

Año 7. Número 12, Enero-Junio
2016



Panorámicas

Plano Secuencia

Zoom Out

Ópera Prima

Travelling

Contracampo

Enfoques

Inicio » Panorámicas

Laboratorios nacionales: un panorama del cine mexicano de ciencia ficción en el siglo xx



Autor(a): Rafael Villegas

Resumen

En este artículo realizo un recorrido panorámico por el cine de ciencia ficción producido en México entre las décadas de 1930 y 1970. El cine mexicano se apropió de fórmulas y temas de la ciencia ficción estadounidense, pero supo articular la preocupación local por la incipiente modernidad, así como los tópicos y convenciones de subgéneros populares como el horror, la comedia y el cine de luchadores. Al final del artículo, presento a manera de apéndice un listado no exhaustivo de películas mexicanas de ciencia ficción (o fantásticas con elementos científicos) producidas en México durante el siglo XX.

Más consultadas

Sitges 2015: Abecedario del fantástico
Martes, Abril 5, 2016
Visto 71 veces

Editorial
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 69 veces

Mujeres cineastas en México. El otro cine
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 85 veces

Cine y fin del mundo. Imaginarios distópicos sobre la catástrofe
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 78 veces

Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 97 veces

Abstract

In this article I present a panoramic view of the science fiction movies produced in Mexico between 1930 and 1970. The Mexican cinema took formulas and themes from American science fiction, but also reflected the local concerns about incipient modernity, and the clichés and conventions of popular sub-genres like horror, comedy and wrestlers' films. At the end of the article I presented as an appendix a non-exhaustive list of Mexican science fiction movies (or fantasy movies with scientific elements) produced in Mexico during the twentieth century.

Palabras clave

Ciencia ficción, cine mexicano, modernidad, cine fantástico

Keywords

Science fiction, mexican cinema, modernity, fantasy films

Introducción

La ciencia impactó la vida humana de una manera sin precedentes durante el siglo XX: ya no sólo afectaría la forma de trabajar, subsistir y hacer la guerra, sino que amenazaría la mismísima existencia humana y revolucionaría nuestras nociones más básicas sobre el espacio, el tiempo y, en última instancia, la imaginación de lo posible. La ciencia y su derivado, la tecnología, reclamaron para sí lo que antes era terreno exclusivo de lo natural y lo sobrenatural: la transformación o la destrucción de lo existente.

1945 y 1969 son dos momentos simbólicos, ambos de consolidación imaginaria y concreta de la ciencia. El primero, 1945: la terrible demostración del poder del saber (y de su aparente dueño, los Estados Unidos) con la explosión de la primera bomba atómica sobre Hiroshima. Por otra parte, 1969: también de la mano de la ciencia estadounidense, dos astronautas pisaron la Luna. Es muy probable, sin embargo, que el mayor milagro científico de aquel día de 1969 no haya sido el éxito mismo del viaje espacial, sino el hecho de que muchas personas alrededor del mundo hayan sido testigos de esto a través de la televisión. Desde entonces, nadie ha vuelto a la Luna, pero sí seguimos viendo televisión.

Entre 1945 y 1969 la ciencia (como práctica, como discurso y como imaginación) se convirtió en preocupación de primer orden en muchas sociedades del mundo. Desde 1945 se consolidó una forma muy particular de imaginar al mundo y a la vida moderna: la ciencia ficción. Claro, la ciencia ficción no se inventó en el siglo XX, sino en el XIX (o, si queremos ir más lejos, en el XVI),^[1] pero fue en el siglo pasado que ésta se afianzó como una forma de *mirar* y *escuchar* el mundo a través de las representaciones del cómic, la ilustración, la radio, la televisión y el cine. Entre 1945 y 1969, las formas en que los seres humanos imaginaron a la ciencia adquirieron dimensiones muy particulares. Ante el impacto de la ciencia y la tecnología, y a través de la cultura, las sociedades de aquellos años propusieron *soluciones* al nuevo estatuto de la ciencia: aliada fundamental del poder hegemónico en las naciones más importantes del mundo. Por eso es que muchos de los habitantes del mundo de posguerra se debatían entre el temor^[2] y el gusto por las maravillas tecnológicas y científicas.

En México, más o menos en los mismos años, el llamado “milagro mexicano” presentó las condiciones ideales para la conformación de los mitos[3] de la ciencia. Sobre la imaginación tecnológica y la mitificación de la ciencia fueron colocadas las bases del progreso idealizado y del ingreso de México a la modernidad. La ciencia es una clave para comprender qué ha sido la modernidad en México y en el mundo. La ciencia, además de una práctica, es un discurso y una forma de imaginación alimentada por la modernidad, a la que a su vez sirve de sustento. La modernidad es una institución imaginaria (como lo dice Agnes Heller)[4] y la ciencia es uno de los pilares que la sostiene.

En este artículo realizo una revisión panorámica de las condiciones de exhibición y producción del cine de ciencia ficción en México. Concentro (pero no limito) este recorrido general a las décadas de 1930-1970. Planteo una vinculación y estímulo entre la ciencia ficción estadounidense exhibida en México por esos años y la producción de ciencia ficción nacional. Se trató de un proceso de *traducción* discursiva de las fórmulas y temas de la ciencia ficción estadounidense, pero aterrizándolos y mezclándolos, principalmente, con el cine de luchadores, la comedia y el horror. Estas traducciones cinematográficas se articularon en la ciencia ficción mexicana, a diferencia de la estadounidense obsesionada con el tema del poder, alrededor de la noción de modernidad, fundamental para entender a la sociedad mexicana del siglo XX.

La nacionalización de Hollywood

En agosto de 1946 se comenzó a rodar, bajo la dirección de Jaime Salvador, *El moderno Barba Azul* en los Estudios Azteca de la Ciudad de México. Para estudiosos como José Luis Ramírez,[5] *El moderno Barba Azul* es el filme inaugural de la ciencia ficción mexicana, pero en realidad se trata de la primera película mexicana de ciencia ficción realizada con posterioridad a la explosión de las bombas atómicas en Japón (durante los años treinta y la primera mitad de los cuarenta ya se habían realizado ocho películas de ciencia ficción, como veremos más adelante). *El moderno Barba Azul*, además, es una parodia de la *science fiction* estadounidense y un filme clave para entender las relaciones entre Hollywood y el cine hecho en México.

Cuando *El moderno Barba Azul* se estrenó en junio de 1947, en el Palacio Chino de la Ciudad de México, aún faltaban algunos años para que la carrera espacial comenzara. El mundo de los actores sociales se incorporó a esta representación cinematográfica a través del uso del conflicto bélico mundial como telón de fondo de la trama y como motivo de confusión de un soldado estadounidense interpretado por Buster Keaton. Pero el hecho de que en México se decidiera representar un viaje a la Luna, aunque sea de manera paródica, tiene más que ver con *intertextos* que con contextos. Es decir, no es propiamente el mundo de los actores sociales lo que determina una cierta representación de la imaginación científica en esta película, sino un diálogo con representaciones previas de viajes al espacio, bien conocidas en México para esos años inmediatamente posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial.

Si queremos hablar de una cultura visual en México basada en el cine, no podemos considerar sólo las películas de producción nacional. Desde los inicios de la exhibición de filmes en México y hasta la actualidad, el cine extranjero (por lo general, estadounidense) ha llevado la delantera, al menos cuantitativamente. El interés, no carente de buenos motivos, por señalar a Hollywood como verdugo del cine mexicano ha impedido en ocasiones que se conozca y reconozca la importancia de sus imágenes y sonidos en la historia cultural de México.

Es un hecho, como lo apunta Carlos Monsiváis, que de

Hollywood se aprende todo: el manejo de géneros, el uso manipulador de la música, las recetas del chantaje sentimental, las convenciones estilísticas, los juegos hipócritas con la censura, las técnicas publicitarias, el uso del suspenso, el desdén por la calidad argumental, la improvisación de directores y actores.

Pero también es cierto, según el mismo Monsiváis, que la empresa fundacional del cine mexicano es la "nacionalización" de Hollywood. Si la imitación no es evitable, las diferencias abundan: hay géneros intraducibles [...] El resultado: a pesar de su impulso meramente reproductivo, no tarda mucho para que la industria del cine en México considere que imitar es suicida: no convence al público, no hay dinero para las grandes producciones y el sentido del montaje se les escapa. Es preferible que semblantes, paisajes, modos de hablar y costumbres sean intensamente localistas (con todo y manejo distinto del tiempo), y que el mecanismo básico derive de Hollywood. [...] Para lograrlo se elige una táctica infalible: mezclar las fórmulas de Hollywood con paisajes y lenguajes muy "típicos", "expropiando" los efectos del *glamour* y la técnica, y creando un lenguaje común, donde al deseo se le incorpora orgánicamente la frustración, y las sombras cantarinas o llorosas de la pantalla son mediadoras entre la apetencia y la resignación de su público.[6]

Parodiar un texto es reinventarlo. Eso, precisamente, es el trabajo creativo que hicieron Jaime Salvador y su equipo en *El moderno Barba Azul*. No se trata de una simple imposición de los temas y estructuras de Hollywood; aquí hay un diálogo, una negociación simbólica entre la producción cinematográfica mexicana y el cine estadounidense. En "la periferia de Metrópolis los justicieros pagan tributo por igual a la realidad y a la ficción, se subordinan al mandato de sus modelos, pero con frecuencia consiguen darles la vuelta, haciendo de la copia un nuevo original".[7] Las relaciones entre ambas cinematografías resultan evidentes, pero no pueden ser explicadas bajo el simple argumento del imperialismo cultural o de la asimilación pasiva de las fórmulas hollywoodenses. Por otro lado, aunque hay muchas cosas en común, también es necesario señalar las particularidades de las representaciones fílmicas mexicanas y, a la vez, revalorar la importancia de Hollywood en la cultura fílmica mexicana.

