hasta creaciones audiovisuales contemporáneas.

Las décadas siguientes fueron testigos de esporádicas apariciones de filmes que conservaban el esquema —o algunos elementos de éste— de la película de invasión doméstica. Cintas como *The*

⁴ Aquí podrían ubicarse cintas como *The Hand That Rocks the Cradle* (Curtis Hanson, 1992), *You're Next* (Adam Wingard, 2011), *The Purge* (James DeMonaco, 2013) y *Knock Knock* (Eli Roth, 2015).

Bat (Roland West, 1926), *Blind Alley* (Charles Vidor, 1939), *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak, 1948), *Dial M for Murder* (Alfred Hitchcock, 1954), *Suddenly* (Lewis Allen, 1954), *Cape Fear* (J. Lee Thompson, 1962), *Lady in a Cage* (Walter Grauman, 1964), *The Penthouse* (Peter Collinson, 1967) y *Wait Until Dark* (Terence Young, 1967) fueron algunas de las producciones más notorias del subgénero. En ellas resulta posible identificar la presencia de otros géneros cinematográficos que se vincularon de forma directa con la *home-invasion movie*, un fenómeno constante y recurrente en la historia de éste. Bajo esta lógica, el cine negro, el *thriller*, el *thriller* erótico, el terror y la *horror-comedy* han sido algunas de las tendencias que han dado cabida a las películas de invasiones del hogar.

A partir de 1970, este subgénero comenzó a experimentar uno de sus principales periodos de apogeo mediante la producción de múltiples películas que recuperaban su temática y peculiaridades. El auge se vio marcado, sobre todo, por el surgimiento y el desarrollo de géneros fílmicos como el *giallo* en Italia y el *slasher* en Estados Unidos, los cuales se encargaron de incrementar el acervo de la *home-invasion* con un número considerable de materiales. Simultáneamente, algunos importantes directores incursionaron en esta tendencia de forma firme y trascendente, siendo este el caso de Stanley Kubrick con *A Clockwork Orange* (1971) —donde en una secuencia del filme se presenta una invasión doméstica por parte de los protagonistas—, así como el debut directorial de Clint Eastwood con la cinta *Play Misty for Me* (1971).

A inicios de la década de 1990, esta tendencia continuó diversificándose a través de la hibridación genérica. En *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987) se reviste del suspenso y de sensualidad insertándose en el esquema del *thriller* erótico, mientras que en *Home Alone* (Chris Columbus, 1990) se fusiona con la comedia. Ya en el siglo XXI, la *home-invasion movie* ha gozado de un mayor anclaje en el *thriller* y en el cine de terror. Películas como *A L'Intérieur* (Alexandre Bustillo & Julien Maury, 2007) —perteneciente al extremismo francés—, *The Strangers* (Bryan Bertino, 2008) y *The Collector* (Marcus Dunstan, 2009) fueron las encargadas de reafirmar los elementos constitutivos y nuevas incorporaciones al esquema de la invasión del hogar que marcarían el rumbo del subgénero durante las dos primeras décadas del siglo, destacando, sobre todo, por un alto índice de violencia física y psicológica presente dentro del encuadre.

En medio de este panorama, resulta posible identificar la presencia de varios directores, considerados autores, que se apropiaron del esquema de la *home-invasion movie*, ya sea de forma absoluta o parcial, combinándolo con sus preocupaciones, objetivos e inquietudes dentro del

quehacer cinematográfico. De esta forma, recuperaron elementos del subgénero que fueron insertados en las diégesis de una o varias de sus películas. Tal podría ser el caso de Roman Polanski — quien parte de la invasión del espacio doméstico en su trilogía del departamento conformada por *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968) y *Le locataire* (1976) —, Wes Craven — en *The People Under the Stairs* (1991) y en *Scream* (1996) —, David Fincher — en *Panic Room* (2002) —, Michael Haneke — en las dos versiones de *Funny Games* (1997 y 2007) — y Darren Aronofsky — en *Mother!* (2017).

Otro realizador que se aproximó a la configuración de las películas de invasión doméstica en varios momentos de su trayectoria fue el realizador español Luis Buñuel. En películas como *Susana (Carne y demonio)* (1950), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962) dialoga con diversos tipos de invasión del hogar, así como con la misma concepción del núcleo familiar, sus dinámicas y roles. En el siguiente apartado se procede a estudiar y analizar la recuperación que hace Luis Buñuel de la *home-invasion* dentro del filme *Susana (Carne y demonio)*, donde este subgénero entra en contacto y en confrontación directa con el melodrama familiar, género que gozó de gran relevancia en el cine mexicano de la Época de Oro. Para el análisis se recuperará lo ya desarrollado en este marco teórico, estudiando y evaluando los elementos del filme de invasión del hogar a los que recurre el realizador Buñuel, así como aquellos que son modificados y alterados dentro de la construcción diegética.

Susana (Carne y demonio): diálogos de Luis Buñuel con las home-invasion movies

Susana (Carne y demonio) es una cinta dirigida por el realizador español Luis Buñuel en territorio mexicano. Entre sus protagonistas figuran Rosita Quintana, Fernando Soler, Matilde Palou, Luis López Somoza, Víctor Manuel Mendoza y María Gentil Arcos. En la cinta se narran las desventuras de una familia tras la llegada a su hacienda de una misteriosa mujer, quien será capaz de poner en duda los afectos de los miembros del núcleo familiar y de desestabilizar la aparente vida tranquila del lugar. Cabe señalar que el director realizó una apropiación irónica del relato bíblico de Susana, referido en el Libro de Daniel, alterando y trastocando considerablemente su contenido.⁵

Como ya se anticipó en el apartado anterior, Luis Buñuel es uno de los autores-cineastas que recupera algunos elementos del esquema de la película de invasión doméstica, insertando algunas modificaciones provenientes de su propio sello autoral o de sus búsquedas personales

⁵ El manejo que le dio Buñuel al texto bíblico y los objetivos de esta intervención son explorados por Isabel Lincoln Strange Reséndiz (2019).

dentro de esta producción. En el caso concreto de *Susana (Carne y demonio)*, el realizador español conserva la llegada de un elemento exógeno al núcleo familiar que pone en riesgo la estabilidad y la paz de los residentes de la hacienda; sin embargo, la destrucción que trae consigo Susana (Rosita Quintana) no es de carácter violento o funesto, sino que se persigue el quebranto de la estabilidad de la familia, así como de los mismos roles que éstos ocupan en su cotidianidad. De este modo, Buñuel plantea un esquema de invasión doméstica que ha sido recuperado posteriormente en varias cintas como las ya referidas *Fatal Attraction*, *The Hand That Rocks the Cradle* y *Mother!*, en donde:

La amenaza no es sólo representada por esa invasión, sino por los conflictos que nacen a raíz de ella, que resquebrajan la unidad familiar. Sin embargo, la invasión no siempre se produce de manera violenta ni siempre son extraños quienes irrumpen. En ocasiones, se trata de una invasión de la intimidad de la familia (HERAS MARTÍNEZ, 2021, p. 58).

Es así como Susana, dentro de la cinta ataca directamente la estructura del núcleo familiar a través de la seducción, la intriga y, sobre todo, sembrando la discordia entre sus integrantes. La llegada de la protagonista y antagonista de la película de Buñuel a la hacienda de la familia resulta azarosa. La joven mujer se encontraba recluida en un reformatorio del Estado del cual escapó en medio de la noche. Tras vagar por el campo llega a la hacienda donde se desarrolla el relato, pudiendo identificar que se trata de un encuentro casual y sin mayor preparación por parte de ella. Es así como Susana se enmarca en la categoría de la invasora inesperada que arriba a la vivienda sin mayor planeación ni selección previa de sus víctimas, todo el progreso de la invasión se va construyendo sobre la marcha y de acuerdo a cómo van evolucionando los hechos.

La cinta de Buñuel recupera los siete puntos constitutivos de la trama de las *home-invasion movies* desarrollados en el apartado anterior, puntos sobre los cuales se permite insertar ciertas modificaciones de acuerdo a sus búsquedas personales dentro de esta producción. La peculiar forma en que el cineasta español se apropia de estos momentos narrativos se desarrolla en la siguiente tabla.

Momento constitutivo de la home-invasion movie	Recuperación del momento dentro de <i>Susana (Carne y demonio)</i>
Introducción o primer acto	<ul style="list-style-type: none"> - Se introduce la cotidianidad de la familia que habita la hacienda dejando en claro los roles y papeles que corresponden a cada uno de ellos. - Asimismo, se muestra el espacio rural —la hacienda— en donde ocurrirá la totalidad del relato fílmico.
Surgimiento de la amenaza	<ul style="list-style-type: none"> - El prólogo de la cinta que muestra a Susana siendo conducida a una celda del reformatorio del cual escapa puede ser considerado como el momento de la presentación de la amenaza o de la invasora ante la mirada del espectador.
Primeras confrontaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Llegada de Susana a la hacienda en medio de una tormenta, en la noche y durante el complicado parto de la yegua de don Guadalupe.
Invasión del hogar	<ul style="list-style-type: none"> - Susana comienza a ganar los favores de cada uno de los integrantes de la familia haciendo uso del ingenio, su sexualidad, su inteligencia y de su astucia.
Defensa del hogar	<ul style="list-style-type: none"> - Doña Carmen es la primera en “despertar” del encanto de Susana e intenta abrir los ojos tanto de don Guadalupe como de su hijo Alberto. - Se une a Felisa en un frente común en contra de Susana con el objetivo de expulsarla del lugar.
Confrontaciones decisivas	<ul style="list-style-type: none"> - Este episodio se caracteriza por ser el clímax de la cinta y consiste en el momento en el que doña Carmen se enfrenta directamente a Susana haciendo uso de un fuste en un último desesperado intento por expulsarla de su hogar, lo que desencadena un gran problema entre todos los integrantes del núcleo familiar.
Resolución	<ul style="list-style-type: none"> - Gracias a la intervención de Jesús, Susana es arrestada por las autoridades que la conducen de nuevo al reformatorio del Estado. - El mal causado por Susana desaparece. - Los miembros de la familia se perdonan entre sí y cada uno de ellos vuelve a ocupar el rol y papel que les corresponde. - La paz y la estabilidad regresan al hogar tan súbitamente como éstas habían desaparecido.

Tabla 1. Recuperación de los siete momentos narrativos de la *home-invasion movie* por parte de Luis Buñuel en *Susana (Carne y demonio)* (1950). Elaboración propia.

¿Qué busca la invasión de Susana a la hacienda? Al tratarse de una invasora inesperada, sus mismos objetivos van fluctuando y ajustándose conforme se desarrolla la diégesis. Al llegar al lugar, la protagonista únicamente busca refugiarse de la tormenta y permanecer oculta de las autoridades del reformatorio que, seguramente, ya se encuentran buscándola tras notar su ausencia en la celda en la que había sido reclusa. Empero, una vez que pasan los días y el peligro de ser descubierta por las autoridades disminuye, sus objetivos y búsquedas cambian a asegurarse una vivienda digna, así como una vida cómoda y sin preocupaciones. Susana va transformándose paulatinamente dentro del filme de acuerdo a lo que persigue en determinado momento. Cuando busca cobijo y refugio para no ser encontrada, porta una máscara de víctima y de mujer vulnerable ante los abusos de los hombres; más adelante, irá mostrándose como una *femme fatale* que hace uso de su cuerpo,

inteligencia y atractivo físico para seducir a los hombres de la hacienda, consiguiendo que éstos hagan lo que ella desea.⁶

Dentro de la estrategia de Susana para lograr su cometido, ésta se muestra hábil para ganarse el favor y cariño de cada uno de los miembros de la familia. A doña Carmen (Matilde Palou), la madre, logra envolverla en su red mediante un falso discurso con el cual se presenta a sí misma como una víctima de una larga lista de hechos desafortunados en donde fue maltratada y vejada por otros varones. De esta forma, apela a la condición femenina y a cierta sororidad de Carmen para que ésta le permita quedarse e, incluso, adquiera un rol maternal para con ella. En lo que se refiere a los personajes masculinos de don Guadalupe (Fernando Soler) y de su hijo Alberto (Luis López Somoza), a ellos los envuelve haciendo uso de su belleza, su manipulación y su cuerpo mediante un constante coqueteo que suele acompañar su máscara de víctima y de vulnerabilidad ante la vida misma. Susana es una invasora que no requiere de armas o de otros recursos para apropiarse del hogar y obtener lo que desea, sino que sus herramientas más valiosas son su cuerpo y su seducción, los cuales se convierten en vehículos de su agencia.

El personaje de la invasora goza de una construcción visual y narrativa que la distingue de los demás personajes dentro del filme de Luis Buñuel, elementos que refuerzan su condición de personaje no perteneciente al espacio y al entorno en el que se desarrolla la acción, siendo completamente discordante en la hacienda. A diferencia de los otros personajes importantes de la historia, Susana siempre viste con prendas ligeras que dejan al descubierto sus brazos y hombros; incluso, cuando ésta va a iniciar con la seducción de alguno de los varones del lugar, procede a bajar el escote de su vestido, con el objetivo de mostrar sus hombros y su cuerpo. Las otras mujeres de la cinta, doña Carmen y Felisa (María Gentil Arcos), contrastan fuertemente con Susana a través de la caracterización y el mismo vestuario, de ahí que en el universo diegético, la invasora sea quien capture la mirada de todos los residentes masculinos de la hacienda (e incluso del espectador a través del punto de vista de la cámara guiado por Buñuel mismo). Es así como el vestuario contribuye a que Susana sobresalga entre los demás personajes del relato, recalando en todo momento su condición de agente exógeno que no se enmarca o encaja en el espacio en el cual se desenvuelve.

Complementando esto último, Buñuel logra reforzar la fatalidad y la maldad de Susana a

⁶ Una aproximación al personaje de Susana desde el estudio de la recuperación del arquetipo de la mujer fatal puede encontrarse en Ortega Mantecón (2021, p. 297-300).

través de otros acentos dramáticos o elementos de la misma puesta en escena. Esto se aprecia desde la escena introductoria de la cinta en la cual se muestra a Susana siendo recluida en una oscura celda del reformatorio. Se le muestra en una gran oscuridad y se hace énfasis en otros de los animales e insectos que también se encuentran en la celda, destacando un murciélago, una rata y una araña. Es así como Buñuel equipara subtextualmente a la protagonista como un ser despreciable e inmundo que no se diferencia de los seres que comparten el calabozo con ella. Esta construcción narrativa en torno a Susana avanza gradualmente en el metraje de la película. Poco antes de que ésta se asome a la ventana de la hacienda y sea descubierta por la familia, se presentan varios acentos dramáticos que asocian a la protagonista con un mal presagio o, en palabras de Felisa, con el diablo mismo. La invasora arriba en medio de una tormenta. Al mismo tiempo, muere el potrillo recién nacido y su madre, la yegua predilecta de don Guadalupe, se encuentra en riesgo. La misma Felisa rescata que la llegada de Susana a la hacienda es un mal presagio que, desde un inicio, trajo desgracias a la familia con estos sucesos fuera de lo habitual.

Algo similar ocurre con la iluminación. Conforme el filme progresa a la par de la red de seducción y de discordia que va construyendo Susana, la estética de la cinta va oscureciéndose gradualmente hasta llegar a secuencias donde abundan las sombras y los claroscuros en gran parte de las locaciones (Imagen 1). A través de este recurso visual, Buñuel exalta el halo de corrupción a los valores y a la moral de la familia que Susana trajo consigo. Sugiriendo visualmente que la invasora trajo consigo la oscuridad y la decadencia que ahora se posan sobre los residentes del lugar. Esto último se comprueba y demuestra en el desenlace de la historia, al momento en el que Jesús (Víctor Manuel Mendoza) llega a la hacienda con las autoridades para que éstos apresen a la prófuga del reformatorio. Tras la captura de Susana, la fotografía recupera su iluminación en clave alta sin la presencia o abundancia de sombras; el acento dramático de la tormenta presentada con la llegada de la invasora es reemplazado por un día soleado; y, tan súbitamente como había enfermado, la yegua de don Guadalupe sana y se recupera por completo. Una vez que el agente exógeno fue extirpado del núcleo familiar, todo regresó a la normalidad tanto en el plano visual como en el narrativo.



Imagen 1. Contraste en la iluminación conforme progresa la trama. Fotogramas del filme *Susana (Carne y demonio)* (Luis Buñuel, 1950).

Ya desarrollado cómo Buñuel incorpora a Susana al modelo de los invasores de la *home-invasion movie* es preciso realizar una revisión de la contraparte de la antagonista: la familia que se convierte en la víctima de ésta. Dentro de *Susana (Carne y demonio)*, Luis Buñuel partió de la recuperación de los roles y de los estereotipos que imperaban en el melodrama familiar, uno de los géneros cinematográficos más desarrollados durante la Época de Oro del cine mexicano. En este periodo de auge de la producción filmográfica nacional, cintas como *Madre querida* (Juan Orol, 1935), *Soledad* (Miguel Zacarías, 1947), *Cuando los padres se quedan solos* (Juan Bustillo Oro, 1947) y —quizá el caso más paradigmático del género— *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949) se encargaron de asentar las bases del que sería uno de los géneros más distintivos del momento, con una serie de principios argumentales y personajes estereotipados que fueron el sello distintivo de éste. Según Francisco Peredo:

El género del melodrama familiar —conyugal— maternal se desarrolló sobre la base de una serie de referencias a temas concomitantes a la familia: problemas conyugales cotidianos, infidelidades, adulterio, divorcio, enfermedades de alguno de los cónyuges, viudez, problemas económicos y el que en muchos filmes apareció desde entonces como una gran responsabilidad: los hijos (por abandono, orfandad, maltrato, problemas de adaptación, crecimiento, rebeldía, etcétera). En este sentido, es indisoluble la ligazón de lo familiar con la paternidad o maternidad en multitud de filmes, hasta un punto tal que la frontera entre el melodrama familia y la problemática de los hijos en niñez, adolescencia o edad adulta, quedan fusionados en numerosos filmes mexicanos (2017, p. 26-27).

En las primeras escenas del filme, antes de la llegada de Susana a la hacienda, se deja en claro

al espectador el rol y el papel de cada uno de los integrantes de la familia. Don Guadalupe es el capataz del lugar, encargado de hacerse cargo de los peones y de los animales, es la cabeza de la familia en lo que respecta a la autoridad, es estricto, impositivo y severo, siendo quien tiene la última decisión dentro de lo que ocurre en el lugar. Doña Carmen se ubica en el papel de la esposa y madre abnegada que salvaguarda el hogar y, con él, las reglas de convivencia y de respeto entre los integrantes de su familia, se muestra al servicio de su esposo y de su hijo en todo momento, cuida que todo en la casa esté en orden. Alberto, por su parte, es el hijo de la familia, que se encuentra estudiando, pero que todavía depende de sus padres, muestra un rol de sumisión y de respeto hacia ellos bajo la idea de que debe honrar a ambos progenitores. La familia se encuentra también acompañada de Felisa, personaje que puede ser vista como el ama de llaves de la hacienda, una sirvienta creyente, ágil verbalmente y, ante todo, con mucha experiencia y astucia, circunstancias que la convertirán en la única integrante del núcleo que no cae en la red de Susana y con quien sostiene múltiples confrontaciones. Al inicio de la cinta, todos los integrantes de la familia se encuentran dentro de sus respectivos roles en un perfecto equilibrio que pareciera prácticamente imperturbable, situación que se exalta en el hecho de que Carmen y Alberto no pueden sentarse a la mesa a comer antes de que Guadalupe haya llegado a acompañarlos y haya sido el primero en ocupar su asiento.⁷

La repentina invasión de Susana a la hacienda se convertirá en el agente catalizador de varias de las problemáticas señaladas por Francisco Peredo en la cita previa. Mientras que otros melodramas de la Época de Oro tendían a centrarse en una de estas temáticas, *Susana (Carne y demonio)* desarrolla en su diégesis la súbita explosión y destrucción de la estabilidad familiar tras la irrupción del elemento exógeno al núcleo. La familia del filme de Buñuel se ve obligada a hacer frente simultáneamente a problemas conyugales, infidelidades, adulterio, conflictos entre padres e hijos, así como la rebeldía de éstos últimos. Siguiendo esta lógica, pareciera que Susana, como invasora, tiene la función de sembrar la discordia entre los personajes y, ante todo, de hacerlos cuestionarse el rol o papel que ocupan dentro de la familia. Asimismo, esta invasión recupera lo explorado por Heras

⁷ Luis Buñuel presta especial atención en la cinta a que los roles y características distintivas de cada uno de los integrantes de la familia se enmarquen a la perfección dentro del estereotipo o del esquema desarrollado en la Época de Oro del cine nacional. En cierto modo, cada uno de estos roles llegan a exagerarse para recalcar los mismos moldes que buscan recrearse. De esto último se desprende el hecho de que en un visionado contemporáneo, puedan apreciarse a los personajes como seres poco reales o creíbles e incluso cómicos o risorios, algo apartado notoriamente de la intención melodramática que persiguió Buñuel en 1950 y de la misma cosmovisión social de la época.

Martínez en torno al hecho de que, en ocasiones, los antagonistas de las *home-invasion movies* buscan resquebrajar y destruir, a su paso, la unidad familiar.

Tras la llegada de Susana en medio de la tormenta, las reglas de convivencia dentro de la hacienda van trastocándose y corrompiéndose paulatinamente. Resulta interesante señalar que esta perturbación de los roles y del *statu quo* del núcleo familiar comienza a alterarse de manera anterior a que la misma antagonista comience a hilar su plan para asegurar su estancia en el lugar, sugiriéndose, así, que su mera presencia es más que suficiente para poner en duda las bases de convivencia dentro del lugar. Esto se aprecia en una escena en particular que se presenta poco tiempo después de la llegada de la antagonista. En ella, don Guadalupe se comporta muy cariñoso con doña Carmen en un espacio público de la vivienda donde pueden ser vistos por los otros residentes y por la servidumbre. Carmen se extraña ante la efusividad y la inesperada muestra de afecto por parte de su esposo e, incluso, le pide que se contenga. Este inesperado comportamiento por parte de Guadalupe puede ser interpretado como el “despertar” de la lujuria o del deseo sexual en él como consecuencia de la llegada al hogar de Susana, sólo que en esta escena canaliza este despertar en su propia esposa.

Este primer incidente pronto será sucedido por una vertiginosa ola de quebrantos a los roles de los integrantes de la familia. Don Guadalupe comenzará a ser infiel a su esposa tras ser seducido por Susana e, incluso, se atreverá a sugerir que dará por terminada su relación con ella prefiriendo a la invasora cerca del desenlace de la historia. Doña Carmen, por su parte, perderá el dominio de hogar y su autoridad hacia las sirvientas; incluso, el papel de madre abnegada y cariñosa incapaz de turbarse se verá superado en el clímax del filme transformando a ésta en una mujer violenta e irascible que, al ver lo que Susana ha hecho a su familia, no duda en tomar un fuste que Felisa le ofrece para golpear con él a la invasora y destructora de la estabilidad doméstica (Imagen 2). Finalmente, Alberto deja de ser el hijo obediente que honra a sus padres y se convierte en un joven rebelde e insurrecto que se atreve a alzarle la voz a sus progenitores y a reaccionar de forma violenta ante ellos. De esta forma, Buñuel —a través de la *home-invasion* perpetrada por Susana— se encarga de apartar a sus personajes de los roles y estereotipos en los que fueron concebidos según el modelo melodramático mexicano de la época, dando lugar a construcciones completamente contrapuestas a lo desarrollado en este género cinematográfico. Bajo esta lógica, la corta estancia de Susana en la hacienda fue suficiente para poner en duda e inestabilidad algo tan aparentemente sólido como los

estereotipos del melodrama nacional. Diegéticamente hablando, la invasión del elemento exógeno fue capaz de destruir las relaciones afectivas y sentimentales construidas muchos años atrás, al mismo tiempo que los vínculos de sangre terminaron siendo pasados por alto con la llegada de Susana. Todo lo construido en una vida fue destruido en tan sólo unos días.



Imagen 2. La transformación de doña Carmen. Fotograma del filme *Susana (Carne y demonio)* (Luis Buñuel, 1950).

No obstante, Buñuel no dejó a la familia en una situación problemática en la conclusión de la cinta. Por lo contrario, se encargó de mostrar la reunificación y la recuperación de lo perdido de forma tan súbita y abrupta como esto ocurrió. Tras la captura de Susana por parte de las autoridades, cada uno de los integrantes del núcleo familiar regresó a ocupar el rol que les correspondían, perdonándose entre ellos el mal que causaron a otros, así como las ofensas intercambiadas entre sus integrantes. Es así como Susana puede ser equiparada como un agente contaminante que dañó a quienes la rodearon y una vez que ésta ha desaparecido del panorama, el daño hecho desaparece súbitamente, sin dejar espacio para el rencor o el resentimiento. El hogar vuelve a ser un hogar y cada integrante regresa al papel que le corresponde según el esquema melodramático.

Conclusiones

En el apartado anterior pudo apreciarse la forma en que Luis Buñuel simultáneamente recupera y construye sobre el modelo de la *home-invasion movie* dentro de *Susana (Carne y demonio)*, ejemplificándose, así, el caso de uno de los realizadores considerados como autores que recuperan los elementos constitutivos de este peculiar subgénero cinematográfico. Dentro de la recuperación

por parte de Buñuel de éste, destacan varias dinámicas que adquieren un carácter único y trascendente dentro de la película de 1950.

El primero de ellos consiste en la forma en que Buñuel distingue a la invasora —Susana— ante los demás personajes. Mientras que otras películas del subgénero tienden a hacer uso de máscaras y disfraces para caracterizar a los invasores, el realizador español optó por reforzar la condición exógena de Susana mediante un vestuario provocativo y sensual, al mismo tiempo que se apoyó de acentos dramáticos, asociaciones diegéticas del personaje con ciertos animales, así como del mismo manejo de la iluminación conforme la invasión de la antagonista progresa en la trama. De esta manera, la maldad y la fatalidad de Susana son construidas paralelamente tanto a nivel narrativo como en el plano visual.

Otro elemento trascendente y peculiar desarrollado en *Susana (Carne y demonio)* consiste en la ausencia de violencia dentro de la invasión. La antagonista en ningún momento lastima o hiere físicamente a otros personajes, sino que su mera presencia en la hacienda es más que suficiente para que el orden y la paz se vean quebrantados, conduciendo a los mismos integrantes de la familia a su propia destrucción. Como se mencionó previamente, Susana convierte a su propio cuerpo en el vehículo de su agencia, pero también a los demás personajes, haciendo que éstos actúen y hagan lo que ella anhela. Siguiendo esta lógica, se trata de una *home-invasion* sutil en donde la invasora no se manchará la manos de sangre, sino que guiará a quienes la rodean hacia la decadencia y la destrucción del núcleo familiar teniendo a la seducción y a la discordia como sus principales armas dentro de esta contienda por el hogar.

Finalmente, resta mencionar la que es, quizá, la apropiación más trascendente de Luis Buñuel del subgénero. La *home-invasion* presentada en la diégesis trastoca los roles del melodrama familiar. Ésta logra imponerse sobre ellos y construir monstruos de carne y hueso que notoriamente se distancian de las figuras del padre estricto pero anclado en la moral, la madre abnegada y cariñosa, así como el hijo que pese a su rebeldía reconoce la autoridad de sus progenitores y les profesa gran respeto. Esta invasión doméstica por parte de Susana no busca la obtención de algún bien material, sino destruir la estructura familiar de forma certera y sin mayor conmiseración. Es a través de esta dinámica que el subgénero de la *home-invasion* se impone sobre el del melodrama familiar, dando lugar a una de las interesantes interconexiones entre los géneros fílmicos que tanto han abundando en la historia del primero de éstos. Se trata, ante todo, de una hibridación genérica que pone sobre

la mesa un amplio conocimiento de ambos géneros (o subgéneros), así como del gran ingenio que distinguió a gran parte de la obra de Luis Buñuel.

Bibliografía

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2016.

HEINONEN, Justin A. & ECK, John E. **Home Invasion Robbery**. Washington: Community Oriented Policing Services U.S. Department of Justice, 2012.

HERAS MARTÍNEZ, Clara. “Slasher al terror sobrenatural: domesticidad, trauma y género en el cine de terror contemporáneo dirigido por mujeres” en Blanco-Ruiz, Marian y Sainz de Baranda, Clara (coords.). **Investigación joven con perspectiva de género VI**. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de Género & Universidad Carlos III de Madrid, 2021, p. 54-62.

LINCOLN STRANGE RESÉNDIZ, Isabel. “Susana (1950) y Viridiana (1961) de Luis Buñuel: personajes y relatos bíblicos. El intercambio dialógico y la carnavalesización” en **El ojo que piensa**, n. 18, 2019, p. 45-65.

ORTEGA MANTECÓN, Alfonso. **Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine**. Toluca: Río Subterráneo, 2021.

PEREDO, Francisco. “La familia en el cine mexicano: una retrospectiva desde sus imágenes y personajes fundamentales con el rol femenino como eje” en Zamorano Rojas, Alma Delia (coord.), **La familia mexicana en la pantalla grande**. Ciudad de México: Universidad Panamericana, 2017, p. 25-64.

PÉREZ-GÓMEZ, Miguel Ángel; RAYA BRAVO, Irene; y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. “Casas encantadas, espacios sociales y hogares vigilados: lugares terroríficos y siniestros en el cine español (1999-2012)” en **Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía**, n. 23. 2021, p. 227-249.

Filmografía

SUSANA (Carne y demonio). Dir.: Luis Buñuel. México: Internacional Cinematográfica. Blanco y negro, sonora. 1950. 86 min.



***Manic Pixie Dream Girl*: construcción ideológica de un stock character del cine hollywoodense**

Manic Pixie Dream Girl: ideological construction of a Hollywood stock character

Juan Manuel Díaz¹

Resumen

El presente documento tiene como objetivo realizar un breve análisis sobre el personaje tipo (*stock character*) identificado como *manic pixie dream girl*, el cual se refiere a un personaje femenino cuyo único propósito es el de servir como detonante a la transformación y catarsis del protagonista masculino. Se realizará un análisis sintomático a partir de la teoría de estructuralista de Louis Althusser, las dicotomías de Peter Wollen y la estética carnavalesca propuesta por Mijaíl Bajtín. La idea central es establecer que el personaje tipo es una construcción ideológica del cine hollywoodense pero que, cuyos elementos discursivos y narratológicos, permiten ver los límites en aparatos ideológicos estatales de una sociedad y periodo determinado.