Entre guerras y máquinas

Cuando se estrenó *El moderno Barba Azul*, en 1947, los habitantes de las principales ciudades mexicanas ya habían tenido la oportunidad de ver un buen número de películas que, según las reglas del género cinematográfico estadounidense, entraban de lleno en la categoría de ciencia ficción. El género, esa etiqueta colocada a cada representación cinematográfica, es una noción relacionada directamente con las expectativas del público. La categoría de ciencia ficción ha permitido históricamente a los espectadores hacerse una idea de lo que pueden ver en las pantallas una vez que pagan su boleto e ingresan a la sala.

La denominación de ciencia ficción dada a un conjunto de representaciones o textos (literatura, cine, cómic, radio, videojuego...) es, como cualquier concepto, un asunto histórico. Hugo Gernsback, editor de *Amazing Stories*, la más famosa *pulp magazine*[8] estadounidense, acuñó el término en 1929, cuando ya se presentaba como subtítulo de otra *pulp* estadounidense, *Wonder Stories*: "The Best in Science Fiction".[9] Fue precisamente en los años

de entreguerras cuando la imaginación científica invadió la cultura de masas estadounidense; una cultura de masas que en México fue bien conocida gracias al cine, principalmente.

Para estudiosos estadounidenses como Richard Guy Wilson, Dianne H. Pilgrim y Dickarn Tashjian, los años entre el final de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la Segunda pueden ser denominados la Era de las Máquinas, un tiempo cuando las “máquinas y sus productos poco a poco invadieron todos los aspectos de la vida moderna [...] Las máquinas estaban en todas partes”. [10] Por supuesto, un cambio tan radical en las formas de vida de los países más avanzados tecnológicamente tenía que hacerse presente en los textos de cultura, en especial los de cultura de masas como el cine y las publicaciones periódicas baratas.

Una toma de conciencia de la creciente presencia de las máquinas en la vida cotidiana llevó a Gernsback a escribir su presentación al primer número de *Amazing Stories*, en abril de 1926. Entre otros asuntos, Gernsback invitaba a sus lectores a

recordar que vivimos en un mundo completamente nuevo. Doscientos años antes historias de este tipo eran impensables. La ciencia, a través de sus varias ramas en la mecánica, la electricidad, la astronomía, etcétera, en la actualidad se ha compenetrado tan íntimamente en nuestras vidas, y nos encontramos tan inmersos en éstas, que nos sentimos inclinados más bien a tomar las nuevas invenciones y descubrimientos como por dados. Toda nuestra forma de vida ha cambiado con el progreso, y es este pequeño asombro, por consiguiente, que muchas situaciones fantásticas –imposibles hace cien años– ocurren alrededor nuestro. Es en estas situaciones que los nuevos narradores encuentran su gran inspiración.[11]

Durante las primeras décadas del siglo XX, los textos de ciencia ficción se volvieron posibles y la imaginación científica echó raíces definitivas.

En México, como en otras partes del mundo, un artefacto tecnológico transformó la cotidianidad de los mexicanos desde los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX: el cinematógrafo. Por medio de esta invención científica, los mexicanos participaron muy pronto de la consolidación de mitologías fundacionales de las ficciones fílmicas sobre la ciencia. Estas mitologías, a su vez, fueron retomadas y traducidas al lenguaje cinematográfico a partir de la novelística decimonónica de anticipación.

La imaginación científica se consolidó en México en alianza con la cultura de masas. No sólo el cine hollywoodense participó de este proceso, sino que, incluso, se editaron *pulps* locales. El mejor ejemplo de estas publicaciones baratas, accesibles para el amplio público, fue *Emoción*, “Magazine Quincenal (luego semanal, a partir del número 5), de Aventuras, de Ediciones Emoción y dirigida por Alfredo García L.P.”.[12] El primer número de *Emoción* apareció en octubre de 1934 y, a pesar de las deficiencias en la redacción, fue muy bien recibida entre los lectores. Casi de inmediato, el público exigió secciones especializadas en cine y radio, que se veían no sólo como medios de información y de entretenimiento, sino como adelantos científicos y tecnológicos en sí mismos. Otro aspecto interesante de *Emoción* era el visual: las portadas y algunas ilustraciones interiores fueron realizadas por el mexicano Alfonso Tirado. Por supuesto, como en el cine, el modelo era el estadounidense, lo cual no nos impide reconocer la importancia de esta suerte

de *traducción visual* de las imágenes de la ciencia ficción presentadas en las *pulps* estadounidenses.

Las novelas y revistas de especulación científica, las locales y las extranjeras, merecen un tratamiento y análisis propios que seguramente ayudarían a entender mejor la cultura visual y literaria mexicana de aquellos años. Aquí, sin embargo, sólo me interesan en su relación con el cine. Novelas bien conocidas en México, como *Frankenstein, o el moderno prometeo* (Mary Shelley, 1818), *El Hombre Invisible* y *La isla del doctor Moreau* (H. G. Wells, ambas publicadas en 1896), *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (R. L. Stevenson, 1886), tuvieron sus primeras versiones cinematográficas largas en: ***Frankenstein*** (James Whale, 1931), estrenada un año después, en julio de 1932, en el Cine Regis de la Ciudad de México; ***The Invisible Man*** (James Whale, 1933), estrenada como ***El Hombre Invisible*** en el mismo Cine Regis en enero de 1934; ***The Island of the Lost Souls*** (Erle C. Kenton, 1932), estrenada con el título de ***La mujer pantera*** en el Cine Regis, en marzo de 1933; y ***Dr. Jekyll and Mr. Hyde*** (Rouben Mamoulian, 1931), estrenada como ***El hombre y el monstruo*** en el Cine Olimpia en marzo de 1932.[13]

Estas historias tratan el mito fáustico, la figura del sabio que vende “su alma por conocimiento, que es casi siempre representado por un artefacto tecnológico que puede ser, potencialmente, tanto benéfico como terrible para la humanidad”. [14] De hecho, en septiembre de 1930, en el Cine Olimpia, los habitantes de la Ciudad de México tuvieron la oportunidad de ver la versión homónima y silente que el alemán F. W. Murnau hizo del *Fausto* (1808) de Johann Wolfgang von Goethe (una versión que, dicho sea de paso, tardó cuatro años en llegar a las salas mexicanas después de su estreno en 1926). La figura del sabio o científico loco se convirtió en un soporte narrativo o arquetipo central en la representación fílmica de la ciencia.

La lista de películas hollywoodenses y extranjeras vistas en México durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial que representan de alguna manera la figura del sabio o científico loco es muy larga. Basta recordar aquí: ***The Mad Genius (El genio del mal)***, Michael Curtiz, 1931), ***Doctor X (El doctor X)***, Michael Curtiz, 1932), ***Mad Love (Las manos de Orlac)***, Karl Freund, 1935), ***The Invisible Ray (El rayo invisible)***, Lambert Hillyer, 1935) y ***Doctor Cyclops (Doctor Cíclope)***, Ernest Shoedsack, 1940). Además, no pueden olvidarse las múltiples secuelas y parodias de *Frankenstein*, *El Hombre Invisible* y el *Doctor Jekyll* y su *otro yo*, el Señor Hyde: entre muchas otras, ***The Bride of Frankenstein (La novia de Frankenstein)***, James Whale, 1935), ***Son of Frankenstein (El hijo de Frankenstein)***, Rowland V. Lee, 1939), ***The Invisible Man Returns (El regreso del hombre invisible)***, Joe May, 1940), ***The Invisible Man's Revenge (La venganza del hombre invisible)***, Ford Beebe, 1944), ***Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll (Abbott y Costello contra el hombre y el monstruo)***, Charles Fred Lamont, 1953) y ***Abbott and Costello Meet the Invisible Man (Abbott y Costello salvan al hombre invisible)***, Charles Fred Lamont, 1951).

Un bombardeo de películas hollywoodenses de científicos locos, a medio camino entre la especulación científica y el horror, no fue suficiente para que en México comenzaran a producirse filmes con temáticas similares. Hubo varias razones para ello. Por un lado, antes de la Segunda Guerra Mundial, una incipiente y raquítica producción cinematográfica mexicana fue incapaz de competir con un gigante productor como Estados Unidos, además de Francia e Italia. Por otro lado, los mismos “públicos de habla hispana, tanto nacionales como extranjeros, rechazaban las películas mexicanas”; [15] ya que sus productores habían sido incapaces de ofrecer un cine “suficientemente atractivo para propios o extraños y que en ese sentido permitiera un ritmo de

producción constante y creciente”.^[16] Si a estos factores agregamos la inestabilidad política, económica y social, secuela de la revolución, entonces se vislumbra un panorama poco alentador para la producción mexicana de entreguerras.

Una producción cinematográfica nacional francamente débil no quiso o, con mayor probabilidad, no pudo interesarse en representar a la ciencia y a sus locos practicantes en las pantallas. No se trata sólo de que no existieran posibilidades económicas para hacerlo, sino de que los realizadores mexicanos no se interesaron en *traducir* el género de la ciencia ficción a territorios locales de representación. Es probable que los realizadores mexicanos no hayan percibido en los mismos públicos mexicanos una clara preocupación sobre las formas de vida moderna relacionadas con la práctica científica. Pudo haberse dado un desfase de horizontes de representación entre el mundo de los actores sociales estadounidenses y el mundo de los actores sociales mexicanos.

De las 199 películas mexicanas estrenadas durante la década de 1930 (mismas que representan apenas el 6 % de las películas proyectadas en las salas de la Ciudad de México),^[17] sólo cinco exploraron la práctica científica, todas sobre la línea arquetípica del sabio loco: *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935) trata sobre un científico que experimenta en su propio hijo un suero para curar la lepra; en *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935) aparece una máquina con la que es posible observar la última imagen vista por una persona antes de morir (con guión de Emilio “Indio” Fernández y el mismo Soria); un médico rapta y experimenta con mujeres con la esperanza de curar a su esposa en *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936); en *El superloco* (Juan José Segura, 1936) se trata el tema de la mente y la eterna juventud; *Herencia macabra* (José Bohr, 1939) es la última película de ciencia ficción de la década de 1930: en ésta se cuenta la historia de un cirujano que está convencido de que la fealdad está directamente relacionada con la maldad.^[18]

La preocupación sobre el poder del saber y los peligros de la ciencia se puede ejemplificar bien en *El baúl macabro* y *Herencia macabra*. Jorge M. Dada y Alejandro Galindo construyeron, como guionistas de *El baúl macabro*, al atormentado Doctor Renán (Ramón Pereda), quien desea encontrar la cura para la enfermedad que aqueja a su esposa. Para lograrlo, el Doctor Renán debe vivir una doble vida: una pública, como un respetable médico, y otra oculta, primero como ladrón de cadáveres y luego como asesino y secuestrador. Aunque no se hace evidente, el Doctor Renán pretende llevar a cabo un trasplante de órgano para salvar la vida de su esposa, tema que ya había sido visto en México en la citada *Mad Love*, en 1935 (un refrito del filme *The Hands of Orlac*, de Robert Wiene, 1924).^[19] Además, fuera de las representaciones fílmicas, en los años treinta ya se realizaban intentos de trasplantar riñones de cadáveres; la ciencia médica no tuvo éxito alguno en los trasplantes hasta 1947, cuando en un hospital de Boston se logró que una paciente recibiera un riñón obtenido de un cadáver.

Unos años después de la realización de *El baúl macabro*, Eva Limaña de Bohr, alias “Duquesa Olga”, escribió, junto con Xavier Dávila y el mismo director, José Bohr, el guión de *Herencia macabra*. Además, este guión tiene la peculiaridad de señalar entre sus créditos a un tal doctor Enrique Sánchez Posadas, como asesor bacteriológico. Se trata de una historia de celos, locura y ciencia. El doctor Ernesto (Miguel Arenas), una eminencia en cirugía estética, tiene la teoría de que la belleza física tiene íntima relación con la bondad del alma; de la misma forma, la fealdad del cuerpo es signo inequívoco de la maldad interior. El éxito profesional de Ernesto, al comprobar en la práctica su teoría

científica, va acompañado por el engaño sentimental de su esposa con uno de los alumnos del sabio. Los celos llevan al antes respetado científico al aislamiento y la locura. Sus conocimientos en cirugía estética le presentan una oportunidad para cobrar venganza contra la traición de su esposa y su aprendiz.

El amor (en *El baúl macabro*) y los celos (en *Herencia macabra*), al cruzarse en la trama cinematográfica con tema del poder del saber, llevan a dos respetables profesionales de la ciencia a convertirse en enemigos de la sociedad. Se presenta en estos dos filmes un tratamiento particular de una de las obsesiones fundamentales de la ciencia ficción, "las alteraciones y sustituciones de la identidad". Según J. P. Telotte, hay otras dos obsesiones del género de la ciencia ficción: "el impacto de fuerzas extrahumanas" y "la posibilidad de transformar la sociedad y la cultura".[20]

En 1941 se estrenó *La vuelta del Charro Negro* (Raúl de Anda),[21] donde el héroe enfrenta a un científico loco que busca la inmortalidad. Fue hasta 1945 cuando se realizaron otras dos películas de ciencia ficción: *El sexo fuerte* (Emilio Gómez Muriel) y *Lo que va de ayer a hoy* (Juan Bustillo Oro). En la primera, un ganadero jalisciense y un torero de Sevilla naufragan en una sociedad dominada por mujeres. Por su parte, *Lo que va de ayer a hoy* trata de un libertino decimonónico que se presta a un experimento radical que lo *conserva* sin envejecer en una urna de cristal durante cincuenta años. Aunque en México se vieron muchas películas hollywoodenses que atendían a las dos últimas obsesiones planteadas por Telotte para la ciencia ficción, sólo se levantó una producción local sobre el tópico de la transformación de la sociedad y la cultura (el tema del impacto de fuerzas extrahumanas tendría que esperar aún): *El sexo fuerte*, la ya comentada utopía femenina.

Luego vendrían *El moderno Barba Azul* y *El supersabio* (Miguel M. Delgado, 1948). Con estas dos películas, se dispararía la producción masiva del cine de ciencia ficción en México.

Heraldo y mensajero

En 1955 se estrenó la película mexicana *Los platillos voladores*, dirigida por Julián Soler. En una de sus secuencias se muestran algunas planas de periódicos de la época. Sucede que los marcianos han llegado a nuestro planeta, precisamente a México; los periódicos dan fe de su llegada. Se recurrió al elemento de la prensa para fortalecer la verosimilitud de la trama. Este recurso fue visto también el día de la independencia mexicana de 1953 en el estreno de *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) en el Cine México y el Cine Regis de la Ciudad de México: los titulares ficticios de los periódicos estadounidenses, en brillante rojo, anunciaban la llegada de los invasores de Marte.

Las noticias sorprendentes son presentadas como una estrategia narrativa para incorporar la opinión pública respecto al caso que se documenta. Sin embargo, fue más común en la ciencia ficción mexicana que se fabricara planas ficticias: así lo vemos en el plano cuatro de la secuencia doce de *El baúl macabro*, donde se puede leer-ver la primera plana de una edición ficticia del periódico *Excélsior*.

1. *El baúl macabro*

El uso del periodismo en el cine no es siempre igual. Las planas de los periódicos presentados en *Los platillos voladores* no son ficticias. En este caso,

se trata de un injerto documental dentro de una ficción delirante. Podemos leer una plana del mismo *Excelsior*: "PLANEAN VUELOS A MARTE Y A LA LUNA / Exploración de la atmósfera superior"; u otros de algunas planas interiores de periódicos que no he identificado: "INSTRUMENTO TERRIBLE PUEDE SER EL SATELOIDE / Será el heraldo de una nueva era o el mensajero de muerte y destrucción", "LA URSS LANZARÁ ANTES QUE EE. UU. UN SATÉLITE ARTIFICIAL / El primer satélite de EE. UU. objetivo para telescopios". Podemos notar que en el segundo plano se muestra una ilustración de un artefacto volador fuera de la órbita terrestre. Además, a diferencia de los diarios estadounidenses que anunciaban la ficticia invasión de los marcianos, en las planas de *Los platillos voladores* es posible leer *otras* noticias: "Renació la calma entre economía y recursos hidráulicos". Es decir, la secuencia de la prensa no hace referencia alguna al filme en sí, sino a una realidad *extrafilmica*.

Al hablar de la prensa en el cine es posible introducir una suposición: 1945 y 1969 también tuvieron en México un sentido simbólico construido en gran medida por la imagen del mundo presentada en la prensa. El caso de *Los platillos voladores* permite apreciar que, al menos para 1955, el inicio de la carrera espacial que culminaría en 1969 se tenía muy en cuenta en México, al grado de crearse *intertextos* como la representación periodística dentro de la representación fílmica.

Lo anterior nos puede permitir poner en duda el lugar común según el cual la ciencia ficción, tanto la literaria como la cinematográfica, es producto cultural exclusivo de sociedades científica y tecnológicamente desarrolladas. Bajo esta opinión generalizada, en México "la tecnología y la ciencia no pueden ser nuestro problema, pues tienen que ver con sociedades desarrolladas donde van de la mano el poder y la ideología".[22] Todo lo contrario, considero que la evidente y recurrente coincidencia entre públicos y realizadores para representar la ciencia en México es una muestra de que la ciencia y la tecnología sí eran, desde entonces, nuestro problema. Aun en el caso de que la tecnología, para principios de los años cincuenta, no se hubiera incorporado a la cotidianidad de muchos mexicanos (cosa que una revisión mínima de la publicidad de electrodomésticos de aquellos años pudiera negar), es un hecho que las imágenes sobre la ciencia y la tecnología estaban a la orden del día.

La ciencia no es sólo la práctica de los científicos y las manifestaciones espectaculares de la eficacia de las maravillas tecnológicas; la ciencia consiste también en las representaciones, a veces populares a veces no, que sobre la práctica y la aplicación de la ciencia misma surgen en culturas determinadas. Que la ciencia haya sido, con tanta recurrencia, representada cinematográficamente en México entre 1945 y 1969 es un indicio de que era un tema de principal importancia en la sociedad mexicana, al menos en la urbana. La representación de la ciencia en México no se caracterizaría por relacionarse con el tema del poder, como sí sucedió en la ciencia ficción hollywoodense; sin embargo, la ciencia sí es en estos años un problema en México en relación a otra noción: la modernidad.