Palabras clave: *Manic pixie dream girl*; Louis Althusser; Peter Wollen; Estética carnavalesca; Mijaíl Bajtín.

Abstract

This paper aims to develop a brief analysis of a stock character identified as *manic pixie dream girl*, a female character whose sole purpose is to serve as a trigger for the transformation and catharsis of the male protagonist. The analysis will make use of the structuralist theory of Louis Althusser, the dichotomies of Peter Wollen and the carnivalesque aesthetic proposed by Mikhail Bakhtin. The central idea is to establish that the stock character is an ideological construction of Hollywood cinema, but with discursive and narratological limits that allow us to see the limits of state ideological apparatus in a determined society and period.

Keywords: *Manic pixie dream girl*; Louis Althusser; Peter Wollen; estética carnavalesca; Mikhail Bakhtin.

¹ Nació el 11 de octubre de 1985 en la Ciudad de México, México. Es licenciado en relaciones internacionales por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, maestro en sociología por la Universidad Iberoamericana, doctor en humanidades por la Universidad Anáhuac y estudiante del doctorado en teoría y análisis cinematográfico en la Universidad Autónoma de México. Actualmente se desempeña como profesor investigador de la Universidad Autónoma del Estado de México y profesor de cátedra de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha especializado en los campos de los estudios culturales, estudios visuales, teoría y filosofía del cine, y sociología del arte. Asimismo, sus áreas de interés son el cine japonés, el cine de Asia Central, particularmente la obra del director Darezhan Omirbayev; la relación entre arte y política, y la construcción de identidades nacionales a través del cine. Además, se desarrolla como escritor cuya obra se integra de novela, ensayo y poesía.

Introducción

El presente documento tiene como objetivo realizar un breve análisis sobre el personaje tipo (*stock character*) conocido como *manic pixie dream girl*, el cual es un personaje femenino cuyo único propósito es el de servir como detonante a la transformación y catarsis del protagonista masculino. Se realizará un análisis sintomático a partir de la teoría de estructuralista de Louis Althusser, las dicotomías de Peter Wollen y la estética carnavalesca propuesta por Mijaíl Bajtín. La idea central es establecer que el personaje tipo es una construcción ideológica del cine hollywoodense pero que, cuyos límites discursivos y narratológicos, permiten ver los aparatos ideológicos estatales de una sociedad y periodo determinado.

El término de *manic pixie dream girl* es un término acuñado por el crítico de cine Nathan Rubin (2007) quien comenta la carencia de profundidad en el personaje que Kirsten Dunst interpreta en *Elizabethtown* (Crowe, 2005). Este personaje tipo existe únicamente para enseñarle a hombres jóvenes que deben abrazar la vida. Es un personaje femenino superficial carente de vida interna, propósitos y deseos. Solo es catalizador para la transformación del protagonista masculino. Por lo general, las *manic pixie dream girl* son chicas joviales que encuentran magia en las cosas rutinarias y le hacen ver al protagonista el gozo de vivir. De manera contraria, sus contrapartes son hombres jóvenes que están atravesando una crisis existencial o un episodio depresivo. En el caso de *Elizabethtown*, Drew, interpretado por Orlando Bloom, está al borde del suicidio. La cinta comienza cuando el joven se intenta quitar la vida, éste se ve interrumpido por una llamada de su hermana. Su padre ha muerto y debe viajar a *Elizabethtown* para organizar el funeral. Durante el viaje al pequeño pueblo sureño conocerá a Clair, interpretada por Kirsten Dunst, quien le enseñará que aun vale la pena vivir y que el fracaso es parte de la vida misma.

El presente análisis no busca establecer que las películas donde aparece este *stock character* muestran disyunciones fílmicas que pudieran poner en tensión el discurso ideológico dominante de Hollywood. Por el contrario, estas cintas son las representaciones imaginarias de las relaciones sociales convencionales, aceptadas y generalizadas (STAM, 2000, p. 161). De esta forma, las cintas ayudarían a la apropiación e interiorización de roles sociales determinados. Estas películas no serían más que fantasías masculinas juveniles, las cuales permiten que, como dice Stam (2000), se interioricen las estructuras y practicas sociales. Al mismo tiempo, los públicos acogerían las estructuras escondidas bajo las imágenes cinematográficas y, con ellas, les darían forma a sus propias identidades. Los individuos aceptarían maquinalmente su papel dentro del sistema de relaciones de

producción (STAM, 2000, p. 161) gracias a la interiorización de las formas, ideas, imágenes, percepciones y emociones venidos del propio marco de referencia social.

El análisis es un análisis sintomático propuesto desde las ideas de Althusser, quien defiende la noción de una lectura en *negativo*. Lo anterior quiere decir que no se trata de comprender lo que el texto *dice*, sino lo *no dice*, dicho de otro modo, lo que se silencia (STAM, 2000, p. 161). En otras palabras, los límites de la representación fílmica en estas cintas muestran el fondo ideológico y social de estos discursos. Sería una suerte de leer el contorno del texto, interpretar lo que llamo aquí un *espacio extradiegético*: el espacio que no muestra la cámara, ese espacio complementario a lo que sí se puede ver, pero se decide no mostrar. Este espacio es evidentemente imaginario y no factual. El espectador debe imaginar lo que está fuera del espacio profílmico. Sin embargo, por mera oposición a la construcción de la imagen, este espacio imaginario constituye el contrapeso a la imagen. Es, en suma, el complemento de lo que se ve a cuadro. Todo lo anterior produce tensión en el espacio diegético. Dicha tensión serían las aperturas por las cuales podemos observar las construcciones y los entretrejos ideológicos de los productos culturales. Los límites del discurso son espacios de fuga donde se revela su propio fondo.

Me enfocaré a ubicar las carencias estructurantes en el discurso del personaje como representación imaginaria de las relaciones entre hombres y mujeres jóvenes. De esta manera podré comprender lo que Hollywood entiende como *ser mujer* y más específicamente lo que el mainstream cinematográfico entiende como *ser mujer joven*. Debo mencionar que dicha explicación funcionaría para la primera década del siglo XX, entre el 2000 y 2010, y es que durante este periodo surge el personaje como elemento narrativo predominante. Por solo mencionar unos cuantos ejemplos, podemos contar a Sam (Natalie Portman) en *Garden State* (Braff, 2004) y *Penny Lane* (Kate Hudson) en *Almost Famous* (Crowe, 2000). Además, se ha mencionado a Susan Vance (Katherine Hepburn) en *Bringing Up Baby* (Hawks, 1937) y Annie Hall (Diane Keaton) en *Annie Hall* (Allen, 1977) como casos tempranos.

Sin embargo, me parece que tanto Susan Vance como Annie Hall cuentan con una clara agencia. Además, en la medida de que las dos mujeres son representaciones imaginarias de relaciones sociales, responderían a imaginarios ideológicos diferentes correspondientes a sociedades distintas. No puedo hacer extensible las consideraciones que hago aquí para otros personajes que responden a imaginarios sociales diferentes. Tanto Susan Vance como Annie Hall representarían

formas distintas de entender a la mujer, si bien emparentadas, no son exactamente iguales. Susan estaría ligada a una conciencia de lo femenino en el periodo entre guerras, mientras que Annie estaría enmarcada en el advenimiento de la sociedad pos-industrializada y la liberación femenina. Lo anterior generan dos formas específicas de ver a la mujer. Ante una mirada rápida, los dos personajes parecieran el mismo arquetipo, pero en el fondo, me parecen corresponderían a otras dinámicas sociales e imaginarias.

Se debe tener cuidado de no aplicar el arquetipo a personajes que corresponden a otra relaciones sociales, materiales y simbólicas distintas. La *manic pixie dream girl* nace con el nuevo siglo y es un fenómeno narratológico propio de los códigos semánticos y sociales de la primera década del siglo XXI. Si bien es cierto que puede estar emparentada con otros personajes arquetípicos, me parece que es una producción primordialmente estadounidense y de la época mencionada. Habría que realizar una investigación mucho más profunda para establecer la exportación del arquetipo y sus funcionamientos en otros contextos.

Ideología y fisuras

La tradición del análisis sintomático proviene de Louis Althusser (2008), sin embargo, serán Jean-Louis Comolli y Jean Narboni quienes lo popularizaron para el análisis cinematográfico (STAM, 2000, p. 161). Narboni indicaría que el cine, en su condición de aparato reproductor ideológico, pondría al espectador en una posición de no reconocimiento de sí mismo. El sujeto, vaciado de sentido y de relaciones constituyentes, sería llenado por un conjunto de elementos identitarios presentados y dinamizados por el cine (*apud* STAM, 2000, p. 162). La cinta es el vehículo por medio del cual se interiorizan las ideas de las estructuras sociales. Es evidente que en la tradición althusseriana hay una idea que supone a un espectador como ente pasivo y reduce al cine, de manera ahistórica, a una suerte de metafísica cuya naturaleza es la de reproducir la ideología dominante. Dicho de otra manera, el cine siempre presentaría la misma ideología independientemente de los cambios históricos.

En estos términos, no habría un movimiento dialéctico en términos del cine como medio de producción simbólico. La fuerza productiva del cine es, precisamente, la capacidad de confrontar dialécticamente sus propios contenidos ideológicos con su antítesis. Esto es, en términos de Dziga Vertov (1974), la capacidad revolucionaria del cine: confrontar dialécticamente la realidad y su representación. Además, el cine, según Vertov (1974), es capaz de confrontar los contenidos

ideológicos dominantes con aquellos que son subversivos. Por tal motivo, me parece hay un reduccionismo acrítico cuando se llevan al extremo las ideas althusserianas.

Ahora bien, se debe rescatar el análisis negativo de huecos y fisuras propuestos por Althusser para evidenciar los límites de las producciones ideológicamente dominante. Al mismo tiempo, el análisis sintomático permite ver cuáles son las representaciones imaginarias subyacentes a cada producto estético. La propuesta althusseriana será actualizada por Comolli y Narboni, quienes, en lugar de simplemente llevar el reduccionismo althusseriano a sus últimas consecuencias, reconocen que, al interior de un filme, hay corrientes dominantes y subversivas (STAM, 2000, p. 162). De esta forma, los autores franceses entienden a las citas como producto de tensiones internas políticamente ambivalentes de donde se genera su fuerza estética (STAM, 2000, p. 163). Hay, ciertamente una tensión entre cine e ideología, una cinta no es una representación total de la ideología, hay fisuras y desvelamientos donde la cinta no alcanza a representar completamente los intereses ideológicos dominantes. Son, en estas discrepancias, donde se perciben los límites ideológicos como estéticos de la obra.

Las disyunciones fílmicas exponen las tensiones y los límites de la ideología oficial, la cual será definida como es un sistema lógico de representación con reglas propias (STAM, 2000, p. 163). Estas representaciones pueden estar integradas por imágenes, mitos, sonidos, narraciones, percepciones, ideas, emociones y, en el caso del cine, elementos formales como tipos de montaje específicos, encuadres y representación actuarial. De esta forma el personaje arquetípico que aquí comento, presenta sus propias disyunciones al omitir y silenciar cosas del discurso dominante y subalterno.

Las representaciones imaginarias ideológicas, como lo es la *manic pixie dream girl*, tienen un papel histórico en sociedades determinadas. Son representaciones de la relación imaginaria de los individuos respecto a las condiciones imaginarias de su existencia (STAM, 2000, p. 163). Estas presentaciones son elementos indispensables para la reproducción de las sociedades y su vida histórica (STAM, 2000, p. 163). En el caso de este personaje tipo, lo que subyace serían las idealizaciones de una generación de guionistas y directores. Esas idealizaciones sería una representación imaginaria de la mujer joven y de su forma de vincularse. Son, en un sentido lato, las fantasías que hombres jóvenes tienen sobre las mujeres, mismas que establecerán la forma en que hombres y mujeres jóvenes se vincularán.

Interpelación

La ideología y sus representaciones imaginarias son interiorizadas por el público, gracias a un mecanismo que Althusser (1988, p. 52) llama *interpelación*. Lo anterior no es más que la manera en que se incorpora las ideas sociales hacia la conciencia del sujeto. En tanto la cultura está mediada materialmente², el cine sería esa mediación por medio de la cual valores específicos son incorporados en la conciencia de los públicos. Por lo cual, indica Stam (2000, p. 165), hay una admisión de la ideología como elemento constitutivo de las sociedades. Una suerte de unión entre lo material y simbólico o, mejor dicho, se percata que la estructura y lo superestructural no están divididos sino son dos caras de la misma moneda.

De esta forma, las estructuras y practicas sociales acogen a los individuos, dándoles una identidad social y constituyéndolos como sujetos sociales que aceptan su rol social (STAM, 2000, p. 165). Los sujetos se comprenden dentro del gran relato lo social gracias a narrativas, imágenes historias, mitos, leyendas y una serie de relatos que les permiten comprender su lugar en el mundo, en la sociedad y en la historia. El ser humano necesita una realidad construida mítica y simbólicamente para habitarla.

Es así como se puede considerar que la ideología no es un añadido más, una mera falsa conciencia sino un elemento constitutivo de toda sociedad y hasta necesario para su reproducción. Lo anterior sin caer en una apología de la ideología, simplemente indico que es un rasgo objetivo del orden social que estructura la propia experiencia del sujeto y su mundo.

De nuevo, me parece pertinente acotar que esto no implica que no haya cine subversivo o que no existan mecanismos de representación de identidades subalternas. Evidentemente ambas cosas existen, pero me refiero a las tendencias generales del cine comercial. Al mismo tiempo, tampoco implica la total pasividad del público, quien tiene un papel cada vez más activo en la formulación de narrativas³. La cuestión aquí es la mayor probabilidad de asimilación de un mensaje dado y repetido por diversas cintas en un periodo específico de tiempo, las cuales repiten la ideología dominante de la sociedad estadounidense.

² Véase el trabajo de Baron Isherwood y Mary Douglas (2009).

³ Véase *Textual Poachers* de Henry Jenkins

Lectura sintomática y ausencias estructurantes

Ahora bien, una vez que se ha establecido los fundamentos teóricos y metodológicos del análisis, continuaré por realizarlo. Es así como ubico cuatro ausencias estructurantes. Es decir, cuatro omisiones en la representación imaginaria del personaje, así como en su discurso:

1. Mundo interno del personaje
2. Falta de deseos y motivaciones
3. Arco dramático y transformaciones
4. Incorporación de la mirada femenina.

Con respecto al *mundo interno del personaje*, puedo mencionar que hay una falta de interioridad del arquetipo. Si bien podemos conocer datos de su vida no hay una muestra de las emociones ni de la subjetividad del personaje. Es una interioridad que se omite y por tanto genera una carencia. ¿A qué se debe esta carencia? Me parece que es necesaria tal superficialidad para no distraer a la narrativa y al espectador de las transformaciones dramáticas del protagonista. El personaje femenino es simplemente un recurso narrativo y estético para explorar la interioridad masculina y sus dramas. En el caso de Claire en *Elizabethtown*, podemos llegar a escuchar su voz interna pero simplemente funciona casi como una caja de resonancia de la voz del protagonista masculino. También podríamos indicar que sabemos algo de su historia: una relación dispar y de poco interés, donde ella queda en un segundo término en la vida de su actual novio, Ben. De nuevo, hay una consistencia que nos indica que el personaje vive en dependencia de la voluntad masculina. Se reafirma la reacción unidimensional, inclusive en momentos de tensión dramática. Es un simple afiche para que Drew, el protagonista, pueda explorar su propia sensibilidad. La única decisión más o menos autónoma que ella toma es la de realizar el mapa que guiará a Drew en su viaje de regreso a casa. En ultimas cuentas, el mapa lo guiará hacia ella, pero no es una decisión *para ella*, la acción va encaminada para avanzar el arco dramático de Drew y para que éste último realice la catarsis necesaria.

Considerando el segundo punto, *la falta de motivaciones y deseos*, no queda del todo claro por qué el personaje femenino termina por generar algún tipo de interés en el protagonista. Tanto en *Elizabethtown* como en *Garden State* es prácticamente una casualidad por la que entablan algún tipo de relación, y, en ambos casos, casi muy a pesar del propio protagonista. La *magic pixie dream*

girl insiste en ese vínculo. Drew deja esperando a Claire en el teléfono mientras habla con mujeres con más agencia: su madre y hermana. En Garden State, Andrew muestra un poco de más interés en Sam, pero ella será la que insistirá en el vínculo a lo largo de la cinta. En ambos casos, no se percibe un interés o un deseo claro por parte de las mujeres. El espectador no llega a comprender la razón de estos vínculos más allá de servir a la trama y a la transformación del personaje masculino. En este sentido, la *manic pixie dream girl* solo es un dispositivo de movimiento narrativo, lo cual elimina cualquier tipo de agencia.

En tercer lugar, se encuentra la ausencia de un *arco dramático* y *transformaciones*. La estructura narrativa para este personaje es básicamente la misma. Dado que no sufre ningún tipo de transformación, su arco dramático no avanza. No le sucede nada a ninguno de estos personajes. Simplemente acontecen para provocar cambios en la subjetividad masculina. Se distingue el personaje femenino por ser unidimensional. En tanto a sus emociones, parece albergar la misma emoción a lo largo de la cinta., no se le ve triste o decepcionada, hay una constante alegría por vivir que revela la falsedad del personaje. Claire solo se muestra feliz y sonriente, en una suerte de discusión con Drew muestra un aparente enojo para regresar a su sonrisa habitual. Lo mismo sucede en la secuencia en la que los personajes se besan por primera vez, hay una forma de melancolía en Claire para prontamente regresar a la felicidad inocua. Y es que, la *manic pixie dream girl* se distingue por esa univocidad emocional, solo alberga una emoción que busca generar placer estético, hacer que el espectador se sienta bien, sin ningún tipo de contrariedad. Pareciera que la multidimensionalidad emotiva, con todo lo que esto conlleva, incluyendo emociones como la tristeza y la ira; están reservadas para la sensibilidad masculina.

Finalmente, la última ausencia es la *mirada femenina*. Me parece correcto el diagnóstico de Rabin (2007) cuando indica que el personaje encarna las fantasías de escritores y guionistas hombres. Visto desde esta perspectiva, el personaje es en sí mismo una fantasía, una reproducción imaginaria que cada vez más se aleja de lo factual. Inclusive se podría decir que este personaje deja de ser una representación imaginaria y es una representación fantasiosa. A saber, la primero la entiendo como una imitación de lo factual mientras que la segunda sería una invención desvinculada con lo factual.

Es claro que se puede establecer este tipo de argumento para otros personajes stock como el *magical negro*, la *femme fatale*, el *absent minded professor* o la *dragon lady*. Bien se podría decir que ninguno de estos personajes, dado su nulo nivel de relación con lo factual, deja de ser una representación imaginaria y se convierte en una representación fantasiosa. La diferencia con estos

personajes y la *manic pixie dream girl* es el tiempo que llevan existiendo, ésta última es un fenómeno narrativo y estético propio de la primera década del siglo XXI. Los otros personajes stock han logrado incorporar las miradas subalternas de creadores pertenecientes a las identidades que han buscado ficcionalizar. Es por esto por lo que la representación e incorporación de creadoras de contenido importa. Es necesaria que la mirada femenina reconstruya al personaje tipo. Es claro que es un personaje nuevo que inclusive se está transformando y deconstruyendo en otros personajes.

Es cierto que hay ejemplos de deconstrucciones como Clementine interpretada por Kate Winslet en *Eternal sunshine of the spotless mind* (Gondry, 2004), Summer interpretada por Zoe Deschanel en *500 days of summer* (Webb, 2009) y Ruby interpretada por Zoe Kazan en *Ruby Sparks* (Dayton y Faris, 2012). Clementine inclusive llega a comentar que “ella no es un concepto, simplemente una chica que está buscando su propia tranquilidad” (Gondry, 2004) generando un metacomentario sobre la construcción y funcionamiento narrativo del personaje.

Es curioso que inclusive Zoe Deschanel se ha vuelto la cara reconocible de la *manic pixie dream girl* cuando el personaje de Summer es precisamente la deconstrucción del arquetipo. Summer no es pasiva y tiene una profunda agencia, inclusive podríamos argumentar que el fracaso de la relación entre Summer y Tom, interpretador por Joseph Gordon Levitt, se debe precisamente a su mundo interior y a las transformaciones del personaje a lo largo del filme. Yendo un poco más lejos, Tom es la mirada masculina que ha buscado dominar a las mujeres jóvenes, es esa mirada fantásica que precisamente construyó a la *manic pixie dream girl*. Es interesante que Summer ha generado un movimiento negativo por parte del público masculino y se ha vuelto una suerte de arquetipo negativo, algo así como la forma de representar a las mujeres malvadas que hacen sufrir a los hombres.

Summer renuncia primero a Tom antes de traicionarse a sí misma. No solamente es parte del arco narrativo del personaje, está haciendo un metacomentario para la construcción del arquetipo. El arco dramático de Summer muestra el abandono y renuncia de la mirada masculina y su mundo interno de fantasía. Esto se hace evidente en la secuencia de reencuentro entre los dos. La pantalla se divide y se nos muestran las expectativas de Tom y la realidad, el resultado es que las primeras nunca se cumplen y termina siendo una decepción para el personaje masculino. Summer nunca renuncia a su autonomía y prefiere abandonar a Tom.

Esta representación, me parece desafía las expectativas reproducidas por el arquetipo

generando enojo, malestar y displacer no solo con el personaje sino con la actriz misma. El mismo público genera debates y ha habido condenas tanto en la representación ficcional como hacia la actriz. Esto me parece una prueba del punto que he querido demostrar. Las representaciones imaginarias y fantasiosas condicionan las expectativas y sensibilidades del espectador. Lo cual es especialmente sensible en públicos jóvenes.

En el caso de Ruby en *Ruby Sparks*, vemos la incorporación de la mirada femenina. La actriz Zoe Kazan fue guionista de la película haciendo un metacomentario sobre la creación de personajes femeninos. Calvin, interpretado por Paul Dano, es un joven escritor cuya novela es protagonizada por una chica llamada Ruby Sparks, la cual no es otra cosa más que fantasía de mujer perfecta. Cuando Calvin reconoce que se está enamorando de su creación, al día siguiente, Ruby aparece de la nada en su casa. Calvin puede modificar a Ruby gracias a la escritura y es esta condición la que ha abierto a la opinión de que Ruby es una *manic pixie dream girl*. Mi interpretación es que la cinta muestra precisamente la deconstrucción del personaje en la pantalla. Vemos como Ruby, primero dependiente de Calvin, se transforma en una persona hasta que su amor por él deja de definirla y termina por querer otras cosas. Si bien solo la habitaba un sentimiento, ahora Ruby es multidimensional. Es justamente el involucramiento de la mirada femenina la que puede volver multidimensional al personaje.

Tensiones de Peter Wollen

Para continuar con el análisis, incorporaré las dicotomías de Wollen (*apud* STAM, 2000), las cuales son categorías binomiales que representan tensiones al interior de una cinta. Estas tensiones indicarán si el filme es parte de una narrativa tradicional o en una narrativa de contracine, es decir, un cine experimental. Las tensiones de Wollen (*apud* STAM, 2000) son las siguientes:

1. Intransitividad narrativa frente a transitividad narrativa: se refiere a la ruptura sistemática de la narración.
2. Extrañamiento frente a identificación: técnicas mediante las cuales se busca generar identificación con el público o alejamiento y extrañamiento con el mismo.
3. Evidenciación frente a transparencia: evidenciar los procesos de construcción del significado y atraer la atención de la mirada hacia estos.
4. Diégesis múltiple frente a diégesis única: número de estructuras narrativas
5. Apertura frente a clausura: cualidad de unificación de la visión del autor además de referirse

a intertextualidades

6. Displacer frente a placer: la experiencia fílmica concebida como un tipo de producción y consumo efectuado y si produce placer o aversión.
7. Realidad frente a ficción: revela las mistificaciones que acarrearán las ficciones fílmicas.

Cada dicotomía muestra una tensión específica y me he dado a la tarea de ubicar la mayoría de las cintas aquí mencionadas en alguna de estas tensiones. He considerado que las películas donde habitan *manic pixie dream girls* están configuradas a la tradición discursiva hollywoodense por lo que buscan una univocidad diegética, así como el establecimiento de la mimesis como principio de realidad fílmica. Es este compromiso con lo veraz, lo que determina el tipo de ecosistema donde habita el personaje. Se busca establecer la plausibilidad de encontrar una mujer así. De aquí es que surgiría el principio del placer del filme: saliendo de la sala de cine el público puede encontrar a su mujer perfecta. Es en esta posibilidad de lo fantástico donde radica el éxito de la cinta. La interpelación es posible porque el público considera que es posible dicha posibilidad, la cual en realidad es nula, pero la cinta genera la ficcionalidad de que puede ocurrir.

A continuación, presento un esquema de las tensiones de Wollen (*apud* STAM, 2000, p. 178) como un proceso en el que cada tensión nos llevará a la siguiente. Como se puede observar, me he decantado por algún polo de las tensiones:

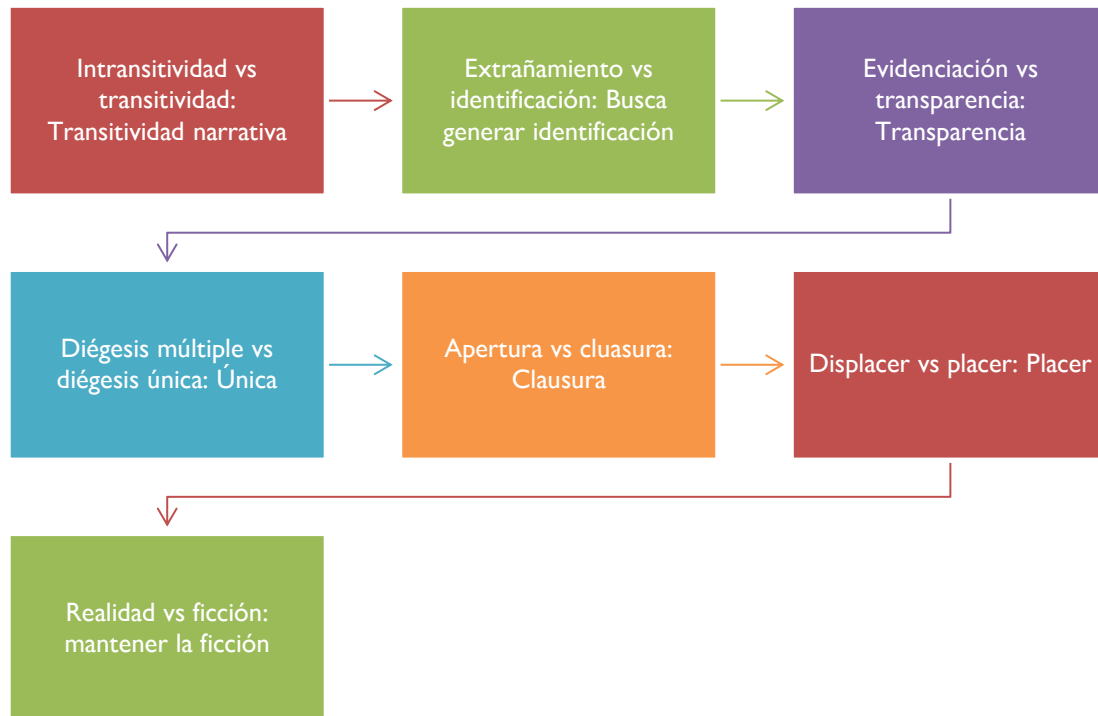


Tabla 1: Tensiones de la película. Elaborado por lo autor.

De esta forma, las películas que habita el personaje tienden a tener una transitividad narrativa, buscan generar identificación, hay un proceso de transparencia, es decir, evitan evidenciar los procesos por los cuales se construye la significación de los signos y de su discurso. La diégesis es única para que logre ocultar los procesos de significación y que el espectador no entre en crisis a partir del texto visto. Lo anterior, causa una clausura de sentido, esto está dado a partir del texto como expresión discursiva completa y total sin posibilidad de apertura interpretativa. De aquí, de esta unidad, se construye el placer. La posibilidad nace de esta unidad y, finalmente, todo lo anterior mantiene la ficción que se extrapola hasta la subjetividad del espectador: es posible que a mí me pase esto. La ficcionalización de una atmósfera termina por ir más allá de la pantalla hasta las expectativas y percepciones del espectador.

Para que funcione el personaje tipo deben de mantener la realidad ficcional, así como la unicidad del texto en tanto unidad narrativa donde habita el personaje. Inclusive puedo mencionar que hay un coeficiente de realidad y coeficiente de reflexividad o auto referencialidad en las cintas. El éxito o fracaso del personaje corresponde a este coeficiente. Es necesario que el personaje habite un texto poco autorreferencial para no romper la ficción con metacomentarios como los que

realizan los ejemplos mencionados de las deconstrucciones del personaje. Ciertamente parece que las deconstrucciones echan mano de la reflexividad para hacer metacomentarios que precisamente buscan evidenciar que es una ficción no mimética y muestran abiertamente sus procesos de significación, así como sus códigos operativos. Por el contrario, los casos del personaje stock buscan la realidad o establecer que son mimesis de la realidad. Por tal motivo, puedo mencionar que hay una alta intensidad realista y baja intensidad reflexiva, tal vez, el único dispositivo que rompe la ficción sería la narración extradiegética, pero por lo general no usan estos recursos que puedan poner en riesgo la realidad ficcional. El personaje habita narraciones con bajo coeficiente de reflexividad, esto quiere decir que su ecosistema es uno de pretensiones realistas y miméticas.

La estética del carnaval

La solución para la reinención del personaje tipo son los principios analíticos y teóricos de Bajtin. Estoy hablando específicamente de la idea de la estética del carnaval. Una noción que indica que el desorden y lo grotesco, en tanto tradición estética, representa una antinomia a la tradición moderna de la estética y los cánones de belleza (BAJTIN, 2003, p. 5). Esta tradición representa la subalternidad de la ideología dominante. En términos de representación y narrativas, la estética del carnaval representa lo grotesco, pero también lo popular, la fiesta y aquello que nace de lo popular (BAJTIN, 2003, p. 6).