Tal vez la explosión de la bomba atómica y los primeros pasos de Armstrong en la Luna no resultaron decisivos en la vida socioeconómica y política de México,[23] pero sí fueron importantes en cuanto a su imaginación de un mundo que, en 1945, se volvería frágil ante la amenaza nuclear y, en 1969, se convertiría en uno más dentro de la vastedad de un nuevo espacio cósmico. De alguna manera, se ajustó el desfase anterior entre los mundos representacionales estadounidense y mexicano. Las realidades estadounidense y mexicana, por supuesto, seguían siendo dos entornos distintos, pero fue en el horizonte temporal de 1945 a 1969 que sucedió la

coincidencia de formas de representar lo que se veía como una misma realidad mundial: los peligros y las maravillas de la ciencia.

Las noticias estaban creando una manera de imaginar y ver el mundo. Esto sucedía no sólo en periódicos de la Ciudad de México (como el mencionado *Excelsior*), sino también en medios como *El Informador* de Guadalajara, en buena medida gracias a que compartían información generalizada por las agencias de noticias Associated Press (AP) y la United Press (UP).[24] El primer día de 1945, a propósito del V-2 (un misil con el que los alemanes atacaron Londres), apareció en la primera plana del diario tapatío una fotografía que resultaría fantástica en otras circunstancias: el fuego antiaéreo de la Royal Air Force (la fuerza aérea británica) destruye una bomba enemiga que estalla dejando un sorprendente haz de luces. La fotografía es acompañada por un encabezado a la vez atemorizante y sorprendente: "MÁQUINA INFERNAL QUE ACERCA A AMÉRICA Y EUROPA, UNAS TRES HORAS DE VIAJE".[25] Además, se decía que

en los momentos actuales los hombres de ciencia se empeñan en una serie de especulaciones sobre las posibilidades que pueda tener el 'V-2' para alcanzar tierras de América. Todos están de acuerdo que desde el punto de vista teórico es factible el bombardeo de Nueva York desde Alemania.[26]

El arma "infernala" es producto de la ciencia, ¿"el heraldo de una nueva era o el mensajero de muerte"?, como se preguntaba en la película de Soler. Tal vez era ambos.

Para Barré Lyndon, guionista de *The War of the Worlds*, era necesario comenzar esta película no con los créditos iniciales o con el prefacio de la novela homónima original de H. G. Wells (1898),[27] sino con un prefacio cinematográfico que hace referencia a la Segunda Guerra Mundial. Como si se tratara de una clase de historia, Sir Cedric Hardwicke[28] muestra a través de la banda sonora que:

HARDWICKE (*voice over*): En la Primera Guerra Mundial, por primera vez en la historia del hombre, las naciones se unieron para luchar contra otras con las brutales armas que existían.

Todos los continentes participaron en la Segunda Guerra Mundial. La ciencia desarrolló nuevos armamentos. Su capacidad destructiva alcanzó un punto incomparable.

Actualmente, con tantas armas peligrosas fabricadas por la superciencia amenazando a la humanidad y a cada criatura en la Tierra llega: LA GUERRA DE LOS MUNDOS.

La banda sonora es acompañada por *intertítulos* y algunos planos documentales, en blanco y negro, de momentos de despliegue tecnológico y armamentístico en las dos guerras mundiales, para culminar con el título del filme en mayúsculas letras rojas sobre negro.

En el comentario de Hardwicke se ofrece una comprensión de la ciencia relacionada directamente con la noción de avance. Ese "avance" de la ciencia, aquello que la ha llevado a ser "actualmente [una] superciencia", se pone de manifiesto en la película en un diálogo entre Sylvia (Ann Robinson), la joven y bella coprotagonista, y su tío Matthew (Lewis Martin), pastor religioso de una pequeña comunidad.

TÍO MATTHEW: Son criaturas vivientes.

SYLVIA: No son humanos. El doctor Forrester ha dicho que son alguna clase de civilización avanzada.

TÍO MATTHEW: Si son más avanzados que nosotros deben estar más cerca del Creador.

El hecho de que justo después de decir esto el tío Matthew sea calcinado por la tecnología extraterrestre, permite interpretar que un mayor avance tecnológico no va de la mano, sin reservas, con el pacifismo. Hay un pesimismo muy a tono con el impacto terrible de las bombas atómicas con las que culminó la Segunda Guerra Mundial.

El pesimismo de la versión cinematográfica de *The War of the Worlds* contrasta con la visión de Wells en el guión del filme inglés *Things to Come* (*Lo que vendrá*, William Cameron Menzies, 1936), estrenada en el Cine Alameda de la capital mexicana en julio del mismo año en que se produjo, basada a su vez en la novela del propio Wells *The Shape of Things to Come* (1933): En *Things to Come*, lo único que puede amenazar al paraíso tecnológico prometido es la presencia de un instinto humano muy elemental: el miedo, producto de la ignorancia.

Antes de 1945, la ciencia representada fílmicamente tenía el poder de terminar con el alma de un hombre sabio o de amenazar el orden de las sociedades, pero su acción podía ser contrarrestada con el amor o la fe. A partir de 1945, con una frecuencia notoria, la ciencia puede consumir mundos enteros, al igual que es capaz de hacernos llegar a otros mundos o de traer seres de otros planetas al nuestro. La única manera de defender a la humanidad de la influencia de una insana ciencia es con otra ciencia, una ciencia sana. El problema de la ciencia es, se piensa, el mal uso de la ciencia. La ciencia se convirtió tanto en el "heraldo de una nueva era" como en el "mensajero de muerte y destrucción".

Como lo escribe Ramón Gil Olivo, existe "una estrecha relación entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento de la llamada guerra fría con el auge del cine de CF estadounidense, que hasta entonces había estado prácticamente recluido en el gueto de los subproductos y los filmes seriales". [29] Lo cual nos muestra que la ciencia ficción, como cualquier otro discurso fantástico,

es siempre histórica, anclada en su [...] propio presente económico, tecnológico, político, social y lingüístico de producción, y en las estructuras ideológicas que dan forma a sus concepciones visuales y visibles del tiempo, el espacio, el afecto y las relaciones sociales.[30]

Con la muerte masiva por efecto de un artefacto científico, la bomba atómica, había llegado el tiempo para la explosión de la imaginación científica en todo el mundo. Parece ser que los grandes eventos coyunturales permitieron la alineación de los mundos de los actores sociales y los mundos de las representaciones en torno a la imaginación científica.

La invasión de la ciencia ficción

Después de 1945, temas como "el impacto de fuerzas extrahumanas" y "la posibilidad de transformar la sociedad y la cultura", además del ya clásico de "las alteraciones y sustituciones de la identidad",[31] se volvieron recurrentes

en la ciencia ficción estadounidense. Hay que tener cuidado al afirmar que las mismas obsesiones que caracterizan a la ciencia ficción estadounidense se repiten sin matices en el resto de las representaciones de la ciencia alrededor del mundo. Sin embargo, las concepciones estadounidenses se consolidaron como dominantes a la hora de representar a la ciencia, lo que no exime de analizar las formas en que las cinematografías de otros países, y por supuesto la mexicana, dialogaron y reinterpretaron esas formas dominantes de representación.

En 1947 inició de manera formal un fenómeno que, en las décadas siguientes, lograría un impacto tremendo en las sociedades alrededor del mundo: el supuesto primer avistamiento de un ovni por parte de Kenneth Arnold, un hombre de negocios que volaba su avión privado en Estados Unidos. El así llamado fenómeno ovni encontró caminos propios más allá del cine y la literatura, constituyéndose para muchos en todo un sistema simbólico de explicación de la existencia y de la realidad. De esta manera, puede apreciarse que el impacto de fuerzas extrahumanas y la posibilidad de viajar al espacio se convirtieron en preocupaciones fundamentales después de 1945. Si bien el cine estadounidense ya había mostrado extraterrestres y viajes espaciales, como en los seriales de Flash Gordon,[32] no lo había hecho con tal insistencia.

Algunos estudiosos[33] han visto en las invasiones extraterrestres una analogía paranoica a la amenaza soviética de la Guerra Fría. No puede dejarse de lado, sin embargo, que las sociedades modernas de posguerra enfrentaban problemas que iban más allá de los militares. Como lo apuntan Susan Sontag y J. P. Telotte, a dos voces: si bien las películas de ciencia ficción

“reflejan ansiedades comunes a todos los humanos y... funcionan como calmante para las mismas”, también es cierto que estos filmes [...] “inculcan una extraña apatía” acerca de asuntos tan problemáticos como la radiación, la contaminación y la destrucción del mundo, que parecen estar “en complicidad con lo indeseable”, esto es, con el tremendo potencial destructivo de la cultura moderna.[34]

El fin del mundo y la fragilidad de la existencia humana son miedos que muchas veces han ido de la mano con las representaciones de la ciencia.

Entre 1950 y 1968 se dio en Estados Unidos una época de oro de los filmes de serie B:[35] películas de bajo presupuesto, la mayoría de ellas con nula intención estética y, en general, fallida realización. Esto no impidió, por supuesto, que mucho de la serie B tuviera éxito en taquilla y se hiciera de fieles seguidores. Pero con el cine B también se desarrolló la imaginación apocalíptica, a la par del deseo por viajar al espacio exterior. Se puede plantear que fue la ficción apocalíptica la que estimuló, a veces a grados obsesivos, una nueva imaginación de aquello que existiría *más allá* de la Tierra y hacia donde pudiéramos escapar en caso de una catástrofe nuclear. Una imaginación absolutamente novedosa en la historia del mundo.

Los viajes espaciales, así como los peligros y alcances de las tecnologías modernas, fueron representados por los estadounidenses en películas como *Destination Moon (Destino, la Luna, Irving Pichel, 1950)*, *Rocketship X-M (De la tierra a la luna, Kart Neumann, 1950)*, *The Day the Earth Stood Still (El día que paralizaron la Tierra, Robert Wise, 1951)*, *The Man from Planet X (El hombre del planeta X, Edgar G. Ulmer, 1951)*, *The Thing from Another World (El enigma de otro mundo, Christian Nyby y Howard Hawks, 1951)*, *When Worlds Collide (Cuando los mundos chocan, Rudolph Maté, 1951, producida por George Pal de la*

Paramount, el mismo productor de *The War of the Worlds*, *Invaders from Mars* (*Invasores de Marte*, William Cameron Menzies, 1953), *It Came from Outer Space* (*Llegaron de otro mundo*, Jack Arnold, 1953, con guión de Ray Bradbury) y *I Married a Monster from Outer Space* (*Me casé con un monstruo*, Gene Fowler Jr., 1958). Éstas y otras películas con temas de viajes espaciales e invasiones extraterrestres fueron proyectadas en muchas salas de México.[36]

Los marcianos llegaron bailando ricachá al cine mexicano, donde también fue posible que alguno que otro rancharo tuviera contactos extraterrestres del tercer tipo. Si bien en *El moderno Barba Azul* y en *Los platillos voladores* el viaje espacial no es más que un chusco malentendido, en *La nave de los monstruos* y *El conquistador de la Luna* (ambas de Rogelio A. González, 1959 y 1960), así como en *Los astronautas* (Miguel Zacarías, 1960, el mismo director de *El baúl macabro*), el contacto extraterrestre y el alunizaje se concretan, al menos en clave de comedia.[37] Posteriormente, ya en los años sesenta, Alfredo B. Crevenna realiza el tándem *Gigantes planetarios* y *El planeta de las mujeres invasoras* (ambas en 1965), así como *Santo el enmascarado de plata vs. la invasión de los marcianos* (1966). No podemos olvidar las batallas de Blue Demon contra seres de otros mundos en *Arañas infernales* (Federico Curiel, 1966) y *Blue Demon y las invasoras* (Gilberto Martínez Solares, 1968), o la aparición del Frankenstein de la Universal Studios,[38] Boris Karloff, en el filme de Juan Ibáñez *Invasión siniestra* (1968). Aun después de que los estadounidenses ganaran en 1969 la carrera espacial contra los soviéticos, el cine mexicano siguió tratando el tema del viaje espacial y los peligros marcianos, con un subsecuente y evidente desgaste de las fórmulas cinematográficas.

Además de engendros espaciales, Hollywood y Japón llevaron a las pantallas mexicanas monstruos resucitados, mutaciones atómicas, invasores de cuerpos y, por supuesto, más científicos malvados y, unos pocos, hasta heroicos. En las salas de nuestro país fueron vistas películas como *The Beast from 20000 Fathoms* (*El monstruo del mar*, Eugene Laurié, 1953), *Gojira* (*Godzilla*, Inoshiro Honda, 1954), *Them!* (*El mundo en peligro*, Gordon Douglas, 1954), *The Giant Claw* (*La garra gigante*, Fred F. Sears, 1957), *The Creature from the Black Lagoon* (*El monstruo de la laguna negra*, Jack Arnold, 1954), *Invasion of the Body Snatchers* (*Muertos vivientes*, Don Siegel, 1956) y *The Blob* (*La mancha voraz*, Irving S. Yeaworth Jr., 1958), entre muchas otras.

En las producciones mexicanas aparecieron bestias prehistóricas, como en *El monstruo de la montaña hueca* (Ismael Rodríguez, 1956),[39] *El terrible hombre de las nieves*, *El monstruo de los volcanes* (Jaime Salvador, ambas en 1962), *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1964) y *La isla de los dinosaurios* (Rafael Portillo, 1966). El peligro para la sociedad mexicana moderna no vino sólo de la prehistoria, sino de tiempos prehispánicos y coloniales. Rafael Portillo realizó en un mismo año (1957) su trilogía de la Momia Azteca (*La Momia Azteca*, *La maldición de la Momia Azteca* y *La Momia Azteca contra el Robot Humano*) y, en *El hacha diabólica* (José Díaz Morales, 1964), Santo usa una máquina del tiempo para viajar a la época colonial, donde enfrenta a un antiguo enemigo y conoce los orígenes de su poder sobrehumano.

2. Cartel de *La momia azteca*

Directamente salido de su ataúd cinematográfico, se llevó a las pantallas mexicanas a uno de los arquetipos clásicos del horror de la década de 1930: Drácula. Este símbolo de sexualidad y superstición fue enfrentado por la razón moderna de algunos sabios, médicos y profesores en películas como *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* (Fernando Méndez, 1957 y 1958), y la tetralogía de Federico Curiel: *La maldición de Nostradamus*, *La sangre de Nostradamus*, *Nostradamus, el genio de las tinieblas* y *Nostradamus y el destructor de monstruos* (1959). En ambas series, la de Méndez y la de Curiel, aparece un Germán Robles de look transilvánico. Son bien conocidas dentro de esta línea *El vampiro sangriento* y *La invasión de los vampiros* (Miguel Morayta, 1962 y 1963), así como *Santo vs. las mujeres vampiro* (1962) y *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1968). En 1959, se estrenaría *Misterios de ultratumba* (Fernando Méndez), en la que se cuenta el intento del Doctor Mazali (Rafael Bertrand) por conocer si acaso hay vida después de la muerte. *Misterios de ultratumba*, por cierto, es una de las películas mejor logradas de la ciencia ficción mexicana.

Estos filmes de bestias prehistóricas, engendros prehispánicos, maldiciones coloniales, vampiros y espiritismo representan una vertiente híbrida del cine fantástico mexicano donde se hace evidente el enfrentamiento maniqueo entre ciencia-modernidad y superchería-antigüedad. En esta batalla, el primer bando siempre sale vencedor.

3. *Misterios de ultratumba*

Existe otra tendencia general en la ciencia ficción mexicana que es la de enfrentar a la ciencia benévola ya no contra seres de ultratumba, sino contra monstruos de laboratorio, seres altamente racionales y, al mismo tiempo, consumidos por su propio saber, convertidos en serias amenazas para el orden social moderno. En esta línea se recurrió también a los mitos clásicos de la literatura de ciencia ficción emparentada con el horror: Frankenstein, El Hombre Invisible y el Doctor Jekyll. El doctor Frankenstein, el sabio que quiso ser Dios, y su criatura, el monstruo hecho de pedazos de muertos y llevado a la vida por efecto de la electricidad, se convirtió en México en uno de los villanos favoritos y en enemigo por antonomasia de los científicos al servicio de la patria. Por ejemplo, fueron levantadas producciones como *El monstruo resucitado* (Chano Urueta, 1953), *Ladrón de cadáveres* (Fernando Méndez, 1956), *Orlak, el infierno de Frankenstein* (Rafael Baledón, 1960), *Frankenstein, el vampiro y compañía* (Benito Alazraki, 1961), *La marca del muerto* (Fernando Cortés, 1961), *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1968) y, más tarde, las dos películas de Miguel M. Delgado sobre el monstruo, *Santo vs. la hija de Frankenstein* (1971) y *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* (1972).

El peligro atómico y la posibilidad del apocalipsis inspiraron a Federico Curiel para filmar en 1960 las películas del superhéroe Neutrón (*Neutrón el Enmascarado Negro*, *Neutrón contra el doctor Caronte* y *Los autómatas de la muerte*; estas dos últimas, por cierto, tocan una de las mitologías básicas de la ciencia ficción: el robot) y a Jaime Salvador para realizar *Alerta: alta tensión* (1967). Los clásicos científicos locos aparecieron y reaparecieron en casi todos los filmes de la ciencia ficción mexicana, basta recordar el tardío filme de Rafael Romero Marchent, *Santo contra el doctor Muerte* (1973), tal vez el filme de factura más decente en toda la filmografía churro del Enmascarado de Plata.

Vale la pena mencionar *Apocalypse 1900*, cortometraje dirigido por Salvador Elizondo y hecho público hasta 2006, un año después de la muerte del autor de *Farabeuf*. Precisamente, esta película corta fue realizada en 1965, el mismo año en que *Farabeuf* fuera publicada. Se trata de un cortometraje construido mediante el montaje de grabados de principios del siglo XX provenientes de *La Nature*, revista científica francesa, y del manual de operación del Dr. H. L. Farabeuf. Las voces en francés que se escuchan en la banda sonora leen textos de Georges Bataille, Marcel Proust y Eugène Sue; una de las voces masculinas pertenece a Luis Buñuel y una de las femeninas al mismo Elizondo. El corto es una interesante muestra del imaginario apocalíptico de Elizondo, quien se sale de los lugares comunes del "cine atómico" producido durante la Guerra Fría. En *Apocalypse 1900* se presenta un mundo de "rabiosos por la invención", donde el profesor Kovacs crea el tanatógrafo universal, cuyas señales le permiten vaticinar el fin del mundo, el colapso de una *Belle Époque* fascinada con la comunicación telefónica, los paseos en bicicleta y, por supuesto, con el amor. Cuando Kovacs intenta dar la alerta del peligro inminente, sólo recibe como contestación: "¿El fin del mundo? Mierda... ¿el fin del mundo? ¡Bah! A mí esas cosas me cagan".