Las funcionalidades de esta construcción ideológica y de sus representaciones sirven para fisurar y fragmentar los discursos unificados burgueses de la alta modernidad. Es por este principio de tensión constante con lo moderno es que se pueden reconstruir los personajes tipo desde el carnaval y lo grotesco. Si llevamos la polaridad de las tensiones de Wollen a la polaridad contraria se podría poner en evidencia el principio del carnaval: el acontecimiento estético no de la ficcionalización o simulación de la realidad, sino aceptar claramente el espectáculo carnavalesco como principio de redención de las narrativas alto-modernas. Dicho de otro modo, el carnaval es el espectáculo grotesco cuyo público sabe que es una simulación burda, grotesca y deforme pero ahí radica la fuerza, al exponer esa contra-estética invisibilizada por la ideología burguesa moderna.

Mientras que el hábitat natural de la *manic pixie dream girl* es la perfección del discurso mimético unívoco, su deconstrucción, podría fundamentarse en la estética carnavalesca para establecer una nueva representación imaginaria en lugar de fantasiosa.

Esta estética implica aceptar que en el texto cinematográfico cohabitan corrientes dominantes y subalternas, provocando una ambivalencia dialéctica (STAM, 2000, p. 69-71). Un texto puede ser partícipe de la ideología dominante, pero en sus omisiones y ausencia estructurantes puede estar mostrando los límites de dicha ideología. Esto genera que haya distintas voces explícitas e implícitas en el texto, el cual, visto desde este punto de vista es una producción dialéctica de sí mismo, de sus elementos constituyentes, omisiones y recursos para presentar su narrativa.

Lo anterior rompe la dicotomía entre el arte alienante para las masas y un arte de vanguardia liberador (STAM, 2000, p. 166). Lo carnavalesco proviene de lo popular y del consumo de masas, en lugar de la cultura de la alta modernidad. Esto permite canalizar fuerzas de producciones anteriormente descartadas. Además, el arquetipo mencionado aquí, habita los productos ideológicos no especializados. Por tal motivo, aceptar la estética de lo popular para establecer horizontes de interpretación y de deconstrucción del propio personaje.

El rescate de la *manic pixie dream girl* viene precisamente de la aceptación de su representación como constructo ideológico que puede ser subvertido incorporando elementos invisibilizados hasta ahora como lo mencioné en líneas arriba. Esto nos daría como resultado formas híbridas producto de lo carnavalesco y el discurso hollywoodense. Me parece que esto podría generar unas mayores tensiones ideológicas de la construcción discursiva y aumentar su capacidad para ser subversivo.

Referencias

- ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos del Estado**. Freud y Lacan. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- ALTHUSSER, Louis. “Guía para leer El Capital” en **Marxists Internet Archive**, noviembre de 2008. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/althusser/1969/guia.htm>. Acceso en 01/12/2022.
- BAJTIN, Mijáil. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. El contexto de François Rabelais. Buenos Aires: Alianza Universidad, 2003.
- BETTETINI, Gianfranco. **La conversación audiovisual**: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Madrid: Cátedra, 2007.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **El mundo de los bienes**: para una antropología del consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

RABIN, Nathan. “The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: *Elizabethtown*” en **The A. V. Club**, 25 de enero de 2007. Disponible en: <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>. Acceso en 01/12/2022.

STAM, Robert. **Teorías de cine**: Una introducción. Buenos Aires: Paidós, 2000.

VERTOV, Dziga. **Cine Ojo**. Madrid: Fundamentos, 1974.



(In)Visibles: La presencia homosexual en el melodrama mexicano clásico

(In)visibles: the homosexual presence in Mexican classical melodrama

Francisco Marín¹

Resumen

El melodrama mexicano ha sido el género cinematográfico nacional. Es a través de sus imágenes y sus representaciones que se ha logrado consolidar una identidad, tanto individual como social. Dentro de sus discursos fílmicos se establecen y reproducen normas que dictan el deber ser del hombre y la mujer atribuyéndoles forma de actuar, convivir e incluso de amar.

Es en este género cinematográfico, uno que se encuentra regido por la hegemonía, que aparecen las primeras representaciones de hombres homosexuales en el cine mexicano. ¿De qué forma son visibles las disidencias sexuales a las que se le volteaba la mirada en la calle? ¿Cuál es el modo de representar aquello que, a los ojos heteronormativos, no debería de existir? ¿Cómo pueden las disidencias sexuales cohabitar el mismo espacio en el que la moral y las buenas costumbres son la norma para vivir?

A través del análisis de representaciones claves del homosexual en el melodrama mexicano clásico se pretende dar cuenta de las estructuras empleadas, en primer lugar, para que la homosexualidad sea visible y en segundo, para comenzar a forjar una identidad. De igual forma se analizarán los mecanismos empleados por el cine para construir dichas representaciones.

Palabras clave: Homosexualidad; Melodrama; Cine Mexicano; Representación.

Abstract

Mexican melodrama has been considered the national film genre by excellence. It is through their images and their representations that an identity, both individual and social, has been consolidated. Within their filmic discourses, norms are established and reproduced that dictate the duty of men and women, attributing to them a way of acting, living together and even loving.

It is in this cinematographic genre, one that is governed by hegemony, that the first representations of homosexual men appear in Mexican cinema. In what way are the sexual dissidences that turned their eyes on the street visible? What is the way to represent what, in heteronormative eyes, should not exist? How can sexual dissidence coexist in the same

¹ Francisco Marín López se encuentra estudiando el Doctorado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco. Es maestro en Estudios Cinematográficos por la Universidad de Guadalajara. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad La Salle. Diplomado en Teoría y Análisis Cinematográfico por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Su línea de investigación se centra en el tema de masculinidades y homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo e historia de la representación homosexual en el cine. Es programador del Foro/Muestra de Cine LGBTQ+ Extopia. Edita el sitio web Miradas Múltiples.

space in which morality and good customs are the norm to live?

Through the analysis of key representations of the homosexual in the classic Mexican melodrama, it is intended to account for the structures used, firstly, so that homosexuality is visible and secondly, to begin to forge an identity. In the same way, the mechanisms used by the cinema to build these representations will be analyzed.

Keywords: Homosexuality; Melodrama; Mexican Cinema; Representation.

“¡Oiga! Don Pedrito, quiero preguntarle una cosa... ¿esos bigototes se los deja usted nada más para despistar?”

Librada. *La casa del ogro.*

Breve puesta en contexto

A pesar de que la riqueza del ser humano radica en nuestras diferencias, podemos observar a lo largo de la historia cómo estos rasgos que nos distinguen del otro son, en muchas ocasiones, aquellos que se usan para señalar, demeritar, o negar la valía de un individuo. La diversidad sexual ha existido siempre, pero ésta ha estado sujeta a las formas en que es concebida o permitida por la hegemonía que domina en cada sociedad y momento histórico.

Tras la revolución mexicana la masculinidad dominante, el macho mexicano, misma que se erigió como proyecto de nación (SCHUESSLER, 2018, p. 204) e institucionalizó al machismo como modelo de vida en el país proyectándolo en las formas de relacionarse, costumbres, tradiciones y modos de entender las realidades mexicanas, es la que ha dictaminado los modos “correctos” de ser hombre y mujer en el país.

Para la masculinidad hegemónica, misma que hace referencia a todos los atributos deseados en un contexto social por los varones y que les permiten acceder al punto máximo en una jerarquización de su virilidad (CONNELL, 2005, p. 77), la posibilidad de la existencia de las disidencias sexuales masculinas es nula, o si acaso llegan a ser reconocidas, serán vistos como sujetos carentes de toda posibilidad de estatus social, haciéndolos blancos fáciles de discriminación y ataques por parte de los otros por el simple hecho de no estar regidos por la norma dominante.

En este tiempo la visibilidad de la homosexualidad en México quedaba relegada a los márgenes, era algo que se sabía existía, pero se prefería voltear la vista o ignorarla decididamente. De esa misma forma, los homosexuales, comenzaron a crear códigos de comunicación para encontrarse con otros, así como a habitar espacios, usualmente en barrios bajos, siendo cantinas o recintos similares del Centro Histórico de la Ciudad de México los más frecuentados (MONSIVÁIS, 2001, p. 102). El “ambiente” (construcción cultural de formas de vida de la comunidad LGBT+)

comenzó a gestarse y a adquirir forma en las oscuras calles olvidadas donde su vida era permitida.

A medida que los años transcurrían y las realidades cambiaban, el pánico moral de las clases medias y altas, así como la necesidad imperante de mantener las buenas costumbres se convirtieron en preocupaciones principales para el gobierno mexicano. Las décadas de los cuarentas y cincuentas se encontraban regidas por dos piedras angulares de la sociedad: la familia y la religión. Esto constituyó un riesgo latente para la homosexualidad en el país, pues la poca visibilidad que se pudo haber obtenido, así como la apropiación de espacios públicos (marginales en la mayoría de los casos por supuesto) y sociales ya no podría ser posible, pues el joto representa un agravio a los valores fundamentales de la sociedad mexicana (MONSIVÁIS, 1997, p. 20) por el simple de desafiar a la heteronorma con su existencia.

De pronto, lo invisible, no solamente se hizo visible, sino que se volvió incómodo. La Ciudad de México tomó cartas en el asunto, donde la figura del regente Ernesto P. Uruchurtu tomó protagonismo al limpiar las calles de “desviados” bajo consignas “moralizadoras” que tenían la intención de eliminar de la mirada pública aquello que merecía permanecer en el anonimato (LUNA, 2017, p. 92). Las detenciones se llevaban a cabo principalmente en los barrios de escasos recursos y éstas aumentaron radicalmente en estos años. Estas nuevas medidas fomentaron la estigmatización de la homosexualidad en la sociedad reforzando connotaciones negativas a las disidencias sexuales (Luna, 2017: 99); no se debe de olvidar que es en estas décadas donde se comienza a concebir a la homosexualidad como enfermedad clínica o psicológica en las personas (MARÍN, 2020, p. 35). Es necesario hacer mención que estas acciones, así como la mayoría de los significados forjados bajo estas concepciones aplicaban a la homosexualidad masculina y dejaban de lado a la femenina como una realidad olvidada incluso dentro del mismo colectivo.

Estas características socioculturales de México impactaron de forma directa las imágenes cinematográficas que se creaban, así como los discursos y sentidos que el cine formó a través del celuloide. La invisibilidad de la homosexualidad no se hacía evidente únicamente en las calles, sino también en las pantallas. Es necesario recordar que el cine ayuda a forjar identidades y conceptos, comparte, junto con las masas, el imaginario social para lograr crear su contenido a partir de algo que ya existe previamente; utiliza sus reglas, modos de vida y cultura para nutrirse y generar representaciones que dialoguen con la sociedad (BADIOU, 2003, p. 69-79).

En México el género cinematográfico por excelencia ha sido el melodrama. En él se presenta a personajes que suelen ser víctimas de las circunstancias que los rodean, donde la intriga siempre

está presente y el sentimentalismo apremia tomando en todo momento el protagonismo (Pérez, 2004: 23). Aquí el cliché y los estereotipos se convierten en normas en una cruzada interminable donde sabemos de antemano que el bien deberá triunfar sobre el mal y los vicios que lo rodean. Sus reglas y esquemas narrativos de este género siempre obedecen al momento histórico en el que se enmarcan, a la agenda social de las clases conservadoras y también, por supuesto, representan dichas realidades, tal como sucede en el caso paradigmático del melodrama familiar *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) (PEREDO, 2016, p. 312). El melodrama mexicano es de los pocos géneros que no desaparece de la escena nacional, sino que sus fórmulas y arquetipos mutan con el tiempo y las necesidades que a este apremien. Se puede observar que tanto el cine negro como la comedia ranchera empujan elementos del melodrama en sus estructuras para construir el relato (PEREDO, 2016, p. 333).

Es necesario señalar que este texto parte de la concepción propuesta por Alexander Doty (1993, p. 16) en la que se afirma que toda película es queer en potencia y que en ella pueden habitar realidades disidentes que llegan a ser obviadas debido a que el visionado de estos filmes se hace bajo una lectura tradicional que pertenece al orden hegemónico. Al ver y analizar cualquier película bajo una mirada queer se permite la identificación de subtextos y perspectivas que se encuentran en los filmes que desean ser descubiertas y que pueden implicar o no a personajes homosexuales de forma directa. A través de este modo de entender los discursos cinematográficos, es posible vislumbrar sus imágenes bajo un lente distinto con la intención de encontrar nuevos significados en ellos.

Se entiende que las representaciones que se estudiarán corresponden a un período histórico concreto y que éstas se encuentran regidas por las realidades y problemáticas pertenecientes a este nicho temporal, pudiendo o no, contener dentro de sus imágenes aquellos modos o estilos de vida correspondientes a una sociedad en específico (METZ, 2001, p. 21). De igual forma, se considera que toda representación cinematográfica tiene un alto impacto social, ya que es a través de éstas que se pueden conocer nuevos mundos, pero, sobre todo, se puede encontrar al otro en ellas. El presente texto busca entonces analizar los modos en que la homosexualidad masculina ha sido representada en el género paradigmático por excelencia en México: el melodrama. De igual forma se concentrará únicamente en aquellos filmes pertenecientes a las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Con lo anterior expuesto es pertinente preguntarse entonces por la posibilidad de visibilidad

de las disidencias sexuales en pantalla cuando a su presencia en las calles se veía orillada a existir en los márgenes para no incomodar a la hegemonía. ¿De qué manera es que la homosexualidad puede ser hallada en cine mexicano? ¿De qué forma se puede instaurar la presencia disidente en un género cinematográfico cuyos pilares son la religión y la familia tradicional?

El macho mexicano y contraparte incomoda

En los melodramas clásicos del cine mexicano dominan aquellas cintas donde los valores tradicionales son exaltados, los héroes salen victoriosos y la mexicanidad, con todas sus costumbres, realidades e imaginarios, inunda el celuloide ¿acaso habrá espacio para la diversidad sexual en sus imágenes, una a la que se negaban a ver con sus propios ojos en las calles?

La revolución nos dio el imaginario visual e ideológico de lo que constituye a un hombre heterosexual y, posteriormente, Guadalupe Posada, a través de su recreación pictórica de un famoso danzón prohibido también llamado “El baile de los 41”, establecería un precedente iconográfico de cómo se ve un homosexual (SCHUESSLER, 2018, p. 196). Pareciera que es también un binomio el que rige las formas de ser hombre negando el espectro de masculinidades que existen y es bajo este nuevo par que se establecerán y crearán las nuevas representaciones masculinas.

El cine mexicano ha fungido como formador de la identidad nacional y ha definido lo que conllevan el nacionalismo y la mexicanidad a través de sus imágenes, sus discursos y sus íconos. Sus películas legitiman, no solamente los modos de vida, sino también al macho que los vive. La cinematografía mexicana ha dejado un legado de estereotipos, tanto masculinos, como femeninos y también, reposando entre ambos, ha instaurado el del homosexual.

Desde las primeras vistas cinematográficas mexicanas, Pancho Villa se convirtió en referente visual de un país hipermasculinizado y su imagen servirá como modelo para construir a sus sucesores. Se puede hacer una radiografía de la evolución del macho mexicano a través del cine y sus géneros, donde las diferencias pueden llegar a brillar por su ausencia.

Es posible observar que en el melodrama mexicano los protagonistas masculinos se caracterizan por poseer los atributos sociales, culturales e iconográficos típicos del macho mexicano. Su figura navega a través del género cinematográfico mutando únicamente para adaptarse al contexto que le atribuye, pero su esencia no cambia. Dimitris Eleftheriotis (1995, p. 37) señala que con el paso del tiempo la masculinidad, en este caso la hegemónica, naturaliza conductas y costumbres que hacen evidente la diferencia de género (y con otras masculinidades) siempre

basados en relaciones de dominación y poder; esto permite analizar las formas en que las representaciones cinematográficas moldean el imaginario del espectador y validan formas de actuar y de vida.

Quizás el ejemplo más claro de la forma en que el cine legitima el machismo y al propio macho mexicano reposa en uno de los ídolos más queridos de nuestro país, un ícono inquebrantable y una figura que nos representa internacionalmente: Pedro Infante. Sus personajes se caracterizan por representar al hombre común resaltando siempre los valores de honestidad, humildad y trabajo; su figura le habla al grueso de la población mexicana y es por esa razón que se convierte en aspiración.

Anne Rubenstein (2001, p. 126) escribe a Infante como el orgullo nacional, se trata de un hombre de moral inquebrantable y de físico envidiable. Las mujeres se sienten atraídas por él y los hombres quieren ser como el charro que levanta suspiros por donde pasa. Infante se convierte entonces en objeto no solo de admiración, sino también de deseo, encarna en su imagen a la masculinidad mexicana.

Las cintas de Infante dejan al descubierto los juegos de la homosocialidad mexicana, ésta hace referencia a los lazos y normas que rigen la interacción entre varones, siempre basados en una relación de poder patriarcal. Las *buddy movies* que protagoniza nos muestran su relación con otros hombres, misma que puede ser vista como muy cercana, incluso cruzar por momentos la línea de lo homosexual, pero que, dicha interacción, es permitida porque la realizan varones (presumiblemente) heterosexuales que ostentan un estatus de hombría por lo que sería inimaginable pensar que su relación conlleva un afecto más allá que el de amigos.

Dentro de estas cintas destacan *A.T.M. A toda máquina!* (Ismael Rodríguez, 1951) y *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1953). En la primera película se narra la historia de dos policías que son mejores amigos (Pedro Infante y Luis Aguilar) que compiten por ver quién de ellos logra conquistar más mujeres, esto se combina con las acrobacias en motocicleta realizadas por el cuerpo policiaco del cual ambos forman parte.

La cinta muestra el creciente vínculo entre ambos hombres y se deja ver al espectador el modo en que los dos conviven, mismo que se puede comparar con aquel estilo de vida tradicional de las parejas heterosexuales que en aquel entonces habitaban el país. En varias secuencias se deja en evidencia que cada cual conserva un retrato fotográfico del otro tal como lo haría cualquier

pareja. La tensión sexual entre ambos se acrecienta cuando alguna mujer llega a completar el triángulo amoroso llevando a la aparición de celos por parte del hombre que no se encuentre involucrado en ese romance.

Por su parte, en *Dos tipos de cuidado*, se repite la misma fórmula de *bromance* (esta vez entre Pedro Infante y Jorge Negrete, los dos actores más icónicos del momento y que encarnan la masculinidad hegemónica) donde los dos hombres mantienen una amistad que coquetea con lo homosexual. La rivalidad que ambos mantienen genera escenas de celos y discusiones que, si se realizarán entre un varón y una mujer, no se dudaría ni por un momento que se trata de una pelea de pareja.

La posibilidad homosexual en estos filmes proviene de una lectura subtextual en su discurso, pues todas las características denotativas de los protagonistas te indican que se trata de hombres heterosexuales, pues existe entre ellos una camaradería típica y ambos tienen intereses románticos femeninos con quienes “viven felices” al concluir el relato. Son los detalles mencionados anteriormente los que se acercan una ruptura del mundo homosocial en el que los hombres están inscritos. Se les permite cercanía física, porque son “mejores amigos”, se les conceden escenas de celos, porque son “mejores amigos”, pueden quererse más el uno al otro que a sus respectivas novias, porque son “mejores amigos”.

Estas películas se quedan siempre en el mundo homosocial donde todo esto es permitido y nunca cruzan la línea a lo homosexual que implicaría mostrar de manera abierta sentimientos, afectos o actos románticos y eróticos con el otro. Es a través de la mirada queer que se pueden esclarecer estos subtextos y brindar a los discursos clásicos una lectura que se concentre en lo disidente. El análisis discursivo de las acciones y comportamientos de los personajes, así como sus formas de hablar y dirigirse al otro, permiten dejar al descubierto la posibilidad queer que habita en ellos.

La cultura mexicana y, por lo tanto su cine, está plagada de modismos y expresiones populares que moldean las interacciones del día a día y que, al mismo tiempo, siguen estando regidas por la hegemonía. Una en particular, que permite jugar con las concepciones de género y que le permite a la homosocialidad ser flexible en sus afectos, es el albur. Los albures se centran principalmente en hacer bromas picarescas de carácter sexual al otro y es el lenguaje no oficial del macho mexicano, en estos las alusiones fálicas y de interacción sexual entre varones son una constante dominante. Aquél que es albureado es el perdedor del encuentro y, por tanto, homosexualizado (DE LA MORA, 2006: 16). El uso de esta forma de lenguaje y la forma en que se

rige la homosocialidad en nuestro país dejan al descubierto la presencia de homoerotismo y homosexualidad, los cuales forman parte vital de la construcción de la imagen nacional.

El macho necesita al joto para afirmarse (DE LA MORA, 2006, p. 5), es a través de la negación de aquello que a sus ojos no es masculino, que el macho mexicano encuentra su identidad y ejerce su poder en contra de aquél que no se le parece. Las primeras representaciones cinematográficas de homosexuales en el cine mexicano obedecen a un estereotipo en el que los hombres pierden todo atributo de virilidad, es decir, son feminizados y, por consiguiente, son menos hombres que el resto, lo que los convierte en objeto de burla y discriminación.

La primera aparición de un personaje que puede ser considerado homosexual en el melodrama (y en la historia del cine nacional) mexicano ocurriría en *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1938), donde Don Pedrito (Manuel Taméz) existía en oposición al lema de la vecindad donde residía: “*Moralidad y tranquilidad*”. La cinta narra la historia de un padre que otorga poca libertad a sus dos hijas y para revelarse ante esto ellas escapan de la casa. Todo se desarrolla dentro de una vecindad donde los habitantes de cada vivienda tendrán intervenciones dentro del melodrama.

La simple existencia de Don Pedrito en universo hegemónico constituye una afronta directa al régimen hegemónico que se reproducía sin cesar en el melodrama mexicano. No se trataba de un personaje que tuviera trascendencia en la historia, pero al ser parte de la vecindad donde habitan los protagonistas se reconoce su existencia y por lo tanto se visibiliza aquello a lo que era mejor voltear la mirada: la homosexualidad (MARÍN, 2022, p. 18).

Las apariciones burlescas y de “alivio cómico” para el espectador fueron la constante (siempre en papeles secundarios o casi ambientales) para los personajes homosexuales dentro del melodrama clásico mexicano fueron escasas. Quizás la presencia más significativa dentro del género sea Don Pedrito o Doña Petirita (Manuel Tamés), como le llaman los inquilinos de la vecindad, quien se nos presenta como un hombre amanerado, que usa maquillaje y batas de escándalo, quien menciona que sus bigotes son *solamente para ejercitar el léxico o que jamás viviría con una mujer*, y quien también es llamado marica por los habitantes de la vecindad.

Nunca se hizo alusión directa verbalizada a la sexualidad de Don Pedrito, sin embargo, las características con las que este personaje era presentado permitían identificarlo como homosexual. Tal como se mencionó anteriormente, el modo en que la sociedad mexicana pensaba que eran los

homosexuales obedecía al concepto establecido dentro del imaginario colectivo donde se despojaba a estos hombres de cualquier atributo masculino feminizándolos y dotándolos de una personalidad en donde no queda ningún atisbo de virilidad.

Don Pedrito gustaba del chisme y se rodeaba de mujeres en lugar de hombres. Se puede observar desde sus ropas que no viste igual a los otros hombres que viven en la vecindad y que su extremo cuidado y acicalamiento personal lo delatan. De igual forma, su forma de expresarse y voz no corresponden a aquellas que se consideran masculinas. Es necesario mencionar que la presencia de personajes homosexuales en este género es posible debido a que son presentados de una forma arquetípica, donde simplemente sirven para contrarrestar con humor (a costa de su identidad y existencia) el drama de la historia, nunca se ofrecen detalles de más sobre ellos y habitan en la periferia del relato central (DYER, 2002, p. 8). El hecho de que no fueran protagonistas de la película y de que el espectador pudiera reírse de lo que les pasa permite que la audiencia los acepte sin necesidad de escandalizarse por su presencia dentro del filme.

El hombre afeminado constituye la primera forma de representación de homosexuales en la historia del cine. Su presencia en el celuloide es tolerada debido a que, al igual que en la sociedad, existe en los márgenes y su existencia no es trascendental para el desarrollo social, sin embargo, el simple hecho de ser visibles en la pantalla representa un triunfo, pues, tal como menciona Richard Dyer (2002, p. 3-4) con este hecho se puede legitimar la existencia de las disidencias sexuales.

A esta representación tan abierta de un personaje homosexual en una película mexicana no le siguieron muchas en abundancia y se debe mencionar que la función narrativa que estas tuvieron eran la de ser un contrapeso cómico donde las risas eran generadas por su sexualidad y esta será una constante cuando este arquetipo se repita.

Dos años tras la aparición de Don Pedrito, llegaría a la pantalla la película *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1940) donde una mujer cabaretera entrega a su hijo a un hombre rico para que sea criado por él. El drama se construirá a partir de la rivalidad que el nuevo joven tenga con los hijos legítimos de la cabeza del hogar. En esta cinta ocurre una breve, pero significativa aparición de personajes que, al igual que el inquilino de a vecindad de *La casa del ogro*, son presumiblemente homosexuales.

Se trata de un mesero y dos marineros que pueden ser vistos dentro del cabaret donde se desarrolla el relato. Dentro de uno de los números musicales, la interprete, propicia el acercamiento físico de los dos marineros (quienes se pueden ver desde el inicio de la secuencia sentados en la

misma mesa) haciendo que estos se besen “por accidente”. Por supuesto que esta acción tiene fines cómicos, sin embargo, es importante resaltar que tras el encuentro ninguno de los varones muestra disgusto, sino todo lo contrario y que ambos hombres poseen un porte varonil que los aleja (a simple vista) del afeminamiento. El choque de labios es fugaz, se trató de una casualidad, pero la sonrisa tras lo sucedido los delata por completo.

El tercer personaje al cual se le puede identificar como homosexual es un mesero del mismo cabaret. Este un poco más de protagonismo que los marineros, ya que aparece en varias secuencias siendo víctima de bromas por parte de la cantante, quien le dedica el verso *la vida te torció cambiándote de chato a chata*. Su presencia fungirá como alivio cómico en la cinta, su presentación física es feminizada y se puede continuar viendo dicha feminización a través de sus ademanes y acciones a lo largo del filme.

Si bien el personaje de Don Pedrito no tenía una importancia trascendental en *La casa del ogro*, al menos sí se le reconocía como individuo. En *Viviré otra vez* no se personifica a los posibles homosexuales, quienes carecen de nombre y se limitan a ser meramente incidentales o a ser simples *punch lines* de algún chascarrillo.

De igual forma, ese mismo año, se estrenaría en pantallas mexicanas la película *El secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez, 1940). La cinta cuenta la historia de un militar, un cura y su hermana quienes deciden hacer frente a las injusticias cometidas por el presidente municipal del pueblo. Aquí se presentará a un sacristán quien posee los mismos atributos de los hombres descritos anteriormente, es decir, los de un homosexual afeminado.

En esta película la sexualidad del hombre no solamente es motivo de burla para los personajes y para el espectador, sino que se introduce la idea de poder “hacerlo hombre”. Pues aquí parte del humor no solamente es a costa del comportamiento amanerado del varón, sino que recae en los intentos fallidos del personaje interpretado por Armando Soto, quien intenta llevar de borrachera al sacristán e incluso le muestra fotografías de mujeres semidesnudas, pero como es de esperarse ninguna acción puede cambiar la naturaleza del personaje. La relación entre ambos hombres trascenderá al terreno de la amistad, situación que también es significativa, pues mostraba la posibilidad de interacción masculina entre un hombre homosexual y uno heterosexual donde no existe una tensión erótica.

Es necesario hacer mención que durante la década de los cuarenta surgieron cintas, cuyo

desarrollo narrativo es más cercano a la comedia que al melodrama, donde la posibilidad homosexual puede ser vista a través del travestismo, pues en ellas la protagonista del romance se viste como hombre por alguna razón poco trascendental para el relato y es en su nueva identidad que conoce a su interés amoroso, mismo que se fijará en ella cuando asuma su imagen femenina y se hará “mejor amigo” de su contraparte masculina, haciendo que este dude de sus sentimientos hacia lo que él cree es un hombre. La confusión del protagonista es entonces el motivo de chiste en la película, pues la audiencia sabe que no puede estar enamorado de un hombre, pues el varón en cuestión es una mujer travestida.

Conclusiones

Es fundamental entender y reevaluar textos filmicos del pasado sacando a la luz aquellos elementos queer que poseen nos ayuda a conocer y moldear una historia queer nacional que se compone y articula por aquellos momentos en donde se da visibilidad a las disidencias sexuales (DE LA MORA, 2016, p. 17). Esta comprensión de nuestra historia a través de las imágenes y las representaciones que habitan en ellas permite la creación de nuevas posibilidades de análisis que dejan al descubierto otras realidades que difieren de las hegemónicas y que permiten la comprensión y creación de una homocultura nacional, vista y entendida a través del cine.

Poder comprender y visibilizar las primeras presencias y posibilidades queer que habitan en la pantalla del cine nacional permiten comprender las razones de la evolución que han tenido los personajes homosexuales a lo largo de la historia del cine mexicano. Es importante apuntar que las primeras representaciones de homosexualidad ocurrieron enmarcadas dentro de un género hegemónico como lo es el melodrama mexicano y que, en los años que le siguieron, estas fueron teniendo mayor presencia en la cinematografía nacional e incluso personajes homosexuales llegaron a protagonizar melodramas propios en las décadas por venir.

Como se mencionó a lo largo del texto, el cine ha forjado la identidad nacional con sus imágenes, razón por la cual también es pertinente señalar que es también en estos filmes donde reside y se ha formado la identidad homosexual mexicana. Se ha dejado en evidencia el modo en que, tanto la sociedad como las imágenes en la pantalla, han presentado cambios a lo largo de los años, sin embargo, el hombre homosexual sigue encontrándose a la sombra del macho mexicano.

El uso de estereotipos al momento de generar representaciones cinematográficas en el cine es útil en primer momento para que la audiencia tome conciencia de la existencia de una realidad

distinta a la hegemónica y es justamente eso lo que estos primeros esbozos de disidencias sexuales lograron dentro de la escena cinematográfica mexicana. Estos fueron tomados como arquetipos a seguir por una gran cantidad de realizadores en los años que han seguido, pero también han servido para conocer aquellos paradigmas que se deben romper para poder lograr una representación que haga justicia a la gran diversidad que cobija la disidencia sexual.

El conocer el modo en que la figura homosexual se inserta en el melodrama mexicano permitió también dejar al descubierto uno de los mayores problemas sociales que todavía el día de hoy nos aquejan como sociedad: la homofobia. La negación de aquellas identidades que difieren de lo hegemónico era la norma en una sociedad que, como la vecindad de *La casa del ogro*, buscaba regirse por la moralidad y la tranquilidad, razón por la cual tener presencias insurrectas que crecían alejadas de todo deber ser establecido por los pilares de la sociedad mexicana (familia y religión) era en sí ya una verdadera revolución.