4. *Apocalypse 1900*

La película de Elizondo es una rareza, claro. La reflexión sobre la posibilidad de transformar la sociedad y la cultura siguió en México el camino de la serie B estadounidense, más preocupada por las alteraciones y sustituciones de la identidad: el doble, la maldad, la monstruosidad, el antropomorfismo y las alteraciones del cuerpo humano.[40] Estos ejes temáticos primordiales de la ciencia ficción se llevaron muy bien con el cine mexicano, en especial con el cine de luchadores, parásito del melodrama, la comedia, el horror y "que en ningún momento buscó la autonomía; al contrario, en la mezcla, en el pastiche, en el anacronismo, se encuentra gran parte de su fuerza".[41]

Como en *El moderno Barba Azul*, la ciencia ficción y la comedia se supieron llevar bien en el cine mexicano. Desde *El supersabio* (Miguel M. Delgado, 1948), donde vemos a un Cantinflas aprendiz de científico, hasta *Chabelo y Pepito detectives* (José Estrada, 1973, presentando al niño de todos los domingos enfrentando a extraterrestres), pasando por un Tin Tan-Triquirán y su cavernango en *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952), el saber se ha prestado para el chiste fácil y no tan fácil. Las fórmulas secretas de la ciencia se volvieron elixires para llevar al individuo cotidiano, al "pobre diablo", a obtener éxitos insospechados en diversas actividades. Así le pasa a Pompín Iglesias en *El Super-Flaco* (Miguel M. Delgado, 1957) y al "Loco" Valdés en *El Supermacho* (Alejandro Galindo, 1958).

La explosión de lo fantástico fue posible en una industria cinematográfica mexicana consolidada. A diferencia de lo que sucedía en los años treinta, en el México de los cincuenta y los sesenta había una industria cinematográfica ya hecha, misma que ocupaba, aproximadamente, el 20 % (894 y 828 en cada década, respectivamente) del total de películas que se sabe fueron vistas en las salas de la Ciudad de México. Si se compara con el 6 % (199 películas) de la década de 1930 y el 15 % (626) de la de 1940, hay una mejoría considerable en la exhibición. No sólo la producción mexicana había ganado espacios y tiempos en las salas, sino que la estadounidense parecía retroceder: en los años treinta, del total de filmes estrenados en las salas de la Ciudad de México, el 76 % (2388) eran estadounidenses; en los cuarenta representaban el 69 %

(2864); en los cincuenta eran ya 54 % (2352); y, finalmente, en los sesenta disminuiría su presencia hasta el 32 % (1287), a la vez que las películas inglesas, italianas, españolas y francesas ganaban terreno en el mercado cinematográfico mexicano.[42]

En el cine fantástico con tema o motivo científico se puede establecer una curva de producción que alcanzó su punto máximo en la década de 1960, para después declinar. Si hacemos un listado de películas de este tipo agrupadas por décadas, podemos notar que en la de 1930 se hicieron 5, la misma cantidad que en la década siguiente. En la década de 1950 se da una verdadera explosión del tema, con veintitrés producciones. Esta cantidad fue rebasada con facilidad en la década de 1960, cuando se hicieron 54. Una década después, la producción de cine fantástico científico cayó a 32 películas, que son más de las que se hicieron en las décadas de 1980 (7) y 1990 (14).

En siete décadas, cincuenta y cuatro directores realizaron ciento cuarenta películas de ciencia ficción. Fueron treinta y un directores los que se acercaron a la ciencia ficción en más de una ocasión. Es de resaltar que, aproximadamente, el 33 % del total de producción fue realizado por sólo cinco directores: Federico Curiel (quien realizó 13 películas de ciencia ficción), René Cardona (12), Alfredo B. Crevenna (9), Rafael Baledón (6) y Jaime Salvador (6). Lo mismo sucedió con cuatro guionistas, entre los cuales es posible notar, incluso, una mayor incidencia de participación: Alfredo Ruanova (19), Federico Curiel (12), Alfredo Salazar (11) y Rafael García Travesi (10) participaron con guiones o argumentos en el 37 % de las películas de la ciencia ficción mexicana. Resulta interesante, además, la incursión en una o dos ocasiones de escritores literarios como Salvador Elizondo (*Apocalypse 1900*), Gabriel García Márquez (*El año de la peste*, 1978), Hugo Argüelles (*Una vez, un hombre...*, 1970), José Agustín (*El año de la peste*), Max Aub (*El sexo fuerte*), Pedro F. Miret (*Bloody Marlene*, 1977; *Historias violentas*, 1984)[43] y Víctor Hugo Rascón Banda (*El Hijo del Santo en el Poder de Omnicrón*, 1991). O de figuras del cine como el "Indio" Fernández, quien escribiera el guión de *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935) o Felipe Cazals (*El año de la peste*). Un maestro del horror como Carlos Enrique Taboada también participaría con guiones para cinco películas de horror con elementos científicos: *La maldición de Nostradamus*, *La sangre de Nostradamus*, *Nostradamus y el destructor de monstruos*, *Nostradamus, el genio de las tinieblas* y *Orlak, el infierno de Frankenstein*.

Conclusiones

La frialdad de los números, sin embargo, no debe llevarnos a olvidar que los años cincuenta y sesenta fueron tiempos duros para la producción cinematográfica mexicana. La llamada Época de Oro del cine mexicano terminó muy pronto. Cuando comenzó la década de 1950, la atención de Estados Unidos volvió a su propio terreno, después de su participación en la Segunda Guerra Mundial. Este conflicto, como es sabido, había beneficiado a la producción cinematográfica nacional, además de que había propiciado un proceso de industrialización y modernización en México. Como lo dice Eduardo de la Vega, el proceso de industrialización y urbanización "amplió el mercado interno para el cine y en general para las mercancías nacionales". [44] Además, al ser México aliado de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, no tuvo que enfrentarse a la escasez de celuloide; al mismo tiempo que la industria cinematográfica mexicana fue "impulsada por los norteamericanos, que consideraron que su penetración en el mercado hispanoamericano favorecía los intereses de los Estados Unidos en Latinoamérica".[45]

Pero terminó la década de 1940, la del idilio con Hollywood y los Estados Unidos. Sucedió entonces lo que Moisés Viñas llama "El fin del sueño", cuando Hollywood emprendió la reconquista de

sus mercados perdidos. Ante la competencia, los realizadores y técnicos mexicanos se niegan desde sus sindicatos a aceptar nuevos elementos y con ello clausuran la renovación creativa. Intentan bajar los costos de producción reduciendo tiempos de rodaje dando origen al *churro*, película barata y de nula creatividad. [46]

En la década de 1960, la crisis de calidad se recrudece y la "falta de renovación y los *churros* afectan a toda la industria. La competencia de la televisión agrava la situación".[47]

En este ambiente de producción y exhibición cinematográficas, el cine de ciencia ficción realizado por mexicanos encontró su lugar en relación íntima con el *churro* cinematográfico. Los *churros*, filmes de factura exprés, se volvieron una realidad innegable en la historia del cine mexicano. Estas representaciones fílmicas exploraron muchas veces por el tratamiento fantástico de la realidad. Por eso, en una filmografía *churro* como la de Santo, del

total de la producción (51 películas), sólo 18 no pertenecen plenamente a lo fantástico. De 1958 a 1965, por ejemplo, de las quince películas filmadas sólo tres no se incluyen en esa temática. [...] Resultando ser así ese macrogénero con sus respectivas temáticas lo más aceptado por el público de la época.[48]

Después de años de ver cine fantástico, de horror y de ciencia ficción hollywoodense, los públicos mexicanos eran partícipes de una producción constante de fantasía y horror *a la mexicana*. La producción cinematográfica mexicana se encontró en aquellos años espectadores cuya realidad sufría cambios espectaculares y cuya imaginación reelaboraba los impactos del mundo moderno.

Apéndice: Cine mexicano de ciencia ficción, siglo XX*

Abriendo fuego (México, 1987). D: Rodolfo de Anda; G: Gilberto de Anda; P: CICSA (Rodolfo de Anda); A: Gilberto de Anda, Rodolfo de Anda, Arturo Martínez Jr.

Alerta, alta tensión (México, 1967). D: Jaime Salvador; G: José María Fernández Unsáin, Rafael García Travesi (con argumento de Gregorio Walerstein); P: Cima Films (Antonio Matouk); A: Jorge Rivero, Alma Delia Fuentes, Claudia Islas.

Alucarda (México, 1975). D: Juan L. Moctezuma; G: Alexis Arroyo, Juan L. Moctezuma (basado en un argumento de Alexis Arroyo, Tita Arroyo, Juan L. Moctezuma, Yolanda López Moctezuma, a partir de la novela de Joseph Sheridan Le Fanu); P: Films 75, Yuma Films; A: Tina Romero, Susana Kamini, Claudio Brook.

Apocalypse 1900 (México, 1965). D: Salvador Elizondo / P: Michelle Alban [cortometraje].

Arañas infernales (México, 1966). D: Federico Curiel; G: Adolfo Torres Portillo, Luis Enrique Vergara; P: Fílmica Vergara Cinecomisiones (Luis Enrique Vergara); A: Blue Demon, Blanca Sánchez, Martha Elena Cervantes.

Autopsia de un fantasma (México, 1966). D: Ismael Rodríguez; G: Ismael Rodríguez; P: Películas Rodríguez (Ismael Rodríguez); A: Basil Rathbone, John Carradine, Cameron Mitchell.

Aventura al centro de la Tierra (México, 1964). D: Alfredo B. Crevenna; G: José María Fernández Unsáin; P: Producciones Sotomayor (Jesús Sotomayor); A: Kitty de Hoyos, Javier Solís, José Elías Moreno.

Bloody Marlene (México, 1977). D: Alberto Mariscal; G: Pedro F. Miret; P: Conacine; A: Héctor Bonilla, Martha Navarro, Jorge Russek.

Blue Demon y las invasoras (México, 1968). D: Gilberto Martínez Solares; G: Gilberto Martínez Solares (con argumento de Rafael Pérez Grovas); P: Cinematográfica RA (Rafael Pérez Grovas); A: Blue Demon, Regina Torné, Gilda Mirós.

Blue Demon, el demonio azul (México, 1964). D: Chano Urueta; G: Rafael García Travesi (con argumento de Rafael García Travesi, Fernando Osés); P: Fílmica Vergara S.A. (Luis Enrique Vergara); A: Blue Demon, Jaime Fernández, Rosa María Vázquez.

Blue Demon: destructor de espías (México, 1967). D: Emilio Gómez Muriel; G: Alfredo Ruanova (con argumento de Emilio Gómez Muriel); P: Producciones Corsa (Emilio Gómez Muriel); A: Blue Demon, Carlos East, Maura Monti.

Capulina corazón de león (México, 1970). D: Alfredo Zacarías; G: Alfredo Zacarías; P: Panorama Films, Zacarías S.A.; A: Gaspar Henanine "Capulina", Marta Bauman, Eduardo Alcaraz.

Cazadores de espías (México, 1968). D: Rafael Baledón; G: Rafael Baledón (con argumento de Adolfo López Portillo); P: Películas Mundiales (Eduardo Galindo y Jesús Galindo); A: Carlos East, Maura Monti, Eleazar García "Chelelo".

Cerebros infernales (México, 1966). D: Chano Urueta; G: Antonio Orellana, Fernando Osés; P: Estudios América y Cinematográfica RA (Rafael Pérez Grovas); A: Blue Demon, David Reynoso, Ana Martín.

Chabelo y Pepito contra los monstruos (México, 1973). D: José Estrada; G: Toni Sbert; P: Estudios Churubusco / Alameda Films (Alfredo Ripstein Jr.); A: Javier López "Chabelo", Martín Ramos, Silvia Pasquel.

Chabelo y Pepito detectives (México, 1973). D: José Estrada; G: Toni Sbert; P: Estudios Churubusco / Alameda Films (Alfredo Ripstein Jr.); A: Javier López "Chabelo", Martín Ramos, Ramiro Orci.

Comando de la muerte (México, 1990). D: Alfredo Gurrola; G: Dan Cazes, Sofía Duek, Gary Burak, J. M. Gomara; P: Productora Cinedos (Pedro Lozoya H., Elliot Margolis, Ignacio García); A: Sergio Goyri, Jorge Luke, César Sobrevals.

Con licencia para matar (México, 1967). D: Rafael Baledón; G: Alfredo Ruanova; P: Películas Mundiales (Eduardo Galindo, Jesús Galindo); A: Fernando Casanova, Emily Cranz, Maura Monti.

Cronos (México, 1991). D: Guillermo del Toro; G: Guillermo del Toro; P: IMCINE (Bertha Navarro, Rafael Cruz, Arthur H. Gorson, Arturo Whaley, Alejandro Springal, Jorge Sánchez Sosa, Julio Solórzano Foppa, Bernardo Nussbaumer, Guillermo Springal, Antonio Hernández); A: Federico Luppi, Claudio Brook, Ron Perlman.

Doctor Satán (México, 1966). D: Miguel A. Gutiérrez; G: José María Fernández Unsáin (con argumento de Sidney T. Bruckner); P: Producciones Espada (Sidney T. Bruckner); A: Joaquín Cordero, Alma Delia Fuentes, José Gálvez.

- Dos nacos en el planeta de las mujeres* (México, 1989). D: Alberto Rojas; G: Alejandro Licona; P: Cinematográfica del Prado (Carlos Vasallo); A: Alberto Rojas "El Caballo", César Bono, Lorena Herrera.
- El año de la peste* (México, 1978). D: Felipe Cazals; G: Juan Arturo Brennan, Gabriel García Márquez, José Agustín; P: Conacite 2; A: Alejandro Parodi, José Carlos Ruiz, Rebeca Silva.
- El arma secreta* (México, 1992). D: Sergio Goyri; G: Gilberto de Anda; P: Goyri y Asociados; A: Sergio Goyri.
- El asesino invisible* (México, 1964). D: René Cardona; G: René Cardona, René Cardona Jr.; P: Filmadora Panamericana (Alberto López); A: Ana Bertha Lepe, Guillermo Murray, Carlos Agostí.
- El ataque de los pájaros* (México, 1986). D: René Cardona; G: René Cardona Jr.; P: Productora Fílmica Re-Al; A: Christopher Atkins, Michele Johnson, Sonia Infante.
- El ataúd del vampiro* (México, 1957). D: Fernando Méndez; G: Ramón Obón (con argumento de Raúl Zenteno); P: Cinematográfica ABSA; A: Germán Robles, Abel Salazar, Ariadna Welter.
- El barón del terror* (México, 1961). D: Chano Urueta; G: Federico Curiel, Adolfo López Portillo; P: Cinematográfica ABSA (Abel Salazar); A: Abel Salazar, Ariadna Welte, Germán Robles.
- El baúl macabro* (México, 1936). D: Miguel Zacarías; G: Alejandro Galindo (con argumento de Jorge M. Dada); P: Producciones Peste; A: Reparto: Ramón Pereda, René Cardona, Manuel Noriega.
- El bello durmiente* (México, 1952). D: Gilberto Martínez Solares; G: Gilberto Martínez Solarez, Juan García; P: Mier y Brooks (Felipe Mier, Oscar J. Brooks); A: Germán Valdés "Tin Tan", Lilia del Valle, Wolf Ruvinskis.
- El campeón ciclista* (México, 1956). D: Fernando Cortés; G: Fernando Cortés, Carlos Sampelayo (con argumento de Oscar J. Brooks, Pancho Córdova); P: Mier y Brooks (Felipe Mier, Oscar J. Brooks); A: Germán Valdés "Tin Tan", Marcelo Chávez, Sonia Furió.
- El conquistador de la Luna* (México, 1960). D: Rogelio A. González; G: José María Fernández Unsáin, Alfredo Varela Jr.; P: Producciones Sotomayor (Jesús Sotomayor); A: Antonio Espino "Clavillazo", Ana Luisa Peluffo, Andrés Soler.
- El hacha diabólica* (México, 1964). D: José Díaz Morales; G: Rafael García Travesi; P: Fílmica Vergara S.A. (Luis Enrique Vergara); A: Santo, Lorena Velázquez, Fernando Osés.
- El hijo de Alma Grande* (México / Belice, 1974). D: Tito Novaro; G: Rogelio Agrasánchez (con argumento de Laura Marchetti); P: Producciones Fílmicas Agrasánchez (Rogelio Agrasánchez) y Belize Internacional; A: Blue Demon, Ana Bertha Lepe, David Lamar (David Agrasánchez).
- El Hijo del Santo en el poder de Omnicrón* (México, 1991). D: Miguel Rico; G: Víctor Hugo Rascón Banda; P: Alfredo Acevedo Bueno; A: El Hijo del Santo, Diana Golden Eric del Castillo.
- El hombre que logró ser invisible* (México, 1957). D: Alfredo B. Crevenna; G: Alfredo B. Crevenna, Julio Alejandro (con argumento de Alfredo Salazar); P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Arturo de Córdova, Ana Luisa Peluffo, Raúl Meraz.
- El hombre y la bestia* (México, 1972). D: Julián Soler; G: Alfredo Ruanova (basado en la novela de R. L. Stevenson); P: Estudios América (Alfredo Ruanova); A: Enrique Lizalde, Sasha Montenegro, Carlos López Moctezuma.

El increíble profesor Zovek (México, 1972). D: René Cardona; G: René Cardona (con argumento de Chano Urueta); P: Producciones Nova (Alberto López); A: Francisco Javier Chapa del Bosque "Zovek", Teresa Velásquez, Germán Valdés "Tin Tan".

El misterio del rostro pálido (México, 1935). D: Juan Bustillo Oro; G: Juan Bustillo Oro; P: Producciones Alcayde (José Alcayde, Alberto Monroy); A: Beatriz Ramos, Carlos Villarías, René Cardona.

El moderno Barba Azul (México, 1946). D: Jaime Salvador; G: Jaime Salvador, Víctor Trivas; P: ALSA Films (Alejandro Salkind); A: Buster Keaton, Luis G. Barreiro, Ángel Garasa.

El monstruo de los volcanes (México, 1962). D: Jaime Salvador; G: Federico Curiel, Alfredo Ruanova; P: Cinematográfica Grovas, Cooperativa Cinematográfica La Mexicana; A: Joaquín Cordero, Ana Bertha Lepe, Andrés Soler.

El monstruo resucitado o *Doctor Crimen* (México, 1953). D: Chano Urueta; G: Chano Urueta (con argumento de Arduino Maiuri); P: Internacional Cinematográfica (Sergio Kogan); A: Miroslava, Carlos Navarro, José María Linares Rivas.