Ha quedado también establecido que la homosocialidad fue y sigue siendo el organismo social que dictamina el modo de relacionarse entre varones, mismo que sigue limitando las formas de actuar de los mismos con tal de encajar en el molde de masculinidad hegemónica deseada. Pensar en romper los límites que se establecen dentro de este mundo homosocial sigue suponiendo un desafío para aquellos que deciden vivir y amar en libertad. La homosexualidad entonces sigue habitando y construyéndose en los márgenes de lo socialmente permitido. Nuestra presencia es tolerada, pero ¿realmente es aceptada?

Referencias bibliográficas

BADIOU, Alain. **El cine como experimentación filosófica**. Buenos Aires: Manantial, 2003.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. California: University of California Press, 2005.

DE LA MORA, Sergio. **Cinemachismo: Masculinity and sexuality in mexican film**. Texas: University of Texas, 2006.

DOTY, Alexander. **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.

DYER, Richard. **The Matter of Images: Essays on Representations**. Londres: Routledge, 2002.

ELEFTHERIOTIS, Dimitris. "Questioning Totalities: Construction of Masculinity in Popular Greek Cinema of the 1906s" en **Screen** n. 36, vol. 3 Autumn, 1995.

LUNA, Sara Minerva. “Pánico moral, homosexualidad y redadas en la ciudad del regente de Hierro, 1952-1960”, **Navegando**, año 5, no. 7, (octubre de 2017).

MARÍN LÓPEZ, Francisco. **El síntoma calladamente aceptado**: La homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo. Tesis de Maestría, Universidad de Guadalajara, 2020.

MARÍN LÓPEZ, Francisco. “Del closet a las calles: un devenir de imágenes que conforman la identidad homosexual mexicana” en Luna, Rogelio y Ortega, Alfonso (coords.). **Otras formas de ser**. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo. Ciudad de México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A. C, 2022.

METZ, Christian. **El significativo imaginario**: psicoanálisis y el cine. Barcelona: Paidós, 2001.

MONSIVÁIS, Carlos. “Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del ghetto” en **Debate feminista**, año 12, vol. 24, (octubre de 2001).

PEREDO CASTRO, Francisco. “Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956), en PEREDO CASTRO, Francisco y DÁVALOS OROZCO, Federico (coords.). **Historia sociocultural del cine mexicano**. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

RUBIO, Pablo Pérez. **El cine melodramático**. Barcelona: Paidós, 2004.

RUBENSTEIN, Anne. “Bodies, Cities, Cinema: Pedro Infant’s Death as Political Spectacle” en JOSEPH, Gilbert, RUBENSTEIN, Anne; y ZOLOV, Eric. (eds.). **Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940**. Durham: Duke University Press, 2001.

SCHUESSLER, Michael; y CAPISTRÁN, Miguel. (coords.). **México se escribe con J**. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

Referencias filmográficas

CUANDO los hijos se van. Dir.: Juan Bustillo Oro. México: Grovas-Oro Films. 1941. 139min.

LA casa del ogro. Dir.: Fernando De Fuetes. México: Compañía Mexicana de Películas S. de R. L. 1938. 110min.

A.T.M. A toda máquina!. Dir.: Ismael Rodríguez. México: Luis Leal Solares. 1951. 120min.

DOS tipos de cuidado. Dir.: Ismael Rodríguez. México: Cinematográfica Atlántida. 1953. 111min.

EL secreto del sacerdote. Dir.: Joselito Rodríguez. México: Rodríguez Hermanos. 1941. 124min.

VIVIRÉ otra vez. Dir.: Roberto Rodríguez. México: Producciones Rodríguez Hermanos. 1940. 98min.



Cine Negro Mexicano: una mirada desde el urbanismo

Mexican Noir: an urbanistic overview

Fernanda López¹

Resumen

La ciudad es parte de nuestro entorno y la vivimos todos los días, en nuestro devenir constante y en las películas aparece escenificando y contextualizando lugares que representan el desarrollo urbano de un lugar y época. El presente artículo nos lleva por un recorrido del género cinematográfico “Cine Noir”, partiendo desde sus antecedentes, surge en los años 30 en Estados Unidos, pero tuvo su apogeo en los 40 y 50, a partir de su estética, sus temáticas, sus dualidades y sus principales particularidades formales, que lo caracterizan como un género, al final de la revisión nos adentramos al cine negro mexicano y la pujante urbanización que se vivió en los años 40 en México, con la finalidad pensar en la ciudad, sus calles, sus edificios, sus letreros, como elementos importantes que enmarcan la mirada del espectador desde lo urbano.

Palabras clave: Géneros cinematográficos; cine negro; arquetipos; ciudad; urbanismo.

Abstract

The city is part of our environment, we live it every day in our constant evolution, and, in the movies, it appears staging and contextualizing places that represent the urban development of a place and time. This article takes us through a tour of the cinematographic genre *noir*, starting from its antecedents: it emerged in the 30s in the United States, but had its heyday in the 40s and 50s, based on its aesthetics, its themes, its dualities, and its main formal particularities, which characterize it as a genre. At the end of the review, we enter the Mexican film noir and the thriving urbanization that was experienced in the 40s in Mexico, with the purpose of thinking about the city, its streets, its buildings, its signs, as important elements that frame the viewer’s gaze from the urban.

Keywords: Film genres, noir; archetypes; city; urban planning.

¹ Estudiante del doctorado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, con línea temática: análisis y teoría cinematográfica, su investigación se centra en la representación de la mujer en el cine, cine negro y cine de ciencia ficción. Estudió la Maestría en Urbanismo en la UNAM, su línea se centró en movilidad urbana y periférica. Es licenciada en Comunicación Social y Sociología.

Antecedentes

Cae la noche, las calles empiezan a llenarse de sombras y de personas que deambulan entre ellas, se escucha el rechinar de un auto que a toda velocidad cruza la calle Bolívar. De un bar con letreros grandes y brillosos sale una mujer vestida completamente de negro, se escucha un grito desesperado, un hombre aparece tirado en el piso del bar con sangre por todos lados y una pistola en la mano, el auto desaparece entre la oscuridad de la ciudad.

El párrafo anterior nos adentra al cine negro y nos inserta en un ambiente de sombras y hechos criminales dentro de una ciudad, como elemento prevaleciente.

El cine negro o *noir*, se retoma de la influencia del francés *film noir*, toma su base principal de la Novela Negra, el primer crítico de cine en emplear el término *film noir* fue Nino Frank, para referirse a un tipo de cine con un aspecto visual y de trasfondo mediático, muy similar a este tipo de novela. (GUERRA, 2020).

Entra dentro de los géneros cinematográficos, como lo expone Roman Gubern, porque el género es “un modelo cultural rígido, basado en formas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género”. Y añade, A. Tudor que además un género “define un modo social y oral, así como un entorno físico e histórico”. El cine negro reúne todas estas particularidades y a partir de ellas creo su propia identidad.

El cine negro es una corriente cinematográfica que surge en los años 30 en Estados Unidos, pero tuvo su apogeo en los 40 y 50, fue el reflejo una sociedad que había vivido las crudezas de la segunda guerra mundial y la posguerra, como resultado de la profunda crisis económica y de valores; surgió este género cinematográfico como un retrato visual del mundo norteamericano, de sus carencias y decadencia.

La primera película que fue considerada como cine negro: *El halcón maltés* (1941) de John Huston, basada en la novela negra de Dashiell Hammett protagonizada por Humphrey Bogart y Mary Astor. (GUERRA, 2022). Película que escudra el comienzo de lo que hoy conocemos como cine negro, o cine de detectives, ya que fue la primera en usar ciertas características estéticas que se fueron repitiendo con los años y marcaron todo un género.

Principios estéticos del cine negro

De los grandes aciertos del cine negro es que logró retomar elementos de otras corrientes

culturales, artísticas, estéticas, narrativas y literarias, para forjarse un camino dentro del cine y establecer sus bases como un género cinematográfico.

El Barroco y la técnica tenebrista

Dentro del cine negro, el uso de la luz es fundamental, ya que parten de ella para crear ambientes sórdidos, indecentes, delictivos, maliciosos, que plasman un halo de misterio y suspenso en las películas, este elemento del claroscuro lo adquieren de las pinturas tenebristas barrocas.

El Barroco un periodo histórico, artístico y cultural caracterizado por una gran exuberancia ornamental que se manifestó en el arte, la literatura, la música y la arquitectura abarcando los siglos XVII y XVIII, el barroco es el estilo opuesto al clasicismo, que se especificó por presentar una gran complejidad y dinamismo formal en sus obras².

En la pintura Barroca la luz es uno de los elementos más importantes, y algunos artistas la utilizan como punto esencial en su obra. El término *tenebrismo* proviene del latín *tenebrae*, que quiere decir tinieblas. Este término se refiere a un estilo de pintura que concierne al Barroco temprano. Principalmente este movimiento se caracterizó por su violento énfasis en el claroscuro y su uso de intensos contrastes entre luces y sombras, mediante una forzada iluminación³.

Entre sus exponentes más reconocidos se encuentran Caravaggio, quien plasma en sus pinturas, figuras iluminadas de manera exagerada sobre un fondo oscuro, para generar sobre la composición del cuadro, donde una luz dirigida y procedente del fuera de campo cae violentamente sobre lo personajes rescatándolos de las sombras y creando enérgicos contrastes entre las zonas iluminadas y las sombras, creando figuras que tienen cierta profundidad dada por las sombras.

² Ver Significados (2022).

³ Ver González (2017).

Un elemento sumamente significativo de la pintura tenebrista es la combinación de luz y sombra. Las luces de este tipo de pintura únicamente logran ser tan exaltadas gracias a que las sombras son igual de intensas⁴.



Imagen 1: Juan Bautista (Caravaggio, 1604).

El expresionismo y después el cine negro retoman del tenebrismo este método lumínico agresivo: el claroscuro, que va ser utilizado por muchos directores para generar ambientes hostiles en sus filmes, y de igual manera heredan del barroco los encuadres dominantes y más cerrados: planos medios, americanos y enteros, donde los personajes aparecen y desaparecen entre las sombras.

Expresionismo Alemán

El expresionismo fue un movimiento cultural surgido en Alemania a principios del siglo XX, que se plasmó en un gran número de campos: artes plásticas, arquitectura, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, etc., nace como respuesta contraria a los principios de objetividad del impresionismo, (IGLESIAS, 2020), ya que el expresionismo es una corriente que se adentra en lo más profundo de los sentimientos, ideas y emociones del individuo, de donde emergen temáticas oscuras y tabús que son fruto del contexto histórico que se vivía en esos tiempos, (la Alemania de entreguerras): la soledad, la miseria, el pesimismo y la muerte, esta corriente busca la deformación

⁴ Ibidem.

de la realidad, mediante sus obras.

De la pintura se retomaron elementos que son clave en el cine negro, como por ejemplo el cuadro *Los comedores de patatas* (1885), de Van Gogh, es una de las imágenes empleadas por el cine negro para personificar las partidas de póker, que son recurrentes en este tipo de filmes, en las que un grupo de personajes están sentados alrededor de una mesa, regularmente jugando, con miradas tensas, sensación de aislamiento, de individualidad, cada uno está a lo suyo, los rasgos de sus rostros son duros y están enmarcados por la luz, que desde arriba recalca esos rasgos en sus rostros, que están iluminados por una luz artificial (lámpara de techo que cuelga baja) en un cuarto oscuro y clandestino.



Imágenes 2 y 3: *Los comedores de patatas* (Van Gogh, 1885); y *Rififi* (Jules Dassin, 1955).

Se puede observar en las dos imágenes, en la pintura de Van Gogh, y en el fotograma de la película; *Rififi* (1955), a los jugadores que son remplazados por los miembros de una familia, la partida por una cena y el cuartucho por una cocina miserable.

El cine *noir* también retoma del expresionismo alemán diferentes rasgos como la deformación de la realidad, al igual trata de expresar la forma más subjetiva la naturaleza del ser humano, proporcionando predominio a la expresión de los sentimientos, ilustrando el estado psicológico de los protagonistas, más que a la propia descripción objetiva de la realidad. (IGLESIAS, 2020).

Otra característica de este género es la iluminación que está fuertemente relacionada con la tradición técnica del claroscuro y del tenebrismo retomado del Barroco, que se vio claramente

representada en uno de los principales exponentes del expresionismo alemán en el cine, *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene.



Imagen 4: Still de *El Gabinete del Doctor Caligari*.

El uso del claroscuro y de la iluminación tenebrista aproxima el cine negro al expresionismo: a su expresión formal, y no sólo en el cine, también se manifiesta en otras expresiones artísticas como la fotografía, el teatro, la pintura y la arquitectura.

Sombras Chinas

El teatro negro, nació en la antigua China. El primer espectáculo de teatro negro fue creado para entretener al Emperador, y en realidad fue un juego de sombras: los chinos usaron luces de velas para realizar un espectáculo de sombras en una pantalla blanca⁵. De ahí nació la idea de crear figuras a partir de sombras y con ellas generar historias y representar leyendas. Estos espectáculos de sombras orientales se fundamentaban en historias, en poemas épicos o fábulas de origen mitológico o religioso, con monstruos, dioses, héroes y villanos, como personajes principales.

Estos espectáculos con sombras pasaron a convertirse en un entretenimiento infantil y familiar, en Europa Occidental a partir del siglo XVII.

La sombra se ha interpretada metafóricamente de muchas formas en numerosas culturas, por lo tanto, el expresionismo se encargó de unir ciertas particularidades de cada una de esas filosofías y construir un lenguaje de sombras, que lo trasladó al cine negro este le da su significación y crea su propio lenguaje cinematográfico, hace de las sombras un escenario donde los personajes presentan su mezquindad, su maldad, su falta de paz interior, son personajes que terminarían en

⁵ Ver Wow Historias (2022).

tragedia.

El cine negro, como le mencionamos al principio de esta revisión estética retoma de diferentes corrientes culturales y artísticas, características que lo van definiendo y creando su identidad estética, que se ve reflejada en las películas.

Características formales

El cine negro se caracteriza por tener rasgos narrativos, literarios, estéticos específicos y que se repiten regularmente en los filmes, estas cualidades le dan forma al género.

- Narración fragmentaria.
- Blanco y negro.
- Exageración en sombras, expresiones y arrugas faciales.
- Legalidad y moral no coinciden.
- Espacios urbanos y suburbiales.
- Diálogos cortantes, secos y cínicos.
- Estética expresionista de las imágenes.
- Violencia y amenaza de muerte como determinante en las tramas
- Finales desencantados y trágicos (no happy ending).
- Densidad narrativa: historias complejas y suelen haber varias a la vez que se entremezclan.
- Influencia del contexto social.
- Amoralidad del género: relativismo y escepticismo ético.
- Historias contemporáneas reflejo de los argumentos.
- Encuadres angulares.
- Uso del claroscuro para producir más intensidad.

Arquetipos

Estos rasgos crearon los cimientos de los que hoy conocemos como cine negro, de igual forma implementaron los arquetipos para la cultura pop, por ejemplo:

1. El cigarrillo que es sinónimo de masculinidad.
2. El héroe-detective que se encarga de resolver situaciones de peligro e investigar casos delictivos.

3. Hombres vestidos de traje y corbata, con sombreros de ala.
4. Feme fatale, quien encarna a la mujer provocativa, tremendamente bella y sensual. regularmente usan su belleza para excitar y conseguir algo de los hombres, son personajes independientes, inteligentes, decididas, valientes y libres. Libres para disfrutar de su sexualidad y su ambición.

Estos arquetipos son algunos de los que se presentan de manera repetitiva en las películas de cine negro, están contruidos dentro del imaginario colectivo de los filmes, tanto estadounidenses, franceses, alemanes como mexicanos.

Dualidades en el cine negro

- Luces/sombra (en la fotografía).
- Objetividad/subjetividad (en el punto de vista de las narraciones).
- Verdugos/Víctimas (en los personajes).
- Culpabilidad/inocencia, moralidad/legalidad (en la ética).
- Ciudad/Campo (en los espacios).
- Pobreza/riqueza (en las biografías).

Temáticas

Las principales temáticas que estos filmes exhiben están relacionadas con la crítica implícita de la sociedad norteamericana de su tiempo, con un trasfondo político y social que permite el acercamiento al funcionamiento de la sociedad y al sistema para exponerlo y de alguna manera criticarlo, ya que este tipo de cine lo que refleja es la “banalización del mal”, término acuñado por Hannah Arendt, quien lo define “como la falta de pensamiento, la ausencia de reflexión ética hacia los demás y la normalización del comportamiento criminal”, un mal que “se extiende cuando los ciudadanos no buscan el significado ético de las acciones” (RODRÍGUEZ PÉREZ, 2016, p. 144) y un mal que en el cine negro es uno de sus rasgos sustanciales, como cualidad que invoca a la intriga, el misterio, y el drama.

Los temas que más se presentan en el cine negro son:

- El Mal.
- La muerte.
- El amor trágico.

- Corrupción en las instituciones.
- Pobreza y exclusión social.
- Racismo
- Ambigüedad en la justicia
- Delincuencia

Cine negro mexicano

Miguel Alemán Valdés en los años cuarenta, impulsa el arranque de lo que sería uno de los periodos más definitivos de la industrialización y urbanización de la nación, en concreto del Valle de México, el Distrito Federal (ahora CDMX), comenzó a desarrollarse lo urbano; se empezaban a levantar edificios por todos lados, se comenzaban a establecer fábricas, oficinas, restaurantes y la vida nocturna florecía como la misma ciudad, devorando a su paso las zonas rurales y de esta manera los habitantes con menos recursos se fueron a habitar a las periferias, esta apariencia de progreso sólo enfatizaba la miseria que se vivía en ese México urbano, que se estaba trasformando en una gran ciudad.

A partir de esta urbanización desproporcionada, y de este intento por ser una ciudad competitiva, el cine mexicano empezó a gozar una de sus épocas más prolíficas en lo que se refiera a producción y consumo, ya que la cinematografía mexicana prosperaba, en buena medida, por las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial, que trajo como consecuencia una insensibilidad y falta de producción en la industria estadounidense. El cine mexicano se aprovechó de estos sucesos para aumentar su manufactura de películas, logrando obtener representativos premios a nivel internacional, el nuevo presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), fomento y apoyo el cine mexicano, para que su producción se extendiera. (CINE MORELIA, 2021).

De esta manera el cine retrató varios dramas familiares de diversas intensidades, la vital urbanización nacional, la vida rural en decadencia, los brotes del arrabal, el *cabaret*, las intrigas criminales, y la delincuencia, entre otros tópicos, que se vieron reflejados en un género que se importó de Estados Unidos, el cine negro, que llegó a México con la modernidad, a finales de los años 40 y principios de los 50.

El cine negro mexicano es una reproducción del cine negro estadounidense, utiliza su estética, sus temáticas, sus narrativas y sus características formales para cimentar su estilo en el que

la noche se impone al día, la moral se corrompe y la ciudad es testigo de perversos crímenes y donde la sociedad se presenta como una sociedad corrupta, en la cual la línea que divide a los buenos y malos es indistinta y hasta borrosa.

El México de noche de los años 40 y 50, funciona como metáfora de una de las leyendas del sexenio de Miguel Alemán Valdés, ya que, durante su mandato como dirigente del país, estas obras fílmicas responden a la corrupción que se vivía, al aumento de crímenes, a la pobreza, al arrabal, a las transgresiones urbanas, a la intriga y al drama criminal, estas temáticas eran el reflejo de la sociedad que estaba encarnada en las películas de cine negro. (CINE MORELIA, 2021).

Los protagonistas son antihéroes arquetípicos que se trasladan del cine negro gringo, y que se plasman en el cine negro mexicano como, por ejemplo; los personajes masculinos que son los héroes que ocultan un pasado tenebroso. O la mujer deja de ser obediente y sumisa, que se termina convirtiendo en una femme fatale, capaz de utilizar su belleza e inteligencia combinada con su sensualidad para obtener de los hombres lo que desea.

Un estilo y una premisa, donde lo nocturno y lo hormonal se catapultan en una vorágine de sexo, maldad, heroísmo, muerte y predestinación fatal, cuyos destellos fulguran en la penumbra y en las sombras de una ciudad convulsa o una provincia misteriosa y solitaria. (AVIÑA, 2014).

Un cine negro y policiaco nacional arrancó casi desde los comienzos de la cinematografía mexicana con *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, pero se quedó como un ensayo de cine negro, seguido de los mundos representados, por del chileno José Bohr y el cubano Juan Orol cuyas carreras se afianzaron en México, a partir de sus películas con tintes cómicos y dramáticos que tenían características de cine negro como *Los misterios del hampa* (1945), de Juan Orol o *¿Quién mató a Eva?* (1934), de José Bohr.

Sin embargo, es hasta 1938 cuando Alejandro Galindo realiza *Mientras México duerme* (1938), que nace realmente un cine negro trascendental en México; ya que en esta película se describen elementos de corrupción moral, la sordidez urbana y desencanto social. Protagonizada por Arturo de Córdova como jefe de una banda de maleantes, “es el retrato de un México nocturno de alcohol, vínculo, crimen y música de *cabaret*”. Un caso criminal real: el asesinato de un boticario en una droguería de Bucareli fue la inspiración para que Alejandro Galindo desarrollara la historia titulada originalmente *Ruleteo*, su primera película importante que conectaría posteriormente con *Cuatro contra el mundo* (1950). (AVIÑA, 2014).

Principales exponentes del cine negro mexicano

Las películas *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1947); *La Otra* (1946), *La Diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1951), dirigidas por Roberto Gavaldón; *Cuatro contra el mundo* (Alejandro Galindo, 1950); y *Victimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) son las primeras y más representativas del género negro mexicano, que tienen como elemento común, la noche, el amor, el drama criminal, el barrio, las cantinas, el cigarrillo y la femme fatale, elementos fundamentales del género; de igual forma siempre hay un componente contundente y representativo del México de esa época y era la metrópoli, las calles, los hoteles, los letreros, los edificios, la ciudad de noche que representa lo urbano. La estimulante vida nocturna, con sus ficheras, padrotes, cabarés y criminales, los elementos de sensualidad, sangre, miedo y demencia, e incluso el retrato de la urbe estremecida por los sucesos y su inquietante arquitectura mostrarían una ciudad llena de violencia y corrupción que se vivía.

El cine negro desde la mirada urbana

Néstor García Canclini, señala que no sólo experimentamos la ciudad, sino que, en nuestro devenir urbano, construimos superposiciones imaginarias sobre lo que vemos, de manera que la ciudad la imaginamos tanto como la vivimos, las ciudades han tenido siempre una doble fundación, la geográfica y la que realizamos al recrearlas en nuestras mentes, y es por lo que resulta evidente que la ciudad desempeña un papel predominante en el imaginario colectivo. (TORRES; NAVARRO, 2009, p. 7).

Es por eso que la ciudad es parte de nuestro entorno y la vivimos todos los días, en nuestro devenir constante y en las películas aparece como escenificando y contextualizando lugares que representan el desarrollo urbano, por ejemplo, la relación que une al cine con la ciudad se remonta a los orígenes del cinematógrafo, que surge en el mismo momento en que los centros urbanos se desarrollan a nivel industrial. La ciudad como al cine los caracteriza el movimiento, un movimiento constante que siempre está presente.

Lefebvre considera que el espacio —en específico la ciudad— es la sociedad proyectada sobre el suelo, donde evidencia la materialidad de la ciudad y las formaciones de las relaciones sociales, las cuales son realidades diferentes. (LEFEBVRE, 2003, p. 129).

Es por eso que, al entender a la ciudad desde su complejidad, se pueden abordar las diferentes realidades urbanas contemporáneas, que permite encontrarse con la ciudad desde

diversas situaciones y enfoques, como sería el cine. Esta complejidad de la ciudad y su entorno permite dialogar con la forma de vivir en particular en los espacios construidos, edificados, con grandes estructuras grises que abarcan el espacio social e imaginario de los habitantes.

La Ciudad de México es actualmente identificada como megaciudad, megalópolis, metrópolis o postmetrópolis, por su densidad urbana y poblacional, es una ciudad que se manifiesta por ser compleja en su espacio social. La ciudad siempre se encuentra en movimiento, pues la ciudad no es algo acabado, sino, en una constante construcción, que le permite estar en constante agitación generando relaciones de poder entre los habitantes como es la segregación, discriminación, el incremento de la delincuencia, pero a pesar de ello, las ciudades son un espacio que se siguen imponiendo como lugares privilegiados para la vida. (LEFEBVRE, 2003, p. 140).

Esta reconfiguración espacial que se dio a partir de la industrialización y modernización en México trajo consigo grandes cambios, en el ritmo de la vida citadina. Convierte a la vida urbana en una mercancía para aquellos que pueden costearla, tal como lo hace la propia ciudad en un mundo en el que el turismo, el consumismo y las actividades culturales, privatizan el espacio; (SMITH, 2012, p. 41), en donde, proliferan centros comerciales, centros de comida rápida y cafeterías ambientadas, avenidas llenas de puestos callejeros, zonas de cantinas y antros donde la vida nocturna, surge.

La ciudad adquiere una importancia clave en el cine negro, de policías, y de gánsteres, se presenta como un elemento imprescindible en la narrativa del cine *noir*, la ciudad en estas películas representa el lugar sin ley, el lugar del pecado, de la perdición, de la corrupción, de la violencia y la delincuencia. A diferencia del campo, que se asocia con lo honesto, moral, los valores tradicionales, la familia, esta dicotomía de campo-ciudad, es una metáfora a manera de representación del bien y del mal, que se presentan en el cine negro.

Lo urbano como una entidad propia en el desarrollo narrativo del film, la ciudad como paisaje emocional y no como mero contexto y telón de fondo, un escenario capaz de dialogar con un estado de ánimo. (LEFEBVRE, 2003, p. 148).



Imagen 5: Still de *Distinto amanecer* (1943).

El espectador del siglo XXI es un espectador más curtido y crítico, que ha experimentado y aprendido a leer las imágenes y está preparado, para distinguir la ciudad, no solo como un montón de edificios, y un espacio gris urbano, sino como un paisaje en el que se pueden revelar una serie de hechos sociales, culturales y políticos, que le proporcionen un contexto social, que enmarque una época, un suceso histórico, hasta un acontecimiento catastrófico, como el temblor del 85 en México.

Con el cine negro, la ciudad adquiere un valor que no tiene en otros géneros, se comporta como un personaje más de la historia con su carácter, personalidad y esencia, y enseña al espectador las verdades que esconde tanto el sistema político como económico y social, como es la segregación o la misma criminalidad.



Imagen 6: Calle Tacuba en *Distinto amanecer*.

Así, por ejemplo, el primer clásico noir del cine mexicano *Distinto amanecer*, donde el cabaret, la política, los ideales traicionados, el amor, la recuperación de la pasión perdida, la presencia del cubano Kiko Mendive, el afamado edificio Guardiola, la Casa de los Azulejos, la antigua estación de trenes de “El Mexicano” ubicada en Buenavista, una tenebrosa avenida Pino Suárez en la madrugada, son la representación de la ciudad como personaje dentro de un clásico. La película nos muestra una ciudad de hábitos nocturnos, estridente y trepidante, saturada de humo de tabaco y de arrabal; la genuina jungla de asfalto gris donde los personajes son capaces de todo, sin importar el precio por conseguir sus objetivos.



Imagen 7: Avenida Pino Suárez en *Distinto amanecer*.

El filme ofrece vistosos planos de las locaciones en que fue realizado, como el Centro Histórico y la estación ferroviaria de Buenavista, gracias al trabajo en la fotografía de Gabriel Figueroa. "Es la primera película en mostrar la Ciudad de esta manera", añadió Armando Casas durante la sesión inaugural del ciclo de Charlas sobre cine y literatura dedicado al *film noir* nacional,

que se llevó a cabo el 3 de octubre de 2016.

Las calles que se presentan en la película son un reflejo del entorno social que se viven en las urbes, nos presentan su descomposición, su olvido, su decadencia o por el contrario su modernidad, como en la primera imagen donde podemos observar una calle de la colonia Guerrero, donde las casas están avejentadas, las paredes carcomidas por el tiempo y los locales tienen letreros pintados en sus muros, como el de la tortillería; en contraste con la otra imagen donde podemos observar una calle más cuidada, con pavimento sin baches, las edificaciones más nuevas y modernas, con ventanales grandes, las dos imágenes representan la misma ciudad pero en distintas zonas, una en el Centro Histórico de la ciudad y la otra en una calle de la colonia Guerrero.



Imágenes 8 y 9: Calle de un barrio de la Ciudad y el Banco de México. *Stills de Distinto amanecer.*

El realismo del *noir* es una convención de la ficción y un espejo de las calles, ya que representa la ciudad desde su imaginario colectivo. Por ello, el uso del blanco y negro en el cine negro porque que manifiesta más los estados morales y anímicos, esculpiendo una figuración que fácilmente se va a dejar seducir por el subjetivismo, en su coqueteo con el onirismo o con los estados de embriaguez que la misma ciudad produce.



Imágenes 10 y 11: Exterior de una vecindad y interior de una vecindad. *Stills de Distinto amanecer.*

De la misma manera retrata las vecindades del centro histórico, con sus carencias, son espacios donde las familias con escasos recursos habitan, se pueden observar que son espacios amplios donde hay muchas casas pequeñas unidas por escaleras de baldosa y paredes aplanadas con humedad por el tiempo, y en su interior con la cantidad mínima de muebles y elementos para subsistir, de igual forma se pueden encontrar las sombras como elemento repetitivo en la película, al igual los claroscuros que son un referente directo del cine negro.



Imágenes 12 y 13: Estación de trenes Buenavista. *Stills de Distinto amanecer.*

La antigua estación de trenes de “El Mexicano” ubicada en Buenavista, que ya no existe, es un testimonio a una época que se diluyó con el tiempo, esta estación fue lo parte del crecimiento industrial y económico de México, con ella se empezaron a dar los primeros pasos hacia la industrialización. Junto con la estación de trenes creció la colonia Guerrero, los patios de maniobras de Buenavista se encontraban en la colonia Nonoalco, mientras que en Tlatelolco estuvo la aduana. Las imágenes de la estación son un imperdible paisaje urbano que enmarca un periodo histórico

dentro de la ciudad y su desarrollo.

La ciudad como escenario es indispensable para el género negro en el cine y así como en la literatura, es uno de los elementos fundamentales para la construcción del género desde su origen en Estados Unidos. La ciudad representa la vida misma, el movimiento, el cambio, la modernidad.



Imagen 14: Edificio de correos de México. *Still de Distinto amanecer.*

A manera de conclusión podemos entender que la urbe sirve para evidenciar la crítica social imperante en la narrativa y en la caracterización de los personajes típicos del género, como son los criminales, los policías corruptos, la femme fatale, los habitantes urbanos con una ambigüedad moral dudosa, establecida por el decadente sistema en el que habitan, por lo tanto la ciudad es un componente transcendental para dar coherencia a todo lo que pasa en las narrativas del género, de esta manera se establecen las bases para un contexto social mexicano, que cambio su perspectiva de lo rural a lo cosmopolita, ya que no deja de estar en medio de la inseguridad política, la crisis económica que cada vez es más apabullante, la criminalidad y la violencia que todos los días se acrecienta.

Referencias

AVIÑA, R. "Cine Negro Mexicano" en **Morelia Film Festival**, 2014. Disponible en: https://catalogos.moreliafilmfest.com/pdf/catalogo_2014.pdf. Acceso en 01/12/2022.

CINE MORELIA. "La ciudad pulsante, el nuevo cine urbano alemanista" en **Morelia Film Festival**, 2021. Disponible en: <https://moreliafilmfest.com/la-ciudad-pulsante-el-nuevo-cine-urbano-alemanista>. Acceso en 01/12/2022.

EDITORIAL FOTOGRAFICA. "Noir mex. El cine negro policiaco mexicano de la época de oro" en **Fotográfica MX**, 8 junio de 2015. Disponible en: <https://fotografica.mx/exposiciones/noir-mex-el-cine-negro-policiaco-mexicano-de-la-epoca-de-oro/>. Acceso en 01/12/2022.

GONZALEZ, J. "El estilo y la técnica tenebrista" en **TTamayo**, 25 de septiembre de 2017. Disponible en: <https://www.ttamayo.com/2017/09/estilo-la-tecnica-tenebrista/>. Acceso en 01/12/2022.

GUERRA, T. *¿Qué es El Cine Negro? | Definición del Término y su Historia* en **Historia del Cine.es**. 2020. Disponible en: <https://historiadelcine.es/generos-cinematograficos/cine-negro/>. Acceso en 01/12/2022.

IGLESIAS, R. G. "Movimientos cinematográficos: el Expresionismo Alemán" en **Blog de CPA Online**, 18 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/movimientos-cinematograficos-el-expresionismo-aleman/>. Acceso en 01/12/2022.

LEFEBVRE, H. **La producción del espacio**. Barcelona: Capitán Swing. 2013.

NAVARRO, J. TORRES, J. **La ciudad en la literatura y el cine: aspectos de la representación de la ciudad**. Barcelona. PPU, Promociones y Publicaciones Universitarias S.A. 2009.

RODRÍGUEZ PÉREZ, M. P. "El mal en la sociedad española contemporánea: el cine negro de Enrique Urbizu" en **Pasavento: revista de estudios hispánicos**, v. 4, n. 1. 2016, pp. 139-155.

SIGNIFICADOS. "Barroco" en **Significados.com**. Disponible en: <https://www.significados.com/barroco/>. Acceso en 01/12/2022.

SMITH, N. **La nueva frontera urbana: ciudad revanchista y gentrificación**. Madrid: Traficantes de sueños. 2012.

URBIZU, E. "Delito, violencia y puesta en escena" en ESCRIBÀ, A.; ZAPATERO, J. **Palabras que matan: asesinos y violencia en la ficción criminal**. Córdoba: Almuzara. 2008.

WOW HISTORIAS. "Historia del teatro negro" en **WOW Black Light Theater**. 2022. Disponible en: <https://www.wow-show.com/es/the-story-of-wow/history/>. Acceso en 01/12/2022.



Hacia la construcción de un *cinedrama gótico mexicano*: el caso Taboada

Towards the construction of a *Mexican gothic cinedrama*: the Taboada case

Christian I. Martínez Romero¹

Resumen

Se hace un recuento de los elementos estilísticos que configuraron al arte gótico, desde sus influencias arquitectónicas, escultóricas, pictóricas y literarias hasta transformarse y adaptarse a la cinematografía mexicana, obteniendo uno de los recursos narrativos más sobresalientes dentro de su industria e idiosincrasia. Hecho que desemboca en la formación de un “cinedrama gótico mexicano”. Dichos elementos configuran el estilo gótico del cineasta, ganador del Ariel en 1986; Carlos Enrique Taboada, mejor conocido como el “duque del terror”, y se analizan sobre su famosa “tetralogía del terror”. Se concluye proponiendo un modelo de interpretación y análisis de cinedramas góticos.

Palabras clave: Arte gótico; Estilo gótico; Cinedrama gótico mexicano; Tetralogía del terror; Taboada.

Abstract

An account is made of the stylistic elements that shaped gothic art, from its architectural, sculptural, pictorial and literary influences to its transformation and adaptation to Mexican cinematography, obtaining one of the most outstanding narrative resources within its industry and idiosyncrasy. This fact leads to the formation of a "Mexican gothic cinedrama". These elements configure the gothic style of the filmmaker, winner of the Ariel in 1986; Carlos Enrique Taboada, better known as the 'duke of terror', and it is analyzed on his famous 'tetralogy of terror'. I conclude by proposing a model of interpretation and analysis for gothic cinedramas.

Keywords: Gothic art; Gothic style; Mexican gothic cinedrama; Tetralogy of terror; Taboada.

¹ Comunicador Social por la Universidad Autónoma Metropolitana y maestro en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma de Morelos. Se desenvuelve en el medio de la producción audiovisual, ha dirigido siete cortometrajes, entre ellos: *El vigilante* y *Un refugio para las tinieblas*. Sus áreas de interés son la teoría y práctica cinematográfica, el discurso narrativo, las convergencias entre la literatura y el cine, y el estudio semiótico - hermenéutico de los procesos culturales. Actualmente, estudia el Doctorado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana.

Introducción

En México, como en otros países de habla hispana, existió una tradición particular por nombrar y presentar a ciertos filmes como “cinedramas”; (*un cinedrama de...* o, *cinedrama escrito por...*) acto que figuraba en el inicio de los créditos de algunas películas y significaron parte fundamental en el proceso de realización cinematográfica que se caracterizó por utilizar historias provenientes de la literatura dramática para adaptarlas al medio de entretenimiento en boga. El uso de aquel término duró poco y fue remplazado por frases hechas, bastante reconocidas dentro del medio, que terminaron consolidándose como forma paradigmática de la presentación filmica (*una película de...*, *filme dirigido por...* o, *realización de...*), ocupando, incluso en estos tiempos, el puesto oficial del crédito narrativo.

Con todo, es relevante hacer la mención sobre aquel desaparecido crédito que, considero, albergaba más significación de la que se le puede otorgar a simple vista, pues, además de aclarar la evidente simbiosis del filme con el drama, también da cuenta de una construcción interactiva entre ambas disciplinas que remonta al espectador a buscar la definición en la parte más elemental del evento cinematográfico y del evento dramático o teatral: el espacio arquitectónico. Además, el término “cinedrama” tiene la cualidad de enunciarse como un género cinematográfico en sí y no sólo la de nombrar, de modo diferente, a la película terminada, como se ha pensado. Esto quiere decir que no es un sinónimo de filme, como lo fue el libreto o libro cinematográfico para el guion, debemos entender al *cinedrama* como uno de los grandes géneros narrativos del cine y que, como todo género (llámese literario o cinematográfico), es identificable por su lector o espectador a partir de sus elementos estéticos; en el caso del “cinedrama gótico”, estos elementos son los espaciales arquitectónicos, como explicaré más adelante.

Ahora, el cine de Carlos Enrique Taboada está diferenciado, completamente, por narrativas peculiares que lo catapultaron y asentaron como uno de los cineastas preferidos del público mexicano y referentes del terror. Aunque, cabe destacar, que no es el único género narrativo al que le dedicó su trabajo. Su vasta filmografía deambula entre el suspenso y el terror que, aunque diferentes en su forma, se entrecruzan por los modos filmicos utilizados para exponerlos concomitantemente. Taboada escribiría setenta y dos guiones y dirigiría dieciocho largometrajes, iniciando con *El juicio de Arcadio* (1965) y culminando su trabajo con la cinta nunca estrenada y perdida, que se presume llevaría el título de: *Jirón de Niebla* (1989). Dentro de esta extensa obra, sobresalen cuatro largometrajes que se distinguieron por sus recursos estéticos y por el excelente

recibimiento de parte del público mexicano. Estas cintas han sido catalogadas dentro del género del terror gótico y se les reconoce, en su conjunto, como la *tetralogía del terror*, conformada por: *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984). De todas estas, la única adaptación de la tetralogía es *El libro de piedra*, y lo menciono, precisamente, porque tampoco debemos confundir el término “cinedrama” con el de la adaptación teatral o literaria, aunque, inevitablemente, su nacimiento haya surgido de aquellas raíces. En la siguiente tabla se muestran los títulos dirigidos por Taboada y se subrayan aquellos que componen la *tetralogía del terror*.

Director	
1965	El juicio de Arcadio
1966	La recta final
1967	A la sombra
<u>1968</u>	<u>Hasta el viento tiene miedo</u>
1968	Vagabundo en la lluvia
<u>1969</u>	<u>El libro de piedra</u> (adaptación)
1969	La trinchera
1970	Rubí
1972	El arte de engañar
1972	El deseo en otoño
1972	El negocio del odio
1972	La fuerza inútil
1972	¿Quién mató al abuelo?
<u>1975</u>	<u>Más negro que la noche</u>
1975	Rapiña
1979	La guerra santa
<u>1984</u>	<u>Veneno para las hadas</u>

Tabla 1: Filmografía como director de Carlos Enrique Taboada.

Nota aparte, es preciso recordar que fueron estos filmes los que le dieron al cineasta el título informal del ‘duque del terror’ y que ya adelanta la enorme influencia que marcó a una generación y, todavía, en nuestros días, sigue influyendo. No por nada, de la tetralogía, la única cinta a la que no se le ha realizado un *remake* es a *Veneno para las hadas*. Pero la mano moldeadora de

Taboada sobre el género terrorífico, tan famoso, exitoso y deseable o rechazado por sus excéntricos detalles estrepitosos y desenfrenados sigue, como desde sus inicios, presente:

En la línea zigzagueante del crepúsculo y de la noche, en el umbral del sueño, en el vértice del ser y el no ser, en el arte sin concesiones del cine de terror, que es escandalosamente bello, atrozmente certero, y tan sólo un pálido reflejo del lívido pánico primigenio, encontramos la obra de Carlos Enrique, nacido en la Ciudad de México el 18 de julio de 1929; su triste muerte cabalgó por esta misma ciudad el 15 de abril de 1997. (GUISA, 2011, p. 106).

Entonces, la problemática que nos ocupa, se encuentra posicionada en la siguiente formulación: ¿será posible considerar al “cinedrama” como una nueva categoría cinematográfica a partir de su fundamento de reconocimiento en los espacios arquitectónicos filmados y presentados al público como la primer imagen-evidencia² de un drama específico?, y por lo tanto, ¿será posible situar la *tetralogía del terror* de Taboada dentro de la categoría cinematográfica, propuesta en este texto, que lleva por título “cinedrama gótico mexicano”? Las posibilidades de responder afirmativamente a estas cuestiones son tratadas en los apartados subsecuentes.

La ciudad y el espacio como influencia para la conformación del “cinedrama”

El punto medular de esta primera parte es establecer la premisa de que es a partir del reconocimiento visual por medio del espacio arquitectónico en las locaciones presentadas en los filmes de Taboada, desde sus fotogramas iniciales, que aparece un aviso sobre el tipo de género narrativo al que pertenece su tema, en este caso al “cinedrama gótico mexicano”. Entonces, comenzaremos por declarar que al utilizar el término “cinedrama” en los créditos del filme, y de la mano de las primeras imágenes, el director trata de anunciarle a la audiencia el tipo de película que está a punto de iniciar, dejando clara la idea de que la historia contada y la forma del filme son una *construcción arquitectónica* entre dos dispositivos narrativos diferenciados; el drama y el cine (que no, precisamente, son lo mismo ni nacieron juntos), pero esta referencia tampoco es gratuita, ya que, bajo los cimientos de esta construcción se encuentran los atributos históricos que dieron forma a dicho término.

² La formulación de esta dicotomía (imagen-evidencia), podría resultar redundante, pero la relevancia de presentarla de esta manera radica en la intención de mostrar que los primeros fotogramas del filme no son gratuitos y establecen las pistas para entender a qué género narrativo pertenece esa película en particular.

Es innegable que esa *figura cinedramática* está constituida con base en sus antecedentes teatrales; donde las representaciones eran dramáticas por marcar una *desemejanza mimética* con la realidad. No obstante, incluso en estas demarcaciones, es patente que aquel significado del drama traspasó los lindes del escenario para fijarse en los asientos de la propia realidad, dejando expuesto en el lenguaje popular la existencia de un drama social, es decir, el término drama es tomado del espacio teatral para situarlo en las periferias sociales.

Con ese antecedente en la mente, es preciso enunciar que; cuando estamos ante un “cinedrama” estamos ante una narración que parte de los escenarios teatrales y que se filma para su presentación en cine. También, el concepto de *cinedrama* alude a una conjugación no solo de carácter lingüístico sino estético. Así, podemos señalar que, en México, el antecedente del “cinedrama” se ubica, específicamente, en el término y conceptualización histórica del ‘Cine-teatro’; popular en la segunda década del siglo XIX, cuando el porfiriato había sido abolido y suplantado por el maderismo. Situación para nada periférica, ya que, fue en esta temporada cuando la influencia del cine-teatro consolidaría una marcada tendencia por adaptar representaciones dramatúrgicas, pero no sólo por ello, sino, además, porque existió una convivencia entre ambas manifestaciones artísticas, es decir, el circuito que albergaba las funciones de teatro y cine era, precisamente el cine-teatro.

De este modo fue que comenzaron a tomar protagonismo algunos recintos que serían los más populares y emblemáticos del momento, esto por reunir grandes audiencias a ver representaciones filmadas que terminaron consolidándose, en el futuro, como “cinedramas”. Tal es el caso de foros como el Garibaldi, el Salón Rojo de Coliseo y el San Francisco, que ofertaban la posibilidad de mirar teatro o cine (entre muchos otros eventos de entretenimiento o educativos³), en el mismo foro, y que, sin embargo, terminaron por decantarse por uno u otro a partir de la aparición de los sindicatos en cada disciplina. Cabe mencionar, de igual manera, que alrededor de 1912, una de las principales operaciones de estos recintos fue la de impulsar una “campaña de moralización y de orden en los espectáculos” (VALDÉS, 2012), es decir, existió una preocupación por fomentar el uso didáctico de un cine que promoviera ciertos valores del contexto social de la época. Específicamente se trataba de evitar que los obreros terminaran gastando su dinero en las

³ Algunos cine-teatros eran utilizados, en ciertos días, para programar eventos ajenos tanto al cine como al teatro, y se incluían presentaciones de danza, festivales culturales o conferencias educativas.

cantinas y pulquerías locales, hecho que influyó de manera directa en la generación de escenarios alternos para mirar cine, puesto que, se inició una tendencia para instalar pantallas al aire libre sobre plazas públicas y acercar a la población a ver las representaciones filmadas, no obstante, hubo algunos episodios que traspasaron esas intenciones de restauración para volver al cine en una especie de cómplice de estos comportamientos y vicios, vistos como hechos que corrompían la moral:

al finalizar la campaña, la prensa lamentó que una pantalla, la de Tlaxcaltongo, fuera un cine-cantina, pues los obreros fueron saliendo de las cantinas con su botella en la mano para presenciar las películas, y la de la Amargura⁴ estuviera rodeada de hoteluchos de cuarto orden, léase, de rompe y rasga, y casas de mala nota, todo a disposición de los cinéfilos. (VALDÉS, 2012).

Este episodio no da cuenta, únicamente, de la importancia que significó el espacio de la proyección cinematográfica, en aquella época, para instaurar una relación estrechamente vinculante entre el público y los recintos físicos, sino que, también puede mostrar la influencia directa del espacio arquitectónico con el reconocimiento inmediato del acto dramático en sí, y no exclusivamente del filme o la representación teatral. En otras palabras, la arquitectura de las ciudades, los espacios de las periferias y sus elementos plenamente identificables, forjaron una tipificación concreta de las imágenes observadas en la pantalla como paralelas de aquel esparcimiento físico y su aparición dramática, comprobables inmediatamente sobre las películas. Entonces, no es para nada extravagante establecer esta relación si pensamos a los géneros dramáticos como desdoblamiento verticales que, en primera instancia, dejan en evidencia su diferenciación a partir de este reconocimiento de los espacios arquitectónicos. Así, podemos adelantar que estos pasajes configuraron una suerte de mimetismo implícito sobre las representaciones filmadas futuras, pues, quedaron asentadas aquellas ideas de que en la vida cotidiana surgían, desde la precariedad, los “auténticos dramas de la barriada de entonces” (VALDÉS, 2012), pero a diferencia de los cinedramas, estos no estaban contemplados como ejercicios culturales para ser valorados, inmersos de sus propias costumbres.

Es así que el drama social, el de la vida diaria, era visto con recelo por las miradas críticas de la época: “era el drama no contemplado por nuestros poetas, y cómo la iban a contemplar si su visión era una visión amable e idealizada de la vida de la comunidad, de la vida del barrio.” (VALDÉS,

⁴ La Plaza de Tlaxcaltongo y la calle de la Amargura son, actualmente, reconocidas como la Plaza de Santa Cecilia y República de Honduras, respectivamente.

2012); algo que se presumía debía mantenerse alejado de la representación filmica, pero que poco a poco, se fue insertando hasta ocupar un espacio fundamental para la creación de nuevas narrativas. El ejemplo más evidente de esta triple relación “cine — drama — arquitectura”, se aloja en Hitchcock, que nos enseña el mutualismo entre estas esferas:

Un hombre inmovilizado en una silla de ruedas, para pasar el tiempo y entretenerse, observa a través de un marco rectangular los dramas humanos que se desarrollan ante sus ojos. Tiene la posibilidad de variar su campo de visión alternando entre una perspectiva panorámica y otra más cercana al objeto de detalle. Su postura es elevada y privilegiada y los acontecimientos parecen sucederse independientemente de su mirada, pero que sin que le hagan sentirse excluido. Es una de las maneras en que se puede resumir *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, película que se ha convertido en un caso de estudio ejemplar en la teoría del cine precisamente porque su punto de partida es considerado a menudo como una escenificación de la situación del espectador en el cine clásico. (ELSAESSER & HAGENER, 2015, p. 27).

La ventana es tomada aquí como metáfora del marco de representabilidad visual y espacial por el que, el espectador ingresa o participa como observador del drama montado. Pero en el filme de Hitchcock, la ventana no es cualquier ventana, se trata de una ventana que permite una visión casi panorámica hacia el exterior, desde adentro del departamento de un edificio particularmente alto. Se trata de vincular metafóricamente la relación de artificio (el ingreso dramático) que se tensa entre quien mira el filme y lo que se mira, a partir de su connotación simbólica develada por la forma del marco de representabilidad visual.

Aunque los dos conceptos se encuentren en el conjunto ventana-marco, la metáfora sugiere también cualidades diferentes: se mira “a través” de una ventana y “hacia” lo que está dentro de un marco. La noción de “ventana” implica perder de vista el rectángulo del encuadre porque denota transparencia, mientras que el marco tiene que ver con el contenido de la superficie (opaca) y su naturaleza de construcción y evoca eficazmente la composición y la artificialidad. (ELSAESSER & HAGENER, 2015, p. 28-29).

Resumiendo, es en la captación del espacio arquitectónico aparecido o mostrado dentro de la narrativa del filme y envolvente del mismo, donde se consolida la identificación del género cinematográfico, pero ese género es acompañado por un drama que da forma, junto con los elementos estéticos y el tema, a la narración filmica. Dicho de otra forma, es el espacio arquitectónico el que va promoviendo el encuentro con su género y con el drama. Para el caso de *Taboada*, es la arquitectura la vinculante del encuentro con el “cinedrama gótico mexicano”.

Recordemos que en México “la producción más importante de los primeros veinte años de cine fue documental” (MIQUEL, 2005, p. 103), sin embargo, el paradigma de realización comenzó a modificarse. Además, sí podemos dar cuenta de un antecedente dramático con Salvador Toscano, que pasa como una excepción notable y explica que incluso el sentido dramático de los primeros filmes de argumento, estaba casado con su vinculante teatral, generando así las primeras manifestaciones del “teatro filmado” del que, por supuesto, se terminó alejándose por completo. “Salvador Toscano es una excepción. Este pionero comenzó su carrera en 1987, a un año de la llegada del cine a México. Sus producciones durante poco más de dos décadas fueron documentales” (MIQUEL, 2005, p. 104), no obstante, a él también se le ha considerado como el realizador del primer filme ficcional mexicano, una adaptación teatral de *Don Juan Tenorio* (1898):

Toscano tomó un *Don Juan Tenorio* -que pasa generalmente como la primera cinta de ficción mexicana- que rompía con el modelo documentalista de Lumière y abrazaba el del "teatro filmado" propuesto por Méliès. Este Tenorio tuvo también el mérito de contar una historia más o menos larga, con dos partes divididas en varias escenas. (MIQUEL, 2005, p. 104).

El país, acostumbrado a realizar filmes con tono documental tuvo que encontrar el camino a una relación del cine con sus instancias dramáticas y sociales, es así que va tomando forma en medida de que la práctica cinematográfica y el pensamiento sobre cine delinean el flujo y determinan el rumbo por el que éste transitará. Esta relación, que parecía lejana, comienza a evidenciarse como necesaria. Uno de los testimonios de aquel momento de cambio lo enunció José Revueltas en el artículo titulado “Cinematógrafo y capitalismo”, publicado en el diario *El popular* en 1940, donde queda asentada la preocupación del escritor revolucionario, pues, afirma que el cine “debería de encontrar nuevas maneras de testimoniar el drama humano” (GONZÁLEZ, 2020), y no conformarse con el uso didáctico y documental que utilizaba para desarrollar esos temas. Esta enorme afirmación es sobresaliente por el contexto al que pertenece, ya que, era la época que aperturó lo que se reconoció en México, y en todo el mundo, como la *Edad de Oro* del cine mexicano.

Estamos a las puertas de lo que se conocerá como la Época de Oro del cine mexicano [...], las producciones estadounidenses dominan el mercado latinoamericano. [...] Griffith, afirma, introdujo el movimiento de cámara, primer elemento propiamente cinematográfico en romper con las limitaciones del teatro; *Intolerancia* (1916) contribuye de tal manera a la autonomía del cine que en la Unión Soviética se sigue estudiando. El genio analítico de Orson Welles inaugura la sorpresa visual; el estreno de *El ciudadano Kane* (1941) liquida la costumbre de

subordinar las secuencias a la pura intriga, destacando el papel de la cámara. Finalmente, con *Fantasia* (1949) Disney demuestra que la metáfora tiene un lugar en el cine; el largometraje es saludado como un experimento prometedor, el cual introduce una nueva noción estética sin espantar a los burgueses. (GONZÁLEZ, 2020).

Por su parte, la espacialidad siempre estuvo ligada en todos los sentidos a la construcción del drama, en parte porque otorga la superficie física y en parte porque ajusta semánticamente los rasgos discursivos del cine. No quiere decir que el cine esté condicionado por ella, tan sólo es reconocible su captación como fuente para la cámara que logra obtener un espectro dimensional. Entonces, ¿es el espacio arquitectónico el vehículo que transporta al aparato cinematográfico y que termina por desdoblarse su drama, convirtiendo la narración en revelación de su género?

En su intento por redescubrir los pasajes que envolvieron a la ciudad de México y su relación con el cine (en la primera década del XIX), el poeta Andrés Henestrosa, dibuja una estampa⁵ que invita a ocupar con la memoria aquellos espacios.

Interesante es que inicia refiriéndose a esos pasajes como “imágenes e impresiones de algo lejano y novelesco” (VALDÉS, 2012), es decir, apunta a su reconocimiento como formas dramáticas, sucesos que gozaron de cualidades estéticas, inclusive, dentro de sus demarcaciones caóticas y desafortunadas, dejando la idea sembrada de que la ciudad y su arquitectura tuvieron una influencia demasiado importante para la construcción cinematográfica y sus dramas, propios los géneros cinematográficos.

⁵ “Eran imágenes e impresiones de algo lejano y novelesco. Así, de la noche, el idilio de los enamorados, tal y como aparecía en los folletines románticos de la época; en una plazuela, los puestos de comida y los grupos de hombres y mujeres, reunidos en el yantar cotidiano; en un mesón, el arribar de las pobres gentes para quienes el día había sido amargo y triste; y en una callejuela, el drama de la barriada en su máxima expresión: la disputa de los galanes, a cuchilladas y entre risas, por el amor de una mujerzuela. Toda la vida pintoresca, taciturna y sombría de los miserables de siempre, en el marco romanesco de las altas casonas centenarias, y frente a la piedad religiosa de una iglesia, que en vano levantaba sobre sus torres el símbolo blanco de la cruz, abiertos los brazos para todos.

En contraste, allí cerca, las casas de vecindad, cada cual, con su gran patio solariego al centro, que en otro tiempo fuera testigo de escenas caballerescas y galantes, y en donde ahora los niños jugaban y corrían, y los más jóvenes compartían sus sueños y sus travesuras. Alrededor, las viviendas limpias, con sus paredes tapizadas de imágenes, y los muebles humildes, entre los que no podía faltar un fonógrafo que con los ecos de sus canciones alegraban las veladas hogareñas al calor de los cariños familiares.

Allá afuera, el cine, que con las luces de su marquesina invitaba a los enamorados, paradójicamente, a la penumbra amable y silenciosa, para ver pasar en la pantalla las emocionantes aventuras de Charlie Chaplin, Baby Peggy y Jackie Coogan, en medio de un coro de risas infantiles. Más acá, enfrente, una carpa improvisada que levantó el espíritu errante de la farándula, y en donde una cupletista cantaba los últimos corridos y tonadillas picarescas, y el inevitable recitador entonaba con voces patéticas “En un charco de sangre...” o el “Nocturno” del poeta suicida.” (VALDÉS, 2012).

En suma, la consolidación de una fusión entre los términos cine y drama se debe, en cierta medida, al encuentro diacrónico entre los campos espaciales de la arquitectura, la actividad cinematográfica de registro y la ejecución argumental. El “cinedrama” se había construido, aunque no duraría mucho tiempo y su referencia sería utilizada en muy pocas ocasiones. Uno de los cineastas que regresaría la mirada a este concepto sería, precisamente, Carlos Enrique Taboada. Utilizaría el término para el primer filme de su tetralogía, y aunque lo volvió a usar en *El libro de piedra*, las dos películas subsecuentes ya no gozan de esta distinción. No obstante, al pertenecer al mismo campo semántico, podemos dar por hecho que los cuatro filmes han sido pensados y planteados desde el núcleo del concepto, con los atributos estéticos y cualidades narrativas que lo definen.

El marco vertical: estilo y construcción gótica del género cinematográfico

a) Arquitectura gótica

Son cuatro los territorios que hacen confluír las claves estilísticas de la formulación para el cinedrama gótico, en su explicación más general, y que contribuyen a que en México se haya originado una suerte de reflejo bien diferenciado por su contexto. Estas demarcaciones creativas han modelado el ambiente artístico y han sido la pauta para que el cine pudiera consolidar una expresión justificada. Dando forma a la generación de “cinedramas góticos mexicanos”, a partir de sus recursos propios. Es decir, la fundación conceptual, narrativa y estética del *cinedrama gótico mexicano* se aloja en “los ecos⁶” (OLMEDO, 2010, p. 14) del estilo gótico desde la arquitectura, la escultura, la pintura y la literatura; disciplinas artísticas que se enuncian más adelante. Ahora, si quisiéramos aventurar una definición concreta sobre lo que es un “cinedrama gótico”, podríamos aperturar la posibilidad de caer en un agujero sin salida, puesto que, se ha vinculado de forma estrecha al gótico actual con el terror, formando así una instancia subsecuente denominada como *terror gótico*. No obstante, y aunque el nexo “gótico — terror” es evidente y fundamental para su comprensión, la tradición gótica fue esparcida bajo estatutos diferentes a los que caben en la premisa del terror.

Es necesario recordar que el término “gótico” fue utilizado a partir de su definición etimológica y desde la raíz latina *gothicus* que hace referencia a todo aquello que es perteneciente o proveniente de los godos (uno de los pueblos germánicos orientales más relevantes en las invasiones

⁶ Para Nadina Olmedo, los “ecos del gótico” no son sonidos débiles y confusos sino fuertes, evidentes y resonantes “en una región [Latinoamérica] que puede definirse casi obsesionada con esta estética.”.

bárbaras y uno de responsables de la caída del Imperio Romano). Posteriormente, esta articulación se empleó para distinguir, despectivamente, una forma artística y fue utilizada por primera vez por el historiador de arte italiano Giorgio Vasari (1511-1574), en una de las obras pilares del arte titulada *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos* (1550), en el que expone a diferentes artistas toscanos a partir de sus obras y enuncia el siguiente argumento que comenzaría a tejer una relación de lo más interesante: “Este orden [el gótico] ha sido abandonado por nuestros buenos artistas por considerarlo monstruoso, bárbaro y sin ninguna armonía, y en vez de orden debería llamarse confusión y desorden. [...] Este estilo fue inventado por los godos” (ALEGRE, 2021, p. 48), es decir, por los bárbaros. Aquella forma, instaurada en la Baja Edad Media, refleja una decadencia del nivel artístico en comparación con el arte clásico, entendido por Vasari como el estilo sabio y alto al que aspiraba regresar en algún punto de la historia.

Según su opinión, el arte Gótico, entendido como todo el arte medieval, suponía una decadencia sombría con respecto a la admirada época clásica que aspiraba a restaurar. Con ello, Vasari planteó una explicación que se mantuvo vigente hasta el siglo XIX, según la cual el arte alcanza su perfección en la Antigüedad, que es su modelo más alto, para después degenerar en los siglos de la Edad Media y volver a renacer, con la imitación de los antiguos, en la perfección del arte del Renacimiento. (ALEGRE, 2021, p. 48).

Quiere decir que el estilo⁷ gótico dio inicio a un episodio que fue mirado con desagrado por ciertos ojos despectivos, pues, las obras que comenzaron a aparecer bajo su influencia fomentaban una distancia con respecto de lo que en ese momento se valoraba del arte. Pronto, se identificó como un estilo que había surgido en Francia y difundido por el resto de Europa, predecesor del Renacimiento y que opacaba sombríamente los estímulos de relevancia artística, aunque con notables características que, en medida de que fueron evolucionando y adaptándose, fueron replicándose. El periodo artístico gótico sería impulsado desde la arquitectura, produciendo efectos en la escultura y la pintura, pero su revaloración se daría con la literatura, a más de quinientos años de que se generaron las primeras manifestaciones artísticas que le dieron nombre y forma a todo un andamiaje creativo poco valorado en su tiempo.

⁷ Fue hasta el siglo XVIII que se utilizó el concepto de «estilo» como “categoría en la evolución artística”, esto gracias a que el historiador de arte Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), sembró la idea de otorgarle un valor evolutivo del arte con solvencia en sus atributos: “Una historia del arte concebida en estos principios debe hacer conocer los diferentes estilos y los diversos caracteres, de los pueblos, de los temas y de los artistas.” (ALEGRE, 2021, p. 48).

Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando, especialmente en los campos de la estética y la literatura, empezaron a despuntar las manifestaciones en favor del arte medieval, aunque la idea del medioevo como un tiempo de barbarie y de ignorancia y el rechazo de su arte se mantienen hasta las primeras décadas del siglo XIX, que es cuando el Romanticismo descubre, con asombrosa admiración, la arrolladora fuerza y originalidad del Gótico. (ALEGRE, 2021, p. 48).

Desde la arquitectura, “el estilo gótico nació en torno a 1140 en Francia, siendo considerada como el primer monumento de este movimiento *La Basílica de la Abadía Real de San Dionisio*” (IBÁÑEZ, 2014, p. 4), aunque algunos historiadores siguieren que en ella hay más de románico que de gótico, o viceversa. Lo cierto es que el gótico es el heredero por derecho del estilo románico:

El arte románico es por esencia inestable; es un punto de tránsito, una evolución entre el ayer y el mañana; es la representación gráfica de la lucha del alma occidental contra las resistencias de la materia, que le impiden expresar libremente el vuelo audaz de su aspiración. [...] Del fondo del románico brota, como crecimiento natural, el gótico. Cuando surge el gótico -siglo XII- se ha encontrado la fórmula anhelada. Entre el románico y el gótico no hay distinción cronológica clara; uno y otro estilo responden a una misma necesidad espiritual [...] (BARRAGÁN, 1937, p. 26-27).

En este punto, el aspecto tal vez más destacable entre el paradigma clásico de la forma arquitectónica y la que se construyó con la llegada del gótico, marcó una diferencia notable, principalmente en las iglesias, pues, mientras que la construcción romana respondía a caracteres sencillos, utilizando formas rectangulares en sus pisos bajos y privilegiando la horizontalidad sobre la verticalidad. El gótico modificó ese privilegio en boga de la verticalidad sobre la horizontalidad y la luminosidad sobre el soporte mural. Desembocando en la generación de edificaciones cada vez más altas y ostentosas, con torres alzadas y seccionadas, exteriores volumétricos, arcos apuntados o vitrales y ventanas que remplazaron la función de contención de los muros.



Figura 1: Basílica de Santa Sabina (estilo romano) y Basílica de San Dionisio (estilo gótico).

En su disertación sobre la catedral gótica, René Barragán (1937), enumera veinte rasgos que caracterizan la técnica gótica desde su planteamiento arquitectónico, pero me gustaría destacar cinco que encuentro fundamentales para comprender el cambio paradigmático y formal en las otras artes góticas, pero que, además sirven de base para edificar los atributos que el “cinedrama gótico mexicano” de Taboada utiliza como componentes estilísticos en cada uno de los filmes de su *tetralogía del terror*, esos rasgos son los siguientes:

- 1) predominio de las líneas verticales sobre las horizontales; 2) predominio del vano (arcos y ventanas) sobre el macizo (muros); 3) muros sumamente delgados, de escasa función constructiva; 4) puertas de arco apuntado; 5) miles de estatuas de marcada tendencia realista invaden el exterior, 6) los huecos de las ventanas llevan vidrieras en las que se pintan figuras de colores translucidos. (BARRAGÁN, 1937, p. 27).

Es en este punto donde quiero apuntar que, considero, el principal aporte estético de la arquitectura gótica y que modela la perspectiva cinematográfica del “cinedrama gótico”, es la aparición de un *marco vertical*. Dicho de otro modo, la verticalidad lineal que se consolidó con el arte arquitectónico traspasó el tiempo, de tal suerte que el cine encontró una forma para usar este marco de representabilidad y apropiarlo a su lenguaje. Esto de entrada ya nos lleva a la formulación de un problema contradictorio de principio, puesto que, el formato de representación de un filme no es vertical sino horizontal (el marco, la ventana del cine, es decir, la pantalla es horizontal), no obstante, el marco vertical proveniente de la arquitectura insta a la cámara a reconocerse desde

fuera del espacio para que ésta adecúe su verticalidad, a partir de movimientos o fracturas en la imagen, una construcción fílmica de estilo gótico. Llegaré a eso más adelante.

b) Escultura gótica

El avance del estilo gótico que había comenzado en la arquitectura terminó por instalarse y replicarse en la escultura, generando sus propias características de identificación. Esto contempla que las figuras escultóricas cada vez más se acercaran a la representación naturalista del humano, dejando de lado las formas estáticas para abrir un abanico de elementos destacables dentro de sus parámetros: principalmente vestían las fachadas de las catedrales o basílicas, sus materias primas eran la piedra, la madera o el alabastro, existía una cualidad policrómica en sus decorados destacando el uso de los dorados por encima de cualquier otro color y, progresivamente, se fue liberando del marco arquitectónico horizontal; esta separación también da cuenta una convivencia funcional y significativa para sostener elementos formales que se interrelacionaban entre ellos y que los mantenía unidos estéticamente: el tema, la luz, su expresión formal - el volumen y la ilusión de movimiento o contoneo - la proporción y la masa, entre otros elementos de igual envergadura. Sin embargo, una de sus características más relevantes yace en hacer que aquellas figuras tomen forma cada vez más 'humana', es decir, que dentro de sus movimientos se dejan evidenciar los gestos y actitudes más realistas. Esto va a provocar un cambio radical, y que nutre en inmensa medida a la construcción del "cinedrama gótico", pues, las figuras comienzan a tener rasgos, cada vez más individualizados, pero al mismo tiempo parece que existe una comunicación entre figuras, es decir, se va desdibujando al símbolo (esto no sucede con la arquitectura) y es remplazado por la narración. La escultura gótica es plenamente un arte narrativo.

Entonces, la idea de que las figuras escultóricas del gótico parecen estar vivas se va alojando dentro del panorama estético hasta lograr traspasar contextos, temporalidades, narraciones y pensamientos, que poco a poco consiguen formar parte de la expresión cultural.

¿Por qué se dice que son estatuas que guardan un cuerpo dentro, que respiran? Porque si en el románico vemos esculturas que más bien parecen pilares, en esto que se estudia como gótico las estatuas parecen querer salir de las fachadas de los templos. (IBÁÑEZ, 2014, p. 83).

Tal parece que la expresividad de estas nuevas formas de escultura dotó a las sociedades creyentes un reconocimiento casi inmediato con la lectura del evangelio, además de dotarles de un

pensamiento mágico que vinculaba aquellas formas con la develación de una presencia vigilante en boga de una moralidad ajustada a los intereses eclesiásticos.

Parecen moverse, mirarse entre sí, solemnes; la disposición de sus vestiduras indica nuevamente que hay un cuerpo debajo de ellas. Cada figura está marcada, claramente con un símbolo que debía ser reconocible, para todo el que conociera el Antiguo Testamento. [...] Estas estatuas no son tan sólo símbolos sagrados, solmenes evocaciones de una verdad moral, sino [...] una figura válida en sí misma, distinta [...] en su actitud y tipo de belleza e imbuida de una dignidad individual. (IBÁÑEZ, 2014, p. 102).

Los temas que eran más utilizados por la escultura gótica fueron: vírgenes y niños, cristos crucificados, tímpanos, sepulcros, la sillería de los coros, los púlpitos, retablos y gárgolas.

La verticalidad aparece, en la escultura, desde su inclinación por buscar en la forma una nueva representabilidad de lo sacro en relación con lo mundano. La arquitectura incrementaba el tamaño de sus torres y edificaciones como simbolismo de cercanía a la divinidad celestial; por su parte, la escultura, encontró en el posicionamiento elevado de sus elementos esta misma relación. En la parte más elevada de los tímpanos o de los retablos, se encontraban las representaciones de la crucifixión, vírgenes, apóstoles o santos. Mientras que los pilares representaban algunos pasajes bíblicos.

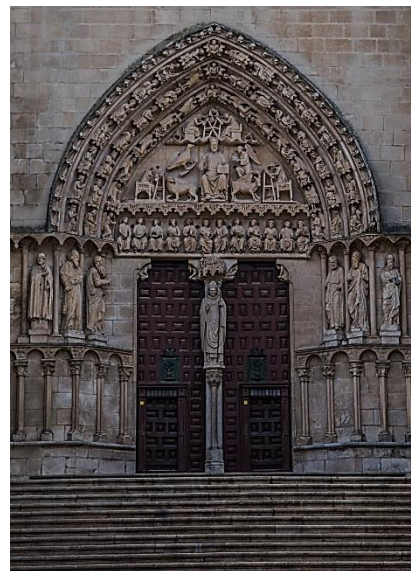
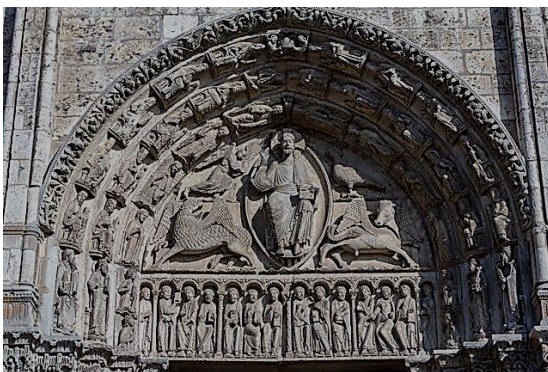


Figura 2: Tímpano (Catedral de Chartres) y Portada del Sarmental (Catedral de Burgos).

c) Pintura gótica

En el terreno de la pintura, el efecto fue similar, aunque aquí hay que distinguir dos grandes modelos temáticos: los religiosos y los profanos. Sobre el modelo religioso es preciso decir que las

representaciones giraban en torno a la vida y muerte de Jesús o de los santos, un discurso completamente hagiográfico. Respecto del modelo profano, la aparición de personas ajenas a los pasajes bíblicos, pero siendo acompañadas por vírgenes o santos, era una de las tendencias. Para ejemplo, podemos considerar las pinturas de donantes⁸ o mecenas.

Inmersos a sus rasgos formales, encontramos un canon que representaba a las figuras con proporciones alargadas y curvas, replicando la expresividad gestual obtenida de la escultura, la utilización del color dorado como elemento para dar una sintonía a los cuerpos a partir de su contacto lumínico, el “predominio de la línea sobre el dibujo” (IBÁÑEZ, 2014, p. 111) y la definición del marco vertical para construir entornos paisajísticos o de contención con base en la forma arquitectónica. Como ejemplos de ello podemos encontrar el *Políptico del Cordero Místico*, también conocido como *Políptico de Gante* (1432) de Jan van Eyck o *La Maestá* de Duccio (1308-1311), que destacan por la exposición de una composición detallada de los ornamentos dorados y simétricos, verticales y alargados, con ventanales seccionados que enmarcan una situación particular o, en su defecto, a un personaje; quiere decir que en estos retablos existe una evidencia de momentos concretos, que se terminarán de configurar como narrativos más adelante. Una vez más, el sentido que se quiere referir es el de trazar una división entre fervientes y santos, esa división que se encuentra dividida por su distancia divina y celestial. Es interesante observar en la obra de Eyck que los personajes terrenales (los humanos) son quienes están desposeídos de vestimenta, haciendo que los personajes divinos conserven el pudor y la elegancia que se quería dar a notar en este tipo de lienzos pictóricos.

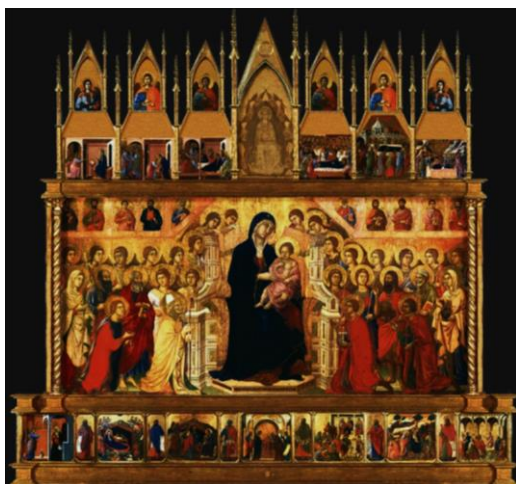


Figura 3: La Maestá de Duccio (1308-1311) y el Políptico de Gante (1432).

⁸ La pintura de “donantes” retrataban a personajes que hacían alguna donación económica a la iglesia o al artista para que fuera pintado al lado de personajes bíblicos.

Ahora, fue otro retablo el que le otorgó un vuelco al aporte narrativo de la pintura gótica y que se retomó siglos adelante para reconocerse como una de las piezas fundamentales e influencia directa para la articulación espacial-temporal, bastante utilizada en la narrativa literaria gótica. Este retablo fue realizado por Simone Martini entre 1283-1344 y está dividido por “tres calles, las laterales divididas en dos registros que describen los milagros del beato y en la central con una sola imagen aparece Agustín Novello” (ARTEHISTORIA, 2022), recibió el título de *El beato Agostino Novello*. Nótese que, incluso en la descripción de la obra sigue figurando la espacialidad arquitectónica, pues cada columna es mencionada como calle, perteneciente a un sistema arquitectónico que impulsa la aparición dramática y narrativa de cada uno de los paneles que lo conforman.

Uno de estos paneles ha sido el más analizado por críticos e historiadores del arte pues apunta un avance estético y temporal que enuncia la convivencia de dos tiempos (pasado y presente) dentro de la misma enmarcación.

En el panel ‘Los Milagros de Agostino Novello’ el artista dispone las historias de los milagros en cuatro cuadros que enmarcan la figura del Santo, en cada una encontramos la narración de un milagro, en el detalle del panel puedes ver la historia de un niño que cae del balcón y el Santo, a la manera de un súper héroe moderno, obra el milagro, luego encontramos al niño en el piso sano y salvo. Aquí, la secuencia del antes y el después están en el mismo cuadro. La preocupación temporal es una evidente influencia de Giotto, pero con una ingeniosa diferencia al colocar la secuencia en el mismo lugar y hacerlo claro al observador. (FERNÁNDEZ, 2022).

Se debe destacar, además de los rasgos que enmarcan la verticalidad del retablo, que es en el detalle donde también se pone en marcha un aspecto peculiar de la temporalidad, pues, aparte de que el observador es consciente de la convivencia entre dos espacios temporales distintos, ese límite se muestra en medida de que las ventanas de los edificios se van replicando, es decir, existe una fragmentación del espacio y del tiempo originada por la desestructuración visual, eco que dialoga con la cualidad caótica y desarticulada de la primer etapa gótica. Las ventanas podrían considerarse como umbrales que permiten la deambulación de los seres terrenales entre distintos espacios y tiempos, simulando las cualidades del santo. En suma, es un primer vistazo a la equidad de valencias entre lo profano y lo divino. El cielo ha bajado a la tierra.



Figura 4: Retablo del Beato Agustín Novello y el detalle del milagro del niño (1283-1344).

d) Literatura gótica

Por último, daremos cuenta de las características del estilo gótico en la narrativa literaria. Con el antecedente sobre el detalle del retablo de Martini se empieza a descocer una relación que nació separada en los términos eclesiásticos. La valorización del hombre estaba consolidándose y la literatura fantástica encontraría un camino que abriría el umbral por el que el estilo gótico culminaría su transformación y que sigue, en nuestros días, solventando sus atributos. Es innegable que el cine, y específicamente, el de Taboada, ha estado influenciado por el estilo gótico y que su *tetralogía* ha estado articulada por el mismo marco de verticalidad y replicando la herramienta de la fragmentación temporal, aunque no a partir del trabajo de edición como en el cine posmoderno, sino desde el montaje en la puesta en escena.

Por otro lado, la primera obra literaria de ficción que utilizó el término gótico fue *El Castillo de Otranto* (1764), escrita por Horace Walpole, pero firmada bajo el seudónimo de William Marshal. Resulta interesante que en la primera edición del texto la palabra “gótico” no figuraba. De hecho, se publicó como “*The Castle of Otranto, A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*”, la segunda edición del libro traía tres cambios fundamentales: el subtítulo ya no era “a story” sino “a gothic story”, aparecía firmado por Walpole y tenía un segundo prólogo en el que pedía excusas por no haber incluido su nombre ni la demarcación del estilo gótico y además explicaba su intención al hacer esta “novela gótica”.

Fue un intento por mezclar los dos tipos de relato, el antiguo y el moderno. En el primero todo era imaginación e inverosimilitud; en el segundo, se ha pretendido siempre, y a veces se ha logrado con éxito, copiar a la naturaleza. [...] El autor de estas páginas pensó que era posible reconciliar ambos estilos. Deseoso de dejar que

los poderes de la fantasía se movieran libres a través del reino sin límites de la invención, y desde ahí crear situaciones más interesantes, quiso conducir los agentes mortales de su narración de acuerdo con las reglas de la verosimilitud. En pocas palabras, hacerlos pensar, hablar y actuar como lo harían hombres y mujeres puestos en situaciones extraordinarias. (GARCÍA, 2015, p. 8).

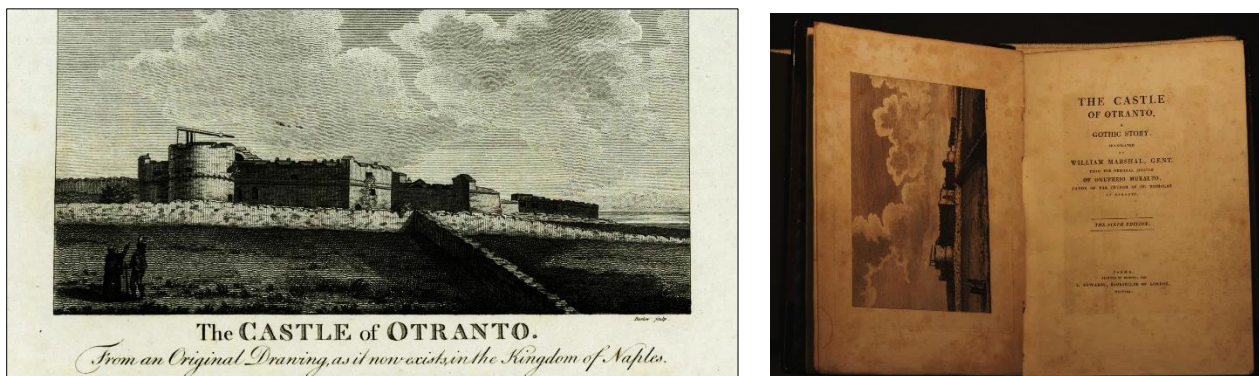


Figura 5: Imagen del Castillo de Otranto y fotografía de la primera edición de la novela.

Entonces, ¿cuándo comenzó a tejerse una relación del estilo gótico con el terror? Intuitivamente, se podría decir que esa comunión sucedió de la mano de la literatura dado el interés en preservar y regresar a valorar el periodo medieval y por toda la tradición creativa que se desembocó en incontables novelas, generadas a partir de la mezcla de los dos cánones del relato expuestos anteriormente. Pero, además, es innegable que Walpole enuncia por delante y sobre el título de su obra a una edificación que ocupa la línea temporal de la Alta Edad Media, en donde basa todas las pericias de la familia Manfred desde la llegada de un intruso desconocido e incomprendido por la psique humana, a la fortaleza aquella. Surge el elemento sobrenatural. Otra vez, la resonancia arquitectónica es la protagonista, ahora desde el campo de la narración literaria. Tan es así, que el nombre de la novela no apunta a un personaje, a un sentimiento o a una situación dramática, sino que enaltece un lugar, y específicamente, una edificación de estilo gótico.

Volvemos a afirmar que el espacio arquitectónico gótico es el umbral a lo desconocido, provocando miedo. Es un espacio dotado de ventanas, puertas, esculturas que parecen moverse, desajustes temporales, vitrales o marcos que ponen en marcha las relaciones causales entre personajes, situaciones y tiempos que los movilizan para tomar decisiones y actuar en medida de que el espacio les deje hacerlo. En pocas palabras, hace surgir la construcción del drama. Aunque no solo eso, ahora podemos observar que ciertos códigos estilísticos del espacio arquitectónico están más cerca de impulsar los brotes hacia el terror, porque las demarcaciones territoriales y espaciales de la arquitectura gótica (con sus texturas, estilos y características), son las idóneas para

que las extrañezas más inverosímiles se sostengan de una edificación inmensa, elevada, altísima, bastante sólida: castillos, palacios, mansiones, torres, lonjas, iglesias y, para el caso mexicano: viejas casonas, monasterios abandonados, enormes haciendas, villas en ruinas, escuelas parroquiales o internados funestos.

Existe una larga estela de ficción ocurrida en castillos lejanos llenos de pasadizos secretos, con personajes asolados por misterios sobrenaturales y maldiciones ancestrales, caballeros valientes, bellas y nobles heroínas a punto de desmayarse, y que tuvieron continuidad en un puñado de autores y obras, entre los que destacan Mary Shelley con *Frankenstein* (1818) y toda la estirpe de vampiros que vinieron de la mano de Le Fanu, Polidori y Stoker, quien llevaría estos elementos a cotas mucho más altas. *El castillo de Otranto* da las pautas para la existencia de otros castillos como el de Transilvania, donde vive el conde Drácula, y el de Estiria, adonde llega el carruaje desbocado de Carmilla; pero el texto de Walpole también marca las características de casa Usher, la vetusta mansión victoriana de *Una vuelta de tuerca*, las casas de campo en que mueren adolescentes del cine clase B, el lejano faro de *Vértigo*, la penumbrosa nave de *Alien*, el octavo pasajero, la Ciudad Gótica de Batman y los recovecos de Hogwarts. En nuestras letras, sin el Castillo de Otranto no existirían la Mansión de Araucaíma, donde ocurre el “relato gótico de tierra caliente” de Mutis, ni la casona de Donceles 815, donde viven Aura y la viuda de Montejo, en el relato de Carlos Fuentes, ni la casa tomada por gentes extrañas, fantasmales, de Cortázar, ni la Quinta de Triste Le Roy donde muere Lönnrot “entre el interminable olor de los eucaliptos”.” (GARCÍA, 2015, p. 8-9).

La verticalidad en la novela gótica se manifiesta como una respuesta a la “suspensión voluntaria de la incredulidad”⁹ (GARCÍA, 2015, p. 10), de la que muchos críticos hablaron tras el estreno y éxito de la novela de Walpole, pero que poco a poco, tuvieron que reconocer en este estilo un impulso creativo nada convencional, resultado de la confrontación horizontal de la arquitectura, dándole al espacio físico la más alta de las virtudes narrativas; la de ser creadora del desarrollo dramático. Es decir, el Castillo, observa desde sus inconmensurables dominios elevados a los residentes de sus laberínticos andamiajes, verlos palidecer las circunstancias menos favorables. De esto se daría cuenta el escritor estadounidense; referente del horror cósmico, Howard Phillips Lovecraft al describir a la novela de Walpole de la siguiente manera:

lo que hizo por encima de todo lo demás fue crear un tipo de escenario, de personajes-marioneta y de incidentes enteramente nuevos, los cuales, manejados con habilidad por escritores más capacitados para la creación preternatural,

⁹ Algunos críticos de la literatura gótica argumentaban que el éxito de estas historias se debía a una “suspensión voluntaria de la incredulidad”, esto quiere decir que, el lector necesita pensar que todo lo que pase dentro de la novela es posible y verosímil, aun cuando no haya verosimilitud alguna. En cierto sentido, es una especie de autoengaño ante la literatura realista.

estimularon una escuela imitadora de lo gótico que inspiró a su vez a los auténticos maestros del terror cósmico, como Poe. (GARCÍA, 2015, p. 10).

A estas alturas, las relaciones entre el marco vertical y las distinciones artísticas expuestas, quedan solventadas. Sobraría decir que esta verticalidad, junto con diferentes elementos estéticos y formales nutrieron en su modo de representabilidad al “cinedrama gótico mexicano”.

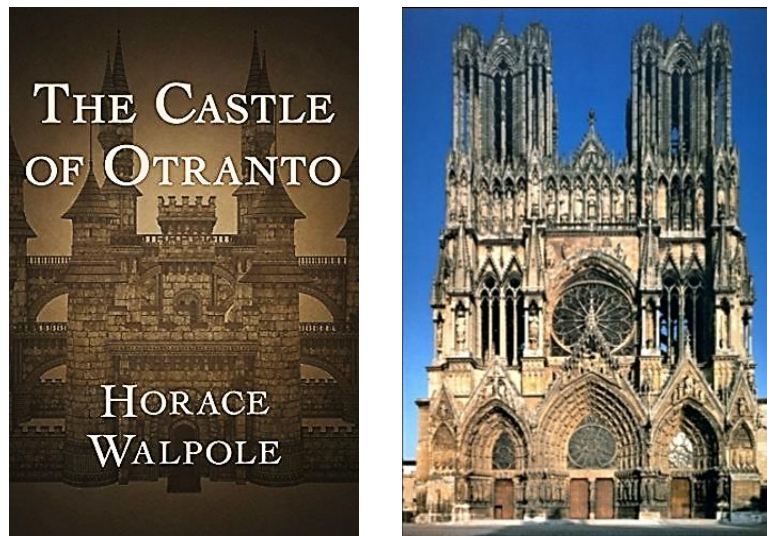


Figura 6: Portada de El Castillo de Otranto y Fotografía de la Catedral de Reims.

El estilo gótico de Taboada: la fundación del “cinedrama gótico mexicano”

El cine de terror mexicano ha gozado de mucha popularidad desde sus orígenes. Por lo general se le ha considerado como descendiente nativo de toda una tradición novelesca y mitológica a la que le debe muchos de los rasgos estéticos y narrativos que han ido conformando y nutriendo sus modos de representabilidad. Dentro del extenso panorama se logra destacar el cine de Carlos Enrique Taboada, quien rápidamente se posicionó como el ‘duque del terror’ y a su cine se le instaló dentro del género de terror gótico.

“[...] desde 1898 se conocen películas de este género. [...] En la década de los treinta se consolidó el género de terror en la cinematografía nacional y como ejemplo tenemos *La llorona* (1931), de Ramón Peón, así como *Dos monjes* (1934), *El fantasma del convento* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1935) y *Nostradamus* (1937), filmadas bajo la dirección de Juan Bustillo Oro.” (GUISA, 2011, p. 7).



Figura 7: Carlos Enrique Taboada (1927-1997).

Yo me atrevería a aseverar que la ‘tetralogía del terror’ de Taboada, además de pertenecer al género gótico, funda en México este estilo, porque, aunque existieron coqueteos para dar a luz al estilo, anteriormente, en los trabajos que habían comenzado a realizar cineastas como Juan Bustillo Oro, Ramón Peón o Fernando Méndez, es hasta el primer filme de terror de Taboada que se impulsa una tradición de estilo gótico *como tal*, provocando que cineastas como Juan López Moctezuma, Gilberto Martínez Solares, Rubén Galindo o René Cardona, traten de igualarlo en sus trabajos posteriores. Debemos recordar que el primer filme de terror de Taboada; *Hasta el viento tiene miedo*, se estrena en 1968, el mismo año en el que se estrenaría *El escapulario* de Servando González, otra cinta de terror de culto; éste filme se estrenó sólo cuatro meses antes del de Taboada, pero condiciona uno de los elementos fundamentales que le dieron su esencia al estilo gótico mexicano: el uso de color. Mientras la película de González está hecha a blanco y negro, el de Taboada está hecho a color. Situación que de entrada marca ya una diferencia notable.

Hay otra influencia evidente en las cintas de Taboada que es imprescindible dejar pasar de largo, y se trata de las letras de Edgar Allan Poe, Mathhew Lewis, Polidori o Henry James, entre algunos más. Aunque el cine internacional, específicamente el italiano y su *giallo*¹⁰, figura como aportador directo al gótico mexicano desde su estilística y colorido. Éste cine estuvo liderado por las producciones de Mario Bava, Sergio Martino o Dario Argento, entre otros. El cine estadounidense también ayudaría, pues, cineastas como Roger Corman de la mano de Vincent Price o las producciones de la prestigiosa casa productora Hammer Film, actuarían como fuentes de los futuros paralelismos estéticos y narrativos en Taboada.

¹⁰ El giallo italiano es un género cinematográfico de horror, que se caracteriza por el uso explosivo del color en paralelo de los temas violentos que lo representan. Aunque pueda pensarse lo contrario, es un tipo de cine bastante cuidado estéticamente.

La fulgurante decadencia del cine de terror mexicano, comparable en más de un aspecto a la del horror *all'italiana* y también, con más matices, a las de las producciones góticas británicas de la Hammer Film, tiene una suerte de oasis, presenta un refugio, incomparable e inaudito, en la figura de Carlos Enrique Taboada [...]. (ROIG, 2013).



Figura 8: La 'tetralogía del terror' de Taboada.

En la siguiente imagen enuncio cinco filmes mexicanos de terror y uno español: *La llorona* (1933), *Dos monjes* (1934), *El vampiro* (1967), *La maldición de la llorona* (1963), *El escapulario* (1968) y *La residencia* (1969); en éste último, aparece una clara influencia — consciente o no — de Taboada, fue estrenada en España un año después de *Hasta el viento tiene miedo* (1968). Estos filmes corresponden al periodo de 1933 hasta 1969. La intención de comparar sus créditos es mostrar los sustantivos que se utilizaban para nombrar una la película en México y en el extranjero. Encontramos que, a diferencia del término “cinedrama” que usa Taboada, las palabras más usadas son: *versión moderna, adaptación, argumento, guión cinematográfico, guión técnico y película*. El único filme, de los seis, que llega a emplear la palabra cinedrama es *El escapulario*, y lo hace en los créditos finales, ya que, es una cinta que no utiliza créditos iniciales; su título aparece hasta después del minuto 10 de iniciada la trama.



Figura 9: Formas de nombrar al filme (en créditos).

La imagen que le sigue, mostrará, por el contrario, el uso del término “cinedrama”. Taboada lo usará sólo en 1968 con *Hasta el viento tiene miedo* y *Vagabundo en la lluvia*, dejará de hacerlo en sus siguientes filmes. No obstante, y como mencioné anteriormente, dado que éste filme funda la tetralogía, encuentro adecuado mencionar que el resto de filmes, también deben considerarse “cinedramas”, y en concreto, cinedramas góticos, no obviando que *El libro de piedra*, en efecto, además de ser un cinedrama gótico, también es una adaptación libre de *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James, pero no por eso menos original. Para distinguir en la imagen los filmes pertenecientes a esta tetralogía, se han demarcado por una línea punteada.



Figura 10: Uso del término ‘cinedrama’ en Taboada.

A continuación, presentaré algunos intertextos¹¹ que están relacionados de alguna manera con el estilo gótico de Taboada. Quiero avisar que para esto utilizaré ciertos rasgos de la arqueología textual, aunque estará simplificada para dar pie al análisis fílmico de la tetralogía. Para esto, traeré a cuenta las cuatro figuras básicas de toda arqueología textual: alusión, ecfrasis, huella y mención.

Una de las alusiones más destacable es la figura del gato, pues, aparece, en Taboada, a partir de la proximidad entre sus filmes y otros trabajos, más o menos contemporáneas que tomaron a Poe como fuente de inspiración, desde *Tales of Terror*, (Roger Corman, 1962) hasta *Tu vicio es una habitación cerrada y sólo yo tengo la llave* (Sergio Martino, 1977) donde el gato es la figura que representa el sentimiento de culpa. Una culpa catapultada por las malas decisiones tomadas por los protagonistas, víctimas de las encrucijadas fatales que el espacio arquitectónico y la verticalidad narrativa, promueven a los personajes.

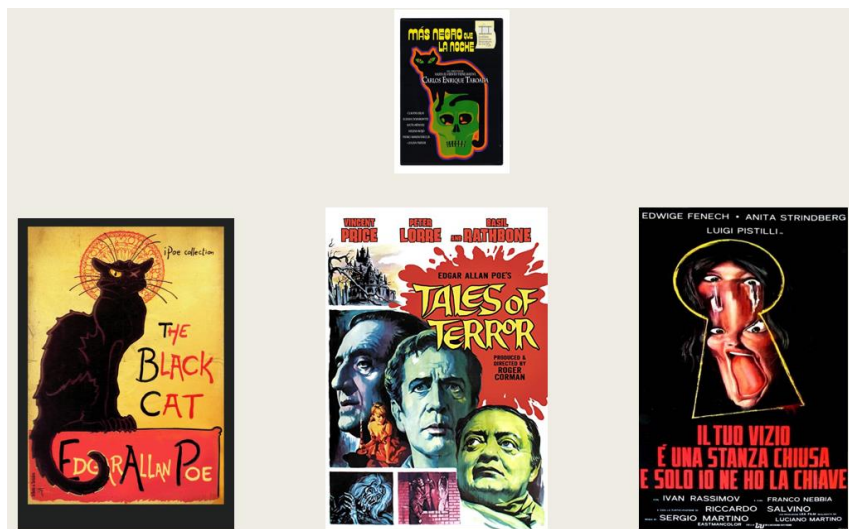


Figura 11: Arqueología textual: Alusión en Taboada.

La figura femenina también resulta esencial en el cine de Taboada, pues, amalgama a toda la construcción estilística del género gótico, entre tanto se desenvuelva como fuente primordial de la culpa por un lado y la venganza por otro, como sucede en *Hasta el viento tiene miedo* (1968) o en *Más negro que la noche* (1975).

En su tetralogía del terror [...] la presencia de las mujeres como personajes fuertes y protagónicos es constante. [...] En *Hasta el viento tiene miedo*, las mujeres son los personajes protagonistas. [...] En el libro de piedra, el fantasma de un niño

¹¹ Consultar en ZAVALA (1996), Idem. (2013).

atrapado en una escultura de piedra tiene una extraña relación con una niña. [...] En veneno para las hadas, dos niñas son los personajes principales. Una de ellas dice ser bruja [...] (GUISA, 2011).

En *Hasta el viento tiene miedo*, la figura femenina también es una influencia literaria, por eso, la figura de mención textual aparece sobre un pizarrón verde. Muestra el apellido de una de las escritoras que más alentarían al género gótico a consolidarse: Shelley. En esa secuencia, también figura el nombre de Edgar Allan Poe y el apellido de Alessandro Manzoni.

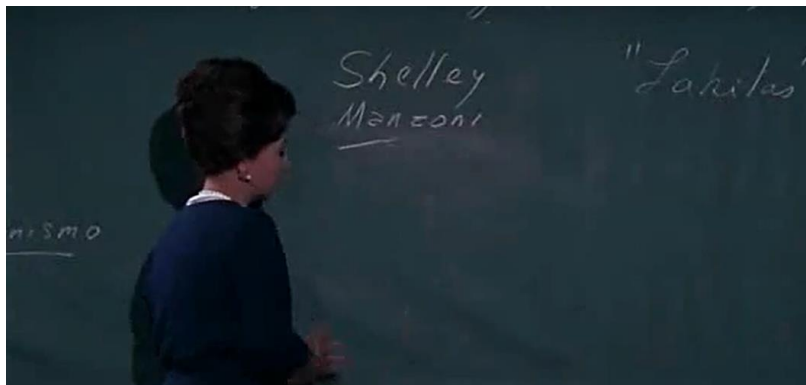


Figura 12: Arqueología textual: Mención en Taboada.

Hay una huella que se alcanza a repetir en diferentes medidas, a lo largo de su tetralogía. Se trata del eco de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Sabemos que es *El libro de piedra* la adaptación libre y directa de esta novela, pero es innegable que el estilo está replicado a lo largo del resto de filmes. Así ocurre en *Hasta el viento tiene miedo*, para dar cuenta de ello podemos comparar algunas de las portadas de la novela y el poster del filme.



Figura 13: Arqueología textual: Huella en Taboada.

Otra huella de James está alojada en la figura de “la torre vieja” de Hasta el viento tiene miedo, y en sus ambientaciones lúgubres a lo largo de la trama:

Había suficientes habitaciones vacías en Bly, sólo había que elegir la correcta [...], desde ahí se veía lo que llamaban ‘la torre vieja’. Aunque era una habitación cuadrada, dispuesta con cierto lujo como dormitorio [...] fui directamente hacia la ventana y descorrí el cierre de los postigos, para abrir la contraventana y dejar al descubierto los cristales [...] Entonces vi algo más. La luna hacía que la noche fuera en verdad penetrable, por lo que pude distinguir perfectamente a una persona [...] mirando hacia mí... (JAMES, 2008, p. 104-105).



Figura 14: Arqueología textual: Huella en Taboada (Fotograma de *Hasta el viento tiene miedo*).

La figura de la efrasis se establece en relación del paradigma estilístico del marco vertical que impulsó el gótico antiguo y desemboca hasta los lindes del texto argumental y visual, en los confines del filme. Es así que podemos encontrar, que el espacio arquitectónico, y específicamente, la figura de la ventana, resulta en la constante para modelar el estilo en la puesta en escena de la película. La ventana es el umbral que da pauta al drama humano en contra del drama sobrenatural. De esto da cuenta el guion y el propio filme.

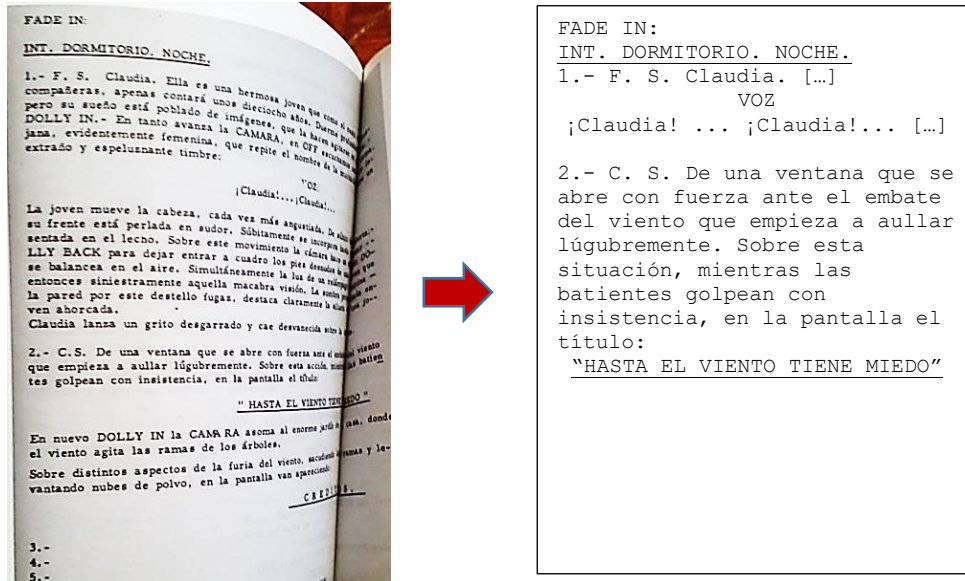


Figura 15: Arqueología textual: Ecfraesis en Taboada (Primer hoja de guión: HVTM).

Terminaré este apartado rescatando las características principales que forjaron el paradigma estilístico del arte gótico: arquitectura, escultura, pintura y literatura.

Arte Gótico	Paradigma Estilístico
Arquitectura	Marco vertical y simbolismo
Escultura	Movimiento y narración
Pintura	Temporalidad. Ruptura divina
Literatura	Espacio sobrenatural (terror a lo desconocido)

Tabla 2: Paradigma estilístico del arte gótico.

Ahora, se enumeran las características formales y narrativas que se originaron en la novela gótica y se transformaron y adecuaron al "cinedrama gótico mexicano".

Tradición Literaria Gótica	Cinedrama Gótico Mexicano
Castillos lejanos llenos de pasadizos secretos. Torres, iglesias, abadías, palacios, catedrales, faros, lonjas, etc.	Haciendas enormes con tenebrosos rincones. Viejas casonas, escuelas parroquiales, institutos educativos, torres, villas, monasterios, etc.
Maldiciones ancestrales	Maldiciones culposas
Caballeros valientes	Hombres como símbolos de la razón y por lo tanto sin la capacidad de comprensión

<i>Bellas y nobles heroínas, vulnerables, sin forma de modificar o incurrir sobre el destino</i>	Heroínas vulnerables, pero libre albedrío. Mujeres villanas, mujeres fantasmas
<i>Contexto victoriano con formas góticas</i>	Contexto mexicano con formas góticas y victorianas
<i>Fantasmas adoloridos, penantes</i>	Fantasmas vengativos

Tabla 3: Formas narrativas entre la novela gótica y el cine gótico mexicano.

Análisis de la ‘tetralogía del terror’

Comenzaré por analizar comparativamente los inicios y finales de cada uno de los cuatro filmes pertenecientes a la tetralogía, para después ir enunciando los paralelismos y rasgos del estilo gótico encontrados en ciertas secuencias y fotogramas de las tramas.

En *Hasta el viento tiene miedo* (1968) se narra la venganza del fantasma de Andrea, una estudiante interna que comete suicidio desencadenado por la directora del plantel. Andrea tomará el cuerpo de Claudia para llevar a cabo su venganza. En *El libro de piedra* (1969) encontramos la historia de Hugo, un niño que quedó atrapado en una escultura y que sostiene una relación de amistad con Silva, la niña que terminará tomando su lugar convirtiéndose en piedra. *Más negro que la noche* (1975) está centrada en Ofelia, beneficiaria de la herencia de una casona tras la muerte de su tía Susana, en el testamento hay una solicitud de cuidar a su gato Bécquer, pero cuando sus amigas deciden matarlo, el fantasma de la tía cobra venganza. Por último, en *Veneno para las hadas* (1984), conocemos a Verónica y Flavia, dos niñas compañeras de clase, la primera asegura ser una bruja y quiere hacer un veneno que mate a las hadas, la segunda se vuelve su seguidora hasta que decide prenderle fuego.

a) Inicios y finales

En todos los inicios encontramos una relación equivalente con el final, salvo por *Más negro que la noche*, ya que en ésta se esboza la inclusión del tema de la modernidad como temporalidad paralela al drama gótico. En el resto, la sincronía es evidente.

Durante los primeros minutos de *Hasta el viento tiene miedo*, miramos a Claudia (la protagonista del filme) dormir y sufrir una pesadilla. De fondo escuchamos el viento del exterior y una voz femenina que enuncia su nombre. Se despierta y cuando un relámpago ilumina el interior de la habitación, la ventana se abre violentamente por el azote del viento y se iluminan unos pies flotando, que descubrimos pertenecen a una mujer ahorcada por el reflejo de su silueta en el muro

del cuarto. Claudia cae desmayada de la impresión y la cámara se desplaza hacia los pies, para enfatizar en la figura reflejada. Después retoma su rumbo hacia la ventana y corta al exterior, donde se aprecia la incesante fuerza del viento que mueve bruscamente las ramas de unos árboles.

Resulta lógico imaginar que estamos frente a la narración de una pesadilla o de una alucinación, sin embargo, la trama nos llevará a confirmar que no es ni una ni otra, sino la aparición del fantasma de Andrea que planea usurpar el cuerpo de Claudia para vengarse de su antigua directora. Pero el hecho de que la aparición le muestre a Claudia (y al espectador) la escena de su fatal muerte, da cuenta de que hay una invasión en el espacio de la narración. A partir de que la imagen de una escena que sí sucedió, pero que no corresponde a su tiempo ni a su espacio, puesto que Andrea no se suicidó en el cuarto de Claudia, sino en la torre de su colegio; el espectador se sabe dentro de un episodio sobrenatural. Esto demuestra que el eco fragmentario del tiempo en el estilo gótico, resuena en esta secuencia, porque, aunque en este momento no estemos ante un milagro como en la pintura de Martini (hecho que sí ocurre en otra secuencia del filme), miramos la convergencia de dos cuerpos con líneas temporales diferentes, convivir en un mismo plano. Pero esto también trae a este espacio el lugar original donde Andrea murió (una torre abandonada dentro del colegio), aunque no lo veamos, está presente por el hecho de que ella está presente.

Protagonista, espectador y cámara elevan su mirada hacia los pies colgados para tratar de encontrar una respuesta lógica, sin éxito, a esa imagen cortada. El movimiento de esa mirada resulta de la verticalidad del marco. Es cierto que el marco cinematográfico es, en función, horizontal, pero no por eso significa que la mirada sobre él también lo sea.

La ventana juega un papel indispensable. Marca el acceso al mundo sobrenatural y transporta al espectador a través del enfoque de la cámara, pero algo interesante sucede en este punto. Lo sobrenatural está en el interior de la habitación, en el interior del espacio, pero, por si fuera poco, invita a quien mira a salir por la ventana para demostrarle que, incluso, en el exterior lo sobrenatural está presente, o el título del cine drama no aseguraría que el viento (elemento natural y dentro de la comprensión lógica del humano), también será víctima de las eventualidades que se avecinan.



Figura 16: Fotogramas iniciales de *Hasta el viento tiene miedo* (1968).

El final del filme contiene una resolución gratificante, hasta cierto sentido. Durante el trayecto, se va descubriendo que el fantasma de Andrea no es una victimaria, por el contrario, fue una víctima de la directora del plantel donde ella estudiaba. Entonces, decide tomar venganza y asesinarla del mismo modo que ella murió. Cuando logra su cometido, la normalidad vuelve a imperar en el colegio.

En la última secuencia se muestra a Claudia mirando hacia la torre (a Andrea). Los dos personajes que se mostraron al inicio (Claudia y Andrea), conviven en el mismo espacio. Protagonista, espectador y cámara replican el movimiento vertical de la mirada inicial, se confirma por medio de la cámara, el cierre de la puerta y la ventana en la torre para poner otro cierre, ahora, al umbral de la ventana fílmica.



Figura 16: Fotogramas finales de *Hasta el viento tiene miedo* (1968).

Las primeras imágenes que observamos en *El libro de piedra* (1969), nos sumergen en un espacio tranquilo. Los créditos iniciales se dibujan sobre la imagen, casi estática, de un bosque abierto. No sabemos si está amaneciendo u oscureciendo, pero el registro del movimiento de la neblina baja, atraviesa el pasto enraizado y alto, delineando a la imagen con una solemnidad que se desliza lentamente por el marco filmico. Entonces, al finalizar los créditos, la imagen del exterior termina y ahora estamos en el interior de una casona inmensa (el contrapicado que hace la cámara evidencia el gran espacio que hay en el lugar). A cuadro entra Julia, la nueva institutriz de Silvia; hija de Eugenio. Mientras espera la llegada de Eugenio, ella curioseosa por la casa y una escultura pequeña (de un jinete en su caballo), llama su atención. La contempla por un momento hasta que el padre de Silvia aparece a su encuentro. En el transcurso de la trama, nos enteramos que Silvia sostiene una amistad con Hugo, una escultura de piedra, traía de Austria por el dueño original de la casa y que contiene la presencia del hijo de un brujo que le encargó cuidar un libro capaz de resucitar a los muertos. Eugenio creerá que Silvia padece de sus facultades mentales, pero se terminará convenciendo de las historias sobrenaturales, cuando encuentra a Silvia convertida en piedra y sosteniendo un libro (después de que destruyera la estatua de Hugo).

El hecho de que Julia sea quien transporte al espectador de la toma exterior hacia el interior de la casona, insta a reconocer en ella un protagonismo en paralelo del espectador, como personajes afectos a la racionalidad (no es gratuito que ella personifique a una institutriz), que se terminarán convenciendo de la fuerza sobrenatural del mundo. La escultura del caballo, al principio, es

contemplada por Julia con los códigos lógicos del mundo, sin mucho esmero y sin que le genere mayor impacto que el de la solemnidad enunciada desde los créditos iniciales.



Figura 17: Fotogramas iniciales de *El libro de piedra* (1969).

En los fotogramas finales encontramos que el drama se ha complejizado y roto. Podría decirse que el final abre el comienzo de los verdaderos problemas, aunque uno de los cometidos sí que se ha cumplido. Demostrarle a Julia, a Eugenio y al espectador, que lo sobrenatural no sólo existe, además es causante de tragedias funestas e irremediables.

Ahora, vemos una inversión en la transición de los espacios. Del interior de la casa se parte hacia el exterior. Julia y Eugenio salen en busca de Silvia, quien no está en su recámara. Les vemos adentrarse en el bosque presentado al inicio del filme, gritando el nombre de la niña, pero sin réplica que los tranquilice. Abruptamente, Julia reconoce en el suelo, la cabeza de Hugo, pues, Eugenio se ha encargado de destruir su escultura. Pero, Julia, Eugenio y el espectador se despiden por completo de la solemnidad, para dar paso a la incredulidad, a la tensión, al espanto y a la abrupta interrupción del impacto, cuando miran a Silvia convertida en piedra. La mirada de Julia es replicada. Cuando llega a instalarse a la casa, lo primero que mira es una figura (caballo) que, aunque le llama la atención, no la impacta, ahora, esta nueva figura (Silvia) es la encargada de modificar su mirada y su entendimiento del mundo, atravesado invasivamente por lo sobrenatural.



Figura 17: Fotogramas finales de *El libro de piedra* (1969).

En *Más negro que la noche* (1975), sucede algo diferente. Las imágenes que abren el filme muestran a los dos personajes principales: Bécquer, un gato negro (color y aspecto que da nombre al filme) y a la tía Susana. Por las actividades que les vemos realizando, intuimos que se hacen mutua compañía. Detalle destacable es que a Susana no le vemos más que sus manos y escuchamos su voz; ambos recursos enfocan su atención en Bécquer, ya sea para acariciarlo, para darle de comer o para llamarlo y platicar con él. Repentinamente, esta situación común se ve opacada por un infarto que sufre Susana en el sillón, mientras teje. El gato es testigo del hecho y reacciona asustándose y erizándose bruscamente. Las viñetas corresponden al preámbulo que originará que el drama se ponga en marcha. La muerte de Susana pone sobre la narración a su sobrina Ofelia; heredera de la casona donde murió Susana.

La herencia es un gran incentivo en la vida de Ofelia, aunque hay un detalle que debe considerar. Existe la petición (aunque no condición) de parte de su tía, para cuidar de Bécquer. Acepta e invita a vivir con ella a sus tres amigas; Marta, Pilar y Aurora.

Un recuerdo enunciado por Ofelia, es el encargado de transportarnos directamente al escenario gótico. La descripción, en off (que Ofelia va mencionado mientras vemos, paralelamente, las imágenes de lo que dice), manifiesta muchos de los rasgos estilísticos del gótico: candelabros enormes, cuadros, luces tenues, ventanas inmensas, pianos y quietud, solemnidad. Más tarde, vemos llegar a las cuatro amigas a la casa, mientras Lucía, el ama de llaves de la casa, las observa desde el interior. Así, es la llegada de nuestra heroína a la casona lúgubre de su tía.

En algún momento, Bécquer ataca y mata al canario de Aurora y decide, junto con Pilar y Marta, vengarse matando al gato. Este hecho es el detonante para que el fantasma de la tía Susana comience a poner orden en su casa. Una a una, las amigas de Ofelia van siendo asesinadas por el fantasma de Susana.



Figura 18: Fotogramas iniciales de *Más negro que la noche* (1975).

El fin de la película se presenta cuando Ofelia sale de la casa de su tía, después de que sus tres amigas han sido asesinadas. La última toma que vemos es la de una de sus amigas muertas, mientras ella huye del sitio. Aquí no hay ningún paralelismo entre la apertura y el cierre del filme, pero no es gratuito. En este filme, el tema del modernismo impera, tanto en el contexto del filme como en el de su estreno, es decir, el país era atravesado por una idea que no estaba cerca de creer en supersticiones. Con esta situación, Taboada expone a la modernidad como otra de las víctimas de sus cinedramas. En pocas palabras, el estilo gótico supera y se sobrepone por encima de cualquier tiempo y de cualquier nueva forma cultural. No hay nada imposible para el espectro sobrenatural.

Ese es el fundamento por el que la primera víctima de la tía Susana, no muere dentro de su casa, sino en la biblioteca, rodeada de los elementos capaces de dar seguridad a la razón y a la lógica. Pero, a Taboada no se le olvida que también hay libros que ocultan maldiciones y fuerzas sobrenaturales. Algunos son capaces de convertirte en piedra o algunos nunca se publican¹², alojándose en el imaginario.



Figura 19: Fotogramas finales de *Más negro que la noche* (1975).

En suma, la fuerza oscura y sobrenatural siempre supera a la naturaleza y a la razón humana. Esta premisa es la fuente de que no exista, aparentemente, una conexión estable entre el inicio y el final del filme, pues, también hay un intento de vincularse con esa modernidad desde el lenguaje cinematográfico, como en la secuencia del asesinato de Bécquer (la imagen se torna anaranjada y sólo vemos el negativo de la película), en un intento de dotarle al filme de un nivel de experimentación atrevido e interesante.

¹² Taboada escribió un libro que no se ha publicado. Recibe el nombre de “Introducción a la herejía”.

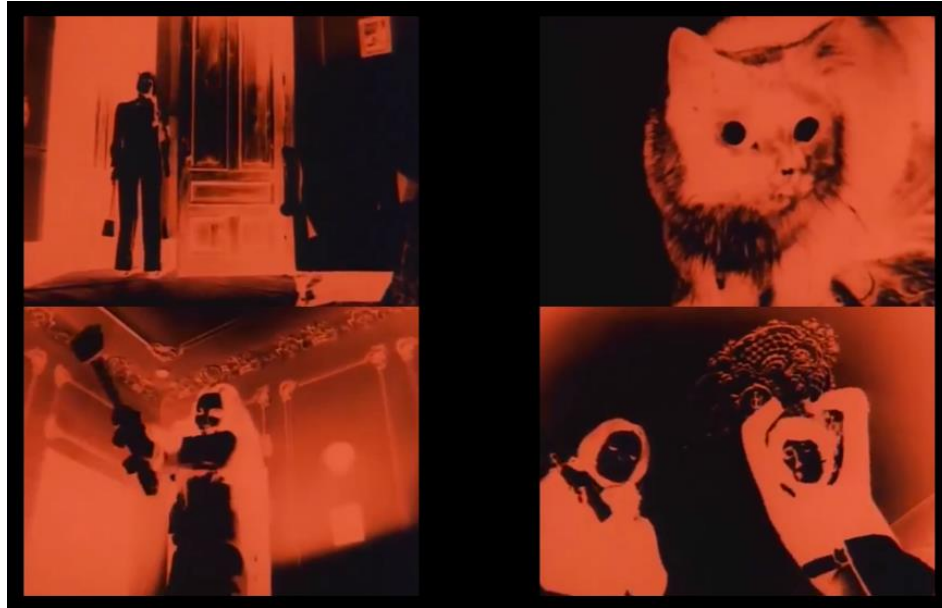


Figura 20: Fotogramas del asesinato de Bécquer.

Finalmente, *Veneno para las hadas* (1984), inicia con las imágenes de una niña en medio de la penumbra, sostiene una vela encendida y sube una escalera de madera. Cuando llega al segundo piso, la vemos ingresar a una habitación, es ahí cuando descubrimos que en la otra mano lleva un cuchillo. Ha entrado en la habitación de una mujer adulta, a la que no le vemos el rostro, y abalanza el cuchillo violentamente contra la garganta de la mujer, provocando que se desangre y después muera. La toma de la muerte de la mujer contrasta de inmediato, pues, la tonalidad sepia anaranjada del inicio, se modifica por un blanco con negro en donde la sangre sí conserva su color natural, el rojo.

Al instante, caemos en cuenta de que ese episodio es parte de un cuento que otra mujer, a la que tampoco le vemos el rostro, pero sí escuchamos, le está leyendo a Verónica; una de las protagonistas que está fascinada con las brujas al grado de querer convertirse en una, en “la más mala de todas”. Pero hay algo peculiar en esa niña, pues, aunque ahora la vemos arriba de una cama, dispuesta a dormir mientras escucha el cuento, también reconocemos que es la misma niña que cortó la garganta de la mujer en la secuencia inicial. Este es un indicio de su interés por desdoblarse en una bruja capaz de cortar gargantas.

Después, aparecerá Flavia, la segunda protagonista del filme. Se harán amigas en la escuela y poco a poco, Verónica irá convenciendo a Flavia de que se una a su aquelarre. Además, la invita a fabricar un veneno que sirva para matar hadas, puesto que, las hadas son las enemigas naturales de las brujas. Durante el tiempo que pasan juntas, Flavia duda de la existencia de las brujas, ya que su familia la ha educado para ser escéptica y afrontar la vida en sus términos (una vez más), lógicos.

En este filme, Taboada destaca la focalización en las niñas sobre los adultos, es por eso que todos los adultos, aparecen cortados o desplazados, los vemos de espaldas o simplemente, sólo los escuchamos. Las niñas, en cambio, gozan de toda la atención de la cámara. Aquí hay una justificación importante, es el mundo infantil, el de los niños, el capaz de creer sin tapujos en el mundo sobrenatural.



Figura 21: Fotogramas iniciales de *Veneno para las hadas* (1984).

Taboada regresa a utilizar el recurso hiperbólico que genera un diálogo entre la apertura y el cierre del filme. Los instantes finales están ocupados por imágenes que guardan un paralelismo con el cuento que Verónica estaba escuchando antes de que fuera a dormir, en la secuencia inicial. Una vez que deciden poner en marcha el plan de hacer su veneno y tras conseguir los materiales indispensables para que funcione, se reúnen en el establo, lleno de paja, de un rancho. Para iluminarse, llevan velas. Flavia la acompaña, aunque hay un detalle al que tuvo que ceder, pero con el que no estuvo de acuerdo. Para que el veneno funcione, se debe sacrificar a un gato negro. A falta de gato, Verónica decide usar al perro de Flavia. Aquí la razón para que Flavia, en un descuido de Verónica, tome una de las velas que iluminan el lugar y prenda la paja. Acto seguido, retira la escalera que da a la parte alta del establo (lugar donde se encuentra Verónica), se lleva a su perro y abandona a la otra niña a su suerte y a su muerte segura.

Las imágenes son inversiones paralelas y actúan como reflejo del inicio. Podemos ver a una niña sosteniendo una vela. Ahora no vemos subir la escalera, sino retirarla para que no se pueda

usar. Mientras Verónica sufre y muere, a causa del fuego, como quemaban a las brujas en algún momento de la historia antigua.



Figura 22: Fotogramas finales de *Veneno para las hadas* (1984).

b) Marco vertical: pentaprisma narrativo invertido

En este apartado, además de exponer el trabajo de Taboada con respecto del marco vertical gótico, se hace una propuesta metodológica de interpretación y análisis para cinedramas góticos. Ese modelo interpretativo-analítico recibe el nombre de “Pentaprisma narrativo invertido”.

Taboada no repara en limitarse al momento de disponer las formas y figuras que, desde su entendimiento estético, son imprescindibles a la hora de dirigir un filme. Su acercamiento al concepto de umbral por medio de las imágenes que entrelaza con el acomodo del escenario dentro del espacio fílmico, convierten a esas formas en una suerte de ‘mobiliario conceptual’ que termina por unificar el cinedrama. Sin dudar, los elementos más usados en su tetralogía, como medio para acceder al umbral son las ventanas, las puertas, los vitrales, los espejos o los marcos.

La verticalidad sustraída de la representabilidad gótica arquitectónica no solo destaca en sus filmes, también es el paradigma por excelencia de su trabajo. Con esto no sólo me refiero a capturar con la cámara espacios arquitectónicos que rebasen el panorama horizontal. No, quiero decir que la verticalidad está dispuesta en el ojo de la cámara, se traslada al ojo espectador y se superpone dentro del espacio cinedramático. Es una forma que no sólo simboliza, es una forma narrativa. Aquí está el secreto de la verticalidad. Al entrar en confrontación con el marco horizontal de la pantalla

cinematográfica, es la mirada vertical la que se incrusta para buscar una salida del marco horizontal por cualquiera de sus cuatro lados. Ojo, ni la mirada panorámica del espacio ni la profundidad de campo, deben confundirse con la verticalidad, puesto que, éstas siguen funcionando horizontalmente, sólo que en dirección contraria. Por ejemplo, la profundidad de campo es horizontal cuando la imagen fílmica se vuelve al espectador para traspasar una de esas fronteras limítrofes del marco. Se rompe la cuarta pared. Taboada lo sabe y, de hecho, al reconocer la verticalidad como forma narrativa, no significa que quiera prescindir de las horizontalidades. Incluso, en *Hasta el viento tiene miedo*, traspasa la ventana-pantalla para dirigirse al espectador. Cuando Kitty está bailando un striptease y se quita la blusa, ella dirige su mirada al centro de la cámara-ventana para mirar al espectador y arrojarle la prenda. Eso provoca que el espectador quede cegado por un instante, es decir, la ventana-pantalla queda cerrada. Sólo para dar paso a que otra ventana-pantalla se abra y el espectador se traslade de un umbral a otro. Hasta este momento, es la horizontalidad, la que va dirigiendo esa secuencia. En esa nueva ventana, el personaje se sabe observado, pero hay un detalle que origina que el marco vertical aparezca.



Figura 23: Kitty arroja su blusa a la cámara para cerrar la ventana-pantalla (marco horizontal).

Ahora, vale la pena preguntarse lo siguiente: si el personaje se sabe observado, y por sus reacciones entendemos que quiere y le gusta ser observado, ¿cuál es el motivo que le hace desmayarse al encontrar, tras la ventana (ahora sí, dentro del filme), la presencia del fantasma de Andrea? Por supuesto, que la respuesta podría ser hasta una tautología, pero tratemos de esbozarlo. Cuando Kitty arroja la prenda a la cámara, podemos presumir que es consciente del escenario al

que pertenece, es decir, se sabe personaje de ese espacio particular. Entonces, al reconocerse, también reconoce al espectador y por eso lo mira y lo provoca, pero, además, también conoce las formas que visten esa espacialidad. No le es ajena del todo.

En ese reconocimiento está la validación del marco vertical, en tanto el marco desliza al simbolismo para tejer una relación de diálogo entre formas. El diálogo interno de lo sobrenatural (lo que está encima, arriba de lo natural, ya sea divino, fantasmal, mitológico, cósmico, etc.), que baja, verticalmente, a la naturalidad del espacio humano. Se instala invadiendo el espacio arquitectónico y da pauta para que el cinedrama gótico opere con todas las causales de su discurso. Entonces, lo sobrenatural es incomprendido y causante de miedo, temor, espanto, horror, asco y terror, pero también es soportado y, sutilmente, aceptado. Tanto por los personajes que sufrirán, como por los espectadores que esperan a que el drama sobrenatural aparezca. Esta es la raíz narrativa del marco vertical.



Figura 24: Kitty se percata de que el fantasma de Andrea, también la observa (marco vertical).

La verticalidad gótica o el marco vertical, puede entenderse de mejor forma, metafóricamente, con la representación de un “pentaprisma narrativo invertido”. Es decir, un sistema que opera a partir de la caída vertical al espacio fílmico de un símbolo o sistema de símbolos, para rebotar, en una de las paredes que componen el prisma y transformarlos en narración, continuar su curso para refractarse por medio de rasgos estilísticos y temporales que fragmentan y alteran el resultado de lo que se ve en la puesta en escena. La salida o una de las salidas de ese

resultado es lo que se dispone dentro del umbral de la ventana-pantalla, para finalmente instalarse dentro del espacio fílmico y arquitectónico del cinedrama.

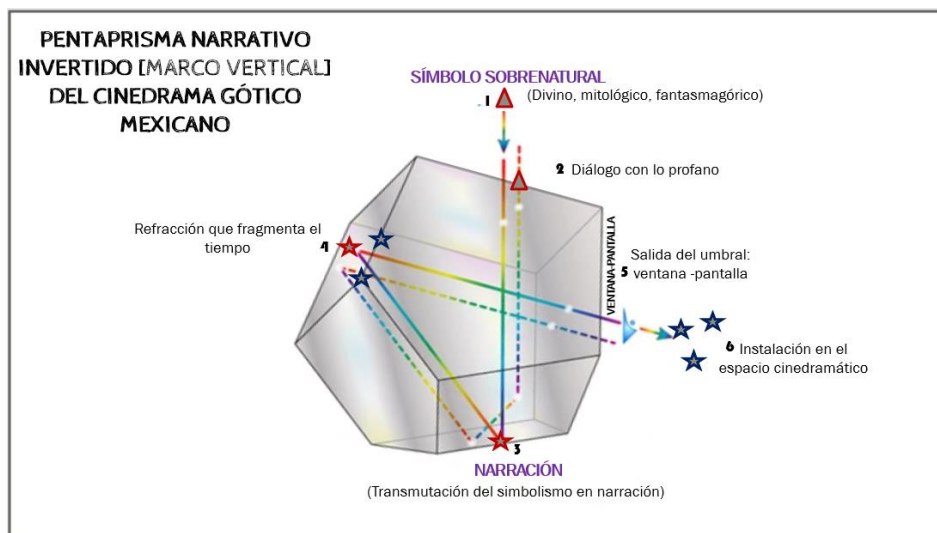


Figura 25: Esquema del Pentaprisma narrativo invertido (elaboración propia).

Taboada, usa ese entendimiento en toda su tetralogía. No hay filme, de los cuatro, en donde sus personajes no sepan o intuyan que el espacio al que pertenecen está invadido de un espectro sobrenatural que no debería estar ahí, o que no deberían actuar como lo hacen, sin embargo, lo soportan, aceptando sus designios y consecuencias.

Los umbrales, en Taboada, son los accesos de entrada y salida a ese pentaprisma narrativo que anuncia la fragmentación simbólica del filme, para convertirlo en un sistema narrativo. Por eso, podemos ver y entender que las ventanas y las puertas de los filmes de Taboada no sólo nos permiten observar a través de ellas, sino que a través de ellas son expulsados los elementos sobrenaturales. Bajan, verticalmente, desde el simbolismo, reflejan en el cristal, el vitral o el espejo y rebotan su salida hacia el espacio arquitectónico, hacia el espacio dramático. Por eso, Kitty nos arroja su blusa, porque sabe que el espectador usa esa misma verticalidad para reflejarse y se rebota hacia su espacio por medio del pentaprisma narrativo.

Es así que, las siluetas no son sólo siluetas simbólicas, son siluetas activas en el cinedrama. Las estatuas no parecen moverse, se mueven y entonces, refractivamente, las personas no parecen estar quietas, se inmovilizan. Los fantasmas no sólo pueden ocupar o aparecerse en el espacio dramático, también lo usan y lo disponen a su antojo. La magia negra, las maldiciones y los actos

violentos no sólo son practicados por las brujas, las hadas también los comenten. En fin, el estilo gótico de los cinedramas de Taboada no sólo sospecha la presencia del marco vertical, lo confirma.

La resolución del paradigma estilístico en al arte gótico, culmina de la siguiente manera:

ARTE GÓTICO	PARADIGMA ESTILÍSTICO
<i>Arquitectura</i>	Marco vertical y simbolismo
<i>Escultura</i>	Movimiento y narración
<i>Pintura</i>	Temporalidad. Ruptura divina
<i>Literatura</i>	Espacio sobrenatural (terror a lo desconocido)
<i>Cine</i>	Pentaprisma narrativo invertido (marco vertical)

Tabla 4: Resolución del paradigma estilístico del arte gótico.

Conclusiones

Hasta este momento hemos atravesado un breve itinerario por las calles del estilo gótico y sus influjos en el cine de Taboada que nos ha permitido formular las siguientes conclusiones:

1. El “cinedrama” es el nombre de un género cinematográfico que se origina del reconocimiento espacial de las ciudades y cineteatros. Se instala en el lenguaje cinematográfico como categoría fundacional de un modo de representabilidad que después fue cayendo en desuso.
2. El “cinedrama” representa episodios dramáticos de la vida diaria (sin caer en el documentalismo) y está alejado de los dramas teatrales.
3. El estilo gótico nace en Francia de la mano del arte arquitectónico y se replica en la escultura, la pintura, la literatura y el cine.
4. El cambio de paradigma estilístico que aparece con el gótico se fundamenta en la valoración de un marco vertical por encima del marco horizontal romano.
5. Aparece un nuevo modelo de acercarse a la luz, por eso se originan nuevas formas estéticas a partir de la inclusión de ventanas, marcos y vitrales sobre los muros de las piezas arquitectónicas.
6. El estilo gótico sostiene un valor simbólico en la arquitectura. Con la llegada de la impresión de movimiento en las esculturas, aparece un sentido enunciativo y, por lo tanto, da origen al valor narrativo.

7. La pintura gótica descompone y fragmenta sus figuras para hacer emerger un valor temporal que hace convivir distintos tiempos en un mismo espacio. El aspecto divino convive con el profano.
8. Con la pintura, el sentido iluminador y de cercanía a lo divino que identificaba a las ventanas y los vitrales, pasa a convertirse en umbrales que abren puertas, nuevos mundos, tiempos y espacios.
9. La literatura gótica nace por un anhelo y admiración de los valores medievales góticos. Retoma el aspecto original de la arquitectura y lo convierte en un espacio causal que deteriora el drama humano por medio de insospechados motivos externos al humano y a la naturaleza. Motivos que están lejos, encima de la comprensión lógica; sobrenaturales.
10. El miedo a lo desconocido origina el terror que estará instalado en los espacios de la literatura gótica.
11. El “cinedrama gótico” representa episodios dramáticos de la vida diaria, pero utilizando elementos formales y estilísticos del arte gótico (en todas sus modalidades).
12. El “cinedrama gótico mexicano” nace con la ‘tetralogía del terror’ de Carlos Enrique Taboada; inspirado específicamente en la herencia novelesca, que a la vez es eco y reflejo de la tradición gótica antigua.
13. El “cinedrama gótico mexicano” replica los valores simbólicos (arquitectura), narrativos (escultura), temporales (pintura) y sobrenaturales (literatura), para formular un amplio encuentro con los fantasmas de cada disciplina artística.
14. El marco de verticalidad se convirtió en la constante estética de la forma gótica, que ayudó a todas las artes a sustentarse. Es dispuesto, en el cinedrama, con la forma enunciativa de un “pentaprisma narrativo invertido”.
15. Taboada, en su ‘tetralogía del terror’, se apropia del marco de verticalidad gótico y lo refracta y fragmenta, adecuándolo al lenguaje cinematográfico.

Referencias

ALEGRE, Esther. “El modelo artístico gótico” en ALEGRE, Esther; MONTEIRA, Inés; PERLA, Antonio (Eds.). **Las artes en la edad del gótico**. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2021. p. 47-71.

ARTEHISTORIA. “Retablo del beato Agustín Novello” en **ARTEHISTORIA**. Disponible en <https://www.artehistoria.com/es/obra/retablo-del-beato-agust%C3%ADn-novello>. Acceso en: 01/12/2022.

BARRAGÁN, René. “Silueta y simbolismo de la catedral gótica” en **Revista de la Universidad de México**. Ciudad de México, 1937. p. 26-29.

DELGADO, Mónica. “Entrono siniestro de mujeres: Más negro que la noche de Carlos Enrique Taboada” en **Revista Ventana Indiscreta**. Lima: Universidad de Lima. 2010. p. 75-78.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Introducción a la teoría del cine**. Universidad Autónoma de Madrid. 2015.

FERNÁNDEZ, Tatiana. “Pintura gótica” en **Estágio de Artista**. Disponible en http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/cultuarte/talleres/taller_2in_2d2.htm. Acceso en: 01/12/2022.

GARCÍA, Antonio Ángel. “El comienzo de un género” en WARPOLE, Horace. **El castillo de Otranto**. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2015. p. 109.

GONZÁLEZ SANTOS, Roberto Kaput. “El pensamiento cinematográfico de José Revueltas” en **Acta Hispánica Supplementum**. Disponible en <https://doi.org/10.14232/actahisp.2020.0.699-709>. Acceso en: 01/12/2022.

GUISA, Pablo. **Taboada**. Editorial Jus. México. 2011.

HONORES, Elton. **La civilización del horror: el relato de terror en el Perú**. Lima: Editorial Agalma, 2014.

IBÁÑEZ, Javier. **Viaje en torno al arte gótico**. Zaragoza: Universidad de la Experiencia de Zaragoza. 2014.

JAMES, Henry. **Otra vuelta de tuerca**. Grupo Editorial Tomo. México. 2008.

MIQUEL, Ángel. **Acercamientos al cine silente mexicano**. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. 2005.

OLMEDO, Nadina Estefanía. **Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur**. Doctoral Dissertations. Kentucky: University of Kentucky. 2010.

PEÑA DORIA, Olga Martha. “Del teatro al guión cinematográfico: Catalina D’erzell, escritora pionera en México” en **Revista Tema y Variaciones de Literatura**. Ciudad de México. 2013. p. 65-79.

PÉREZ VILLAREAL, Lourdes. **Cine y literatura**: entre la realidad y la imaginación. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001.

ROIG, Pau. “Infancia oscura” en **Judex**. Disponible en https://www.hermenauta.com/articles_judex.php?id_article=2299. Acceso en: 01/12/2022.

VALDÉS, José Santos. “Acerca del Cine-Teatro Garibaldi de la época del cine mudo en la Ciudad de México” en **Cine Silente Mexicano**. Disponible en <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/07/05/acerca-del-cine-teatro-garibaldi-de-la-epoca-del-cine-mudo-en-la-ciudad-de-mexico/>. Acceso en: 01/12/2022.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo; SÁNCHEZ JORDÁN, Alberto (Eds.). **Cine y literatura**: el teatro en el cine. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2004.

WARPOLE, Horace. **El castillo de Otranto**. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes. 2015.

ZAVALA, Lauro. “Elementos para el análisis de la intertextualidad” en **La colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. México, 1996. p. 4-15.

ZAVALA, Lauro. “La evolución de los géneros cinematográficos” en **La colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2013. p. 131-138.

ZAVALA, Lauro. **Para analizar cine y literatura**. Madrid: Asociación El barco ebrio, 2018.

ZERMEÑO, Carlos. “Entre el horror y la lente científica: el remake de Hasta el viento tiene miedo” en **La colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2012. p. 49-56.

Obras Audiovisuales

EL Libro De Piedra. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: Producciones AGSA, 1969. 99 min.

HASTA EL Viento Tiene Miedo. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: Tauro Films, 1968. 88 min.

MÁS Negro Que La Noche. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: CONACINE, 1975. 96 min.

VENENO Para Las Hadas. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: IMCINE, STPC, 1984. 90 min.



Entrevista a Miguel Ángel Fernández Delgado: desarrollos en la ciencia ficción mexicana

Interview with Miguel Ángel Fernández Delgado: developments in Mexican science fiction

Preguntas por Luiz Felipe Baute¹

La siguiente contribución al Dossier México-Brasil es fruto de una breve, pero muy provechosa entrevista con Miguel Ángel Fernández Delgado, especialista y entusiasta de la ciencia ficción. Su currículum no es el más convencional para un estudioso de los géneros: Abogado por la Escuela Libre de Derecho, con estudios de Maestría en Historia de México por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y de Doctorado en Historia por el Colegio de México. Sin embargo, además de sus aportes académicos al género, Miguel Ángel también fue presidente de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía y compiló la antología mexicana de ciencia ficción *Visiones Periféricas*, publicado por la Editora Lumen en 2001 — para destacar dos logros importantes en su carrera.

Su gentileza, paciencia y amabilidad convirtieron nuestra primera conversación, más informal e introductoria, en un intercambio más elaborado, que culminó con la entrevista que transcribimos a continuación, examinando, destacando y explicando diferentes formaciones de la ciencia ficción mexicana, además de comentar el desarrollo de proyectos como de la *Revista Alambique* (ISSN 2167-6577) y de la *Liberia Peripheria*.

Espero que su lectura sea tan entretenida e instigadora como una conversación en la cafetería El Péndulo, el lugar de nuestro primer encuentro y el desencadeante de la entrevista con Zanzalá.

¹ Estudiante de Doctorado en Multimeios en la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Editor asociado de lo periódico Zanzalá (ISSN 2236-8191).

1. ¿Cuáles son los primeros caminos de la ciencia ficción mexicana y de qué manera ves la producción de obras del “centro” del género, Francia (Verne) e Inglaterra (Wells), influyendo en la producción nacional?

La ciencia ficción mexicana, como todas las que surgieron en Latinoamérica desde la época independiente, esto es, desde el siglo XIX, no tienen un origen autóctono, porque las culturas de las naciones actuales son de naturaleza mestiza, con aportaciones de la cultura prehispánica (sin olvidar la que surgió en el periodo colonial) y de la cultura europea. Por lo tanto, la ciencia ficción que surge y se desarrolla en México es un traslado de la europea, sobre todo a partir de modelos franceses (Voltaire) y españoles (Luciano de Samosata traducido al español y a través de sus discípulos, como Quevedo o Cristóbal de Villalón); a partir de la década de 1840, siguiendo los modelos inspirados por el discurso ilustrado francés (Mercier, Condorcet, Diderot, Restif de la Bretonne, Fourier, Saint Simon) y, en cierta medida, por la Revolución industrial inglesa, que origina las primeras utopías a mediados de siglo. Las propuestas utópicas no desaparecen el resto del siglo XIX, pero comienzan a transitar, a partir de la década de 1860, hacia los ideales del socialismo en sus diversas modalidades.

Otro tipo de ciencia ficción, inspirada en los trabajos de autores famosos, se desarrolla desde la década de 1870, principalmente bajo la impronta de dos autores franceses, Jules Verne y Camille Flammarion. Verne se ganó la simpatía del público mexicano porque su primer cuento, “Los primeros navíos de la marina mexicana” (1851, posteriormente titulado “Un drama en México”), narra una versión romántica y fantasiosa de la forma en que se fundó la Marina de guerra en el país. Las traducciones de sus libros llegaron de España y algunos periódicos mexicanos también las publicaron por entregas. El autor de *Cinco semanas en globo* influyó en autores como José Joaquín Arriaga y José María Barrios de los Ríos. Flammarion, un autor hoy casi olvidado, era un astrónomo y divulgador de la ciencia. Aunque apenas escribió una novela de ciencia ficción, en sus libros sobre astronomía sostuvo la teoría de que todo el sistema solar y el resto del universo estaban habitados por multitud de especies animales y vegetales. En semejantes ideas se inspiraron Pedro Castera y Amado Nervo.

Otro autor que tuvo discípulos en México fue Edgar Allan Poe. Su poema “El cuervo” fue traducido por primera vez en México (antes que en España), en 1869, y su obra, en general, influyó en autores como José Joaquín Arriaga y Alejandro Cuevas.

La huella de H. G. Wells es más tardía, pues se detecta hasta el final del siglo XIX. También sus libros llegaron en traducciones españolas, y se nota su huella en los cuentos de Amado Nervo, y es, quizá junto con Verne, el autor con mayor número de seguidores e imitadores en el país, hasta bien entrado el siglo XX. Sus alumnos más destacados fueron Diego Cañedo y Rafael Bernal.

También en el siglo XX, además de las influencias mencionadas, desde el final de la década de 1940, se advierte la escuela de los escritores estadounidenses de la llamada Golden Age of Science Fiction.

2. ¿Qué tipo de impacto tuvo la producción de autores de renombre, como Carlos Fuentes, en la popularización del género en el país?

Los autores nacionales tienen muy poca influencia en la ciencia ficción mexicana, no porque sus obras literarias carezcan de calidad, sino por la forma de dirigir la política cultural del país. Desde la época independiente, quizá por influencia del pasado colonial, solamente se consideró que la literatura realista y con enseñanzas o moralejas para la vida era la que valía la pena.

Después de la Revolución mexicana (1910-1917) se desató una gran oleada de nacionalismo y se exaltó todo lo mexicano, despreciando lo extranjero. Como siguió vigente la idea de que el realismo literario era lo único que valía la pena, se consideró que los autores que publicaban obras de imaginación, sobre todo si parecían inspiradas en autores extranjeros, no debían tomarse en serio. Por ejemplo, y ya que se menciona a Carlos Fuentes, su primera colección de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), fue calificada por la crítica oficial como obras bien escritas pero que no cumplían su compromiso con los ideales de la Revolución mexicana.

Por otro lado, la ciencia ficción mexicana (es decir, escrita por autores nacionales) comenzó a difundirse hasta mediados de la década de 1980, cuando se creó el Concurso de Cuento Nacional de Ciencia Ficción Puebla (1984), y, posteriormente, a publicarse una cantidad considerable de libros, a finales de la década de 1990. Aun así, todavía se pueden encontrar lectores en México que afirman, el día de hoy, que la ciencia ficción en México no existe, pues solamente leen a los autores

extranjeros. Por prácticas que he sostenido con otros estudiosos de la ciencia ficción latinoamericana, sé que en muchos otros países del subcontinente sucede algo parecido.

3. En el mismo sentido, ¿cuál es su valoración de la producción de revistas como *Los cuentos fantásticos*, *Enigmas* y *Ciencia y Fantasía* para la circulación del género? Además, ¿podría comentar sobre el impacto de *Ciencia y Desarrollo*, elaborado con el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)?

Las revistas que se mencionan en la pregunta fueron las primeras *pulp magazines* del país. Se publicaban por convenio con revistas estadounidenses como *Astounding Science Fiction*, *Famous Fantastic Mysteries*, *Planet Stories* y *Weird Tales*. También incluían anuncios para vender libros a las personas que deseaban leer a los autores traducidos en su lengua original. Tanto los originales en inglés como las traducciones ayudaron a que la ciencia ficción se hiciera más conocida y popular en el país, como ya se ha mencionado.

En los años 80, cuando comenzó a celebrarse el Concurso de Cuento de Ciencia Ficción Puebla, la revista *Ciencia y Desarrollo*, publicada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, la misma institución que organizaba el concurso, empezó a publicar en sus páginas a los cuentos ganadores y a los que obtenían menciones honoríficas. Esto sirvió no sólo para que los lectores conocieran a los autores mexicanos de ciencia ficción, sino también para que los propios escritores supieran que no estaban solos y que había personas en todo el país con el mismo interés que ellos por publicar esta clase de literatura. El concurso Puebla, que todavía existe, aunque ahora como concurso de cuento de ciencia ficción y fantasía, ha publicado ya dos antologías con los mejores cuentos que han participado.

4. En *Visiones Periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana* (2001), usted citó la publicación de *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (1977), de Ross Larson, como una referencia importante para los estudios mexicanos, una especie de marco en la producción de trabajos académicos sobre temas relacionados con la ciencia ficción. ¿Qué otros trabajos recomendaría para futuras investigaciones?

En los últimos años han aparecido muchos estudios valiosos sobre la ciencia ficción mexicana y latinoamericana. Un libro que recomiendo, porque contiene lo más actualizado de las pesquisas internacionales, es la obra que editaron Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat Ares, *Historia de la ciencia ficción latinoamericana (2020-2021)*, en dos volúmenes, publicada, en conjunto, por las editoriales Iberoamericana y Vervuert. En el tomo I hay un capítulo sobre la ciencia ficción en México, desde sus orígenes hasta 1960, de quien esto escribe, y, en el tomo II, otro sobre el país dividido en dos capítulos, el primero desde 1960 hasta 2000, escrito por Samuel Manickam, y el último, desde 2000 hasta 2020, por Ana Ximena Jiménez.

- 5. Como comentó, en 1984 surgió lo *Primer Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción Puebla*, que desencadenó, entre otros esfuerzos, convenciones, asociaciones de autores, revistas (incluyendo fanzines) y premios relacionados a ciencia ficción en México. Esto, en muchos sentidos, también sirvió para descentralizar la producción mexicana e hizo posible el avance de la ciencia ficción en muchos estados del país. ¿Cómo ve la evolución de este período? ¿Sigue la ciencia ficción presente y popular en todo México? ¿Siguen en boga los “temas” y las “tendencias” de ese período?**

Sí, el interés por la ciencia ficción continúa, como en el resto del mundo, pero hay regiones, como los estados del norte del país, que tienen frontera con los Estados Unidos, en donde han surgido obras muy interesantes sobre la ciencia ficción que reflejan los problemas que enfrentan cotidianamente (narcotráfico, migración, cambio climático, problemas fronterizos, etc.).

También cada vez hay más publicaciones y concursos de cuentos y novelas de ciencia ficción en diferentes estados del país.

- 6. ¿Cómo piensas o cómo abordas las obras mexicanas y latinoamericanas en tus escritos? ¿Cree que el término “ciencia periférica” es relevante y/o válido para la producción de estos lugares?**

Prefiero llamarlas obras de ciencia ficción, simplemente. Hay muchos críticos y escritores que no están de acuerdo con el término, pero creo que es el “menos malo” de los que tenemos, sobre todo, por razones editoriales y porque es el término que los lectores identifican.

Las obras de ciencia ficción las estudio tomando en cuenta el lugar, el contexto y la época en la que surgen, su autor/a, si tienen influencias notorias de obras extranjeras o del cine o la televisión (que es cada vez más común), si se parecen a otras obras latinoamericanas, si fueron inspiradas en algún evento o noticia de la vida real etc.

7. Federico Schaffler habló de un “toque humanista” (*Visiones Periféricas*, 2001, p. 57) de obras ajenas al centro anglosajón. ¿Ves este enfoque como una constante en la producción mexicana?

Sí, Schaffler describe atinadamente la tendencia general de la ciencia ficción mexicana, que también podría aplicarse a la de la región latinoamericana. Tal vez porque todos fueron colonias de potencias extranjeras en el pasado, sus obras de ciencia ficción, por lo común, no se refieren a la colonización o al sometimiento violento. Tampoco les gusta a los autores enajenarse con las novedades tecnológicas, sino optar casi siempre por una vida más sencilla, tolerando solamente los inventos que hacen más placentera la existencia.

8. En *Visiones Periféricas* hay una dedicatoria a los fundadores de la ciencia ficción mexicana Antonio de Rivas, Lenard, Zulueta (Fósforos Cerillos), Nepomuceno Adorno, Castera, Barrios de los Ríos Rodríguez, Nervo y Natalis. ¿Quiénes son, desde su punto de vista, los autores más destacados de la ciencia ficción mexicana contemporánea?

La dedicatoria de *Visiones Periféricas* se refiere a sus pioneros en México, porque usaron un género literario como la ciencia ficción, en una época en la que casi nadie sabía sobre él.

Actualmente, los autores destacados que recuerdo son Gabriela Damián Miravete, José Luis Zárata, Libia Brenda Castro, Bernardo Fernández (Bef), Iliana Vargas, Gerardo Porcayo y Gabriel Trujillo. Se menciona a también a Alberto Chimal, pero él escribe, más bien, dentro del género fantástico.

9. En otra frente, me gustaría que me comentase cómo surgió y cómo se implementó la idea/proyecto de una revista como *Alambique* (ISSN 2167-6577), en particular sobre su carácter internacional tanto en la composición editorial como en la elaboración de dossieres e invitaciones a autores.

La idea para la revista *Alambique*, debo confesarlo, fue del Dr. Juan Carlos Toledano, mi coeditor, que me invitó a colaborar con él en el proyecto en el que también nos apoyó la Universidad del Sur de Florida, porque en su biblioteca se formó la primera colección de ciencia ficción en español en los Estados Unidos. El propósito era tener una revista académica que aceptara estudios de calidad en inglés, español y portugués, pues sabemos que existían estudiosos de la ciencia ficción iberoamericana que publican, principalmente, en esas tres lenguas. Además de los artículos académicos se nos ocurrió incluir documentos (cuentos, poesías, etc.) poco conocidos, que ha tenido mucho éxito. En 2023 cumpliremos una década de su fundación.

Aprovecho para pedir que nos envíen más artículos en portugués, porque últimamente nos han faltado.

10. Existe una producción muy diversificada sobre audiovisual en América Latina, sin embargo, la discusión académica entre investigadores de países latinos no está tan extendida en ciclos y grupos “locales”. Hablo desde la experiencia brasileña y desde ciertos intercambios en la UAMX (Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco). Aquí en Brasil tuve un contacto más directo con Obitel (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva) y con el departamento de cine y audiovisuales de UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), para nombrar dos ejemplos más directos de internacionalización. Pero, por el volumen y la calidad de la producción, el

intercambio aún no es tan intenso. ¿Cuáles fueron las estrategias de Alambique para enfrentar este escenario adverso?

La adversidad se combate con trabajo. Mencionamos que hay lectores en Latinoamérica que no saben que en su país hay escritores de ciencia ficción, algunos de ellos traducidos a otras lenguas y que han ganado concursos importantes, pero ya cada vez son más difíciles de encontrar. Hablando de cuestiones técnicas, gracias a Bepress, que nos ofrece el software para la revista en línea, sabemos, casi en tiempo real, de qué países se “descargan” los artículos y cada mes nos envían un reporte de los artículos más leídos en cada país.

11. Finalmente, tienes un proyecto editorial que involucra muchos títulos de ciencia ficción. ¿Podrías comentar un poco sobre *Periphéria*?

El proyecto de la *Librería Periphéria* se nos ocurrió a tres académicos especialistas en géneros como la ciencia ficción, la fantasía y el terror: Ana Ximena Jiménez, Jonathan Rosas y a quien esto escribe. Conscientes, como hemos dicho, de que los géneros mencionados no son conocidos ni valorados en México ni en Latinoamérica, y que las obras académicas que se escriben sobre ellos son todavía menos conocidos que los propios autores de las mismas, decidimos crear una librería que se especializara en la ciencia ficción, la fantasía, el terror y el género policíaco o de detectives, principalmente de autores en nuestra lengua. Sabíamos que no sería una gran fuente de ingresos, pero hemos logrado que los lectores, nacionales y extranjeros, se den cuenta de que existen alternativas dentro de estos géneros y diversas a los autores más comerciales. Al poco tiempo de abrir nuestro primer local, en 2021 (cuando iniciamos, en 2017, solamente vendíamos on line y en conferencias o ferias de libros), empezaron a buscarnos autores, sobre todo jóvenes que apenas empiezan a publicar, a ofrecernos sus libros para venderlos. Así hemos logrado conocer los nuevos títulos, mantener actualizado nuestro catálogo y ayudar a los nuevos autores. También hemos ayudado a gente que prepara desde investigaciones para artículos hasta personas que hacen tesis doctorales y necesitan libros y/o autores difíciles de conseguir.