El planeta de las mujeres invasoras (México, 1965). D: Alfredo B. Crevenna; G: Emilio Gómez Muriel, Alfredo Ruanova; P: Estudios América / Producciones Corsa S. A. (Emilio Gómez Muriel); A: Lorena Velázquez, Guillermo Murray, Rogelio Guerra.

El regreso del monstruo (México, 1958). D: Joselito Rodríguez; G: Luis Manrique, Antonio Orellana, Fernando Osés; P: Filmadora Mexicana (Luis Manrique); A: Luis Aguilar, Teresa Velázquez, Jaime Fernández.

El sexo fuerte (México, 1945). D: Emilio Gómez Muriel; G: Humberto Gómez Landero, Max Aub (con argumento de Miguel Morayta, Agustín M. Carnicero); P: CLASA Films Mundiales; A: Mapy Cortés, Rafael Baledón, Ángel Garasa.

El Super-Flaco (México, 1957). D: Miguel M. Delgado; G: Carlos Orellana (con argumento de Gunther Gerszo); P: Alfa Films (Sergio Kogan); A: Evangelina Elizondo, Alfonso "Pompín" Iglesias, Wolf Ruvinskis.

El superloco (México, 1936). D: Juan José Segura; G: Juan José Segura (con argumento de Jorge Álvarez Cerdeña); P: Producciones Cinematográficas Éxito, UCPRS (cooperativa); A: Carlos Villarías, Consuelo Frank, Ramón Armengod.

El supermacho (México, 1958). D: Alejandro Galindo; G: Pancho Córdova, Raúl de Anda (con argumento de Rafael García Travesi); P: Cinematográfica Intercontinental (Raúl de Anda); A: Manuel "Loco" Valdés, Sonia Furió, Teresa Velázquez.

El supersabio (México, 1948). D: Miguel M. Delgado; G: Jaime Salvador, Íñigo de Martino (con argumento de Jean Bernard Luc, Alex Joffé); P: Posa Films S. A. (Jacques Gelman, Santiago Reachi); A: Mario Moreno "Cantinflas", Perla Aguiar, Carlos M. Baena.

El terrible gigante de las nieves (México, 1962). D: Jaime Salvador; G: Federico Curiel, Alfredo Ruanova; P: Cinematográfica Grovas, Cooperativa Cinematográfica La Mexicana; A: Joaquín Cordero, Ana Bertha Lepe, Andrés Soler.

El triunfo de los Campeones Justicieros (México / Guatemala, 1973). D: Rafael Lanuza; G: Rafael Lanuza; P: Producciones Fílmicas Agrasánchez (Rogelio Agrasánchez); A: Blue Demon, Superzan, Elsa Cárdenas.

El vampiro (México, 1957). D: Fernando Méndez; G: Ramón Obón; P: Cinematográfica ABSA; A: Germán Robles, Abel Salazar, Ariadna Welter.

El vampiro sangriento (México, 1962). D: Miguel Morayta; G: Miguel Morayta; P: Azteca, Internacional Sono Film S.A., Tele Talia Films; A: Carlos Agostí, Martha Bauman, Raúl Farell.

El vampiro teporocho (México, 1989). D: Rafael Villaseñor; G: Antonio Orellana (con argumento de Luis Bekris y Rafael Villaseñor Kuri); P: Galáctica Films (Luis Bekris); A: Pedro Weber "Chatanuga", Humberto Herrera, Charly Valentino.

Frankenstein, el Vampiro y compañía (México, 1962). D: Benito Alazraki; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón S. A. (Guillermo Calderón Stell); A: Manuel "Loco" Valdés, Martha Elena Cervantes, Nora Veryán.

Gigantes planetarios (México, 1965). D: Alfredo B. Crevenna; G: Emilio Gómez Muriel, Alfredo Ruanova; P: Estudios América / Producciones Corsa S. A. (Emilio Gómez Muriel); A: Guillermo Murray, Adriana Roel, Rogelio Guerra.

Herencia macabra (México, 1939). D: José Bohr; G: Eva Limaña de Bohr "Duquesa Olga" (con argumento de José Bohr); P: Productora de Películas (Enrique M. Hernández); A: Miguel Arenas, Consuelo Frank, Ramón Armengod.

Historias violentas (México, 1984). D: Daniel González Dueñas, Diego López Rivera, Carlos García Agraz, Gerardo Pardo, Víctor Saca; G: Pedro F. Miret; P: Conacite Dos (Benito Perojo); A: Delia Casanova, Claudio Obregón, Pedro Armendáriz Jr.

Invasión siniestra (México / Estados Unidos, 1968). D: Juan Ibáñez y Jack Hill; G: Jack Hill, Juan Ibáñez, Karl Schanzer, Luis Enrique Vergara; P: Producciones Fílmicas Vergara (Luis Enrique Vergara) y Columbia Pictures; A: Boris Karloff, Enrique Guzmán, Christa Linder.

Kalimán en el siniestro mundo de Humanón (México, 1976). D: Alberto Mariscal; G: Víctor Fox (basado en el personaje de Rafael Cutberto Navarro, Modesto Vázquez González; P: Kalifilms (Rafael Cutberto Navarro, Reynaldo Puente Portillo, Modesto Vázquez González); A: Jeff Cooper, Milton Rodríguez, Manuel Bravo.

Karla contra Los Jaguares (México / Colombia, 1973). D: Juan Manuel Herrera; G: Sergio Álvarez Acosta; P: Víctor Films (Juan Manuel Herrera); A: Los Jaguares, Jaguar de Colombia, Marcela López Rey.

Katuwira: Donde nacen y mueren los sueños (México/España, 1994). D: Íñigo Vallejo; G: Íñigo Vallejo, Tim Sexton; P: Two Continents Productions, Tecuac Films, Kinema Films de México (José Ludwlo, Íñigo Vallejo, Mayte Arango, Pedro Barroetea); A: Gabriela Roel, Damián Alcázar, Bruno Bichir.

Keyko en peligro (México, 1990). D: René Cardona; G: Hugo Stiglitz, Antonio Orellana, René Cardona III, Ernesto "Chango" García Cabral; P: RAHS (Hugo Stiglitz); A: Hugo Stiglitz, Susana Dosamantes, Roberto Ballesteros.

La cabeza viviente (México, 1961). D: Chano Urueta; G: Federico Curiel, Adolfo López Portillo; P: Abel Salazar; A: Mauricio Garcés, Ana Luisa Peluffo, Germán Robles.

La cámara el terror (México-Estados Unidos, 1968). D: Juan Ibáñez y Jack Hill; G: Jack Hill, Luis Enrique Vergara; P: Producciones Fílmicas Vergara (Luis Enrique Vergara) y Columbia Pictures; A: Julissa, Carlos East, Boris Karloff.

La horripilante bestia humana (México, 1968). D: René Cardona; G: René Cardona, René Cardona Jr.; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: José Elías Moreno, Carlos López Moctezuma, Armando Silvestre.

La invasión de los muertos (México, 1971). D: René Cardona; G: René Cardona Jr.; P: Producciones Nova (Alberto López) y Productora Fílmica Re-AI (Carlos Rosas Gallástegui); A: Francisco Javier Chapa del Bosque "Zovek", Blue Demon, Christa Linder.

La invasión de los vampiros (México, 1963). D: Miguel Morayta; G: Miguel Morayta; P: Tele Talia Films; A: Carlos Agustí, Martha Bauman, Rafael del Río.

La isla de los dinosaurios (México, 1966). D: Rafael Portillo; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Armando Silvestre, Alma Delia Fuentes, Manolo Fábregas.

La maldición de la momia azteca (México, 1957). D: Rafael Portillo; G: Guillermo Calderón, Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Rosita Arenas, Ramón Gay, Crox Alvarado.

La maldición de Nostradamus (México, 1959). D: Federico Curiel; G: Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada; P: Estudios América; A: Germán Robles, Domingo Soler, Julio Alemán.

La mano que aprieta (México, 1966). D: Alfredo B. Crevenna, Tito Novaro; G: Alfredo Ruanova, Emilio Gómez Muriel; P: Estudios América; A: Karloff Lagarde, René Guajardo, Gina Romand.

La mansión de la locura (México, 1971). D: Juan L. Moctezuma; G: Carlos Illescas, Juan L. Moctezuma (basados en una historia de Edgar Allan Poe); P: Producciones Prisma (Roberto Viskin, Jacobo Guss Elster y José Borchowsky); A: Claudio Brook, Arthur Hansel, Ellen Sherman.

La marca del muerto (México, 1961). D: Fernando Cortés; G: Fernando Cortés, Alfredo Varela (con argumento de José María Fernández Unsáin); P: Alameda Films; A: Sonia Furió, Fernando Casanova, Rosa María Gallardo.

La momia azteca (México, 1957). D: Rafael Portillo; G: Alfredo Salazar (con argumento de Guillermo Calderón, Alfredo Salazar); P: Cinematográfica (Calderón Guillermo Calderón Stell); A: Ramón Gay, Rosita Arenas, Crox Alvarado.

La momia azteca contra el robot humano (México, 1957). D: Rafael Portillo; G: Alfredo Salazar (con argumento de Guillermo Calderón, Alfredo Salazar); P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Ramón Gay, Rosita Arenas, Crox Alvarado.

La mujer murciélago (México, 1967). D: René Cardona; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Maura Monti, Roberto Cañedo, Héctor Godoy.

La nave de los monstruos (México, 1959). D: Rogelio A. González; G: Alfredo Varela (con argumento de José María Fernández Unsáin); P: Producciones Sotomayor (Jesús Sotomayor); A: Eulalio González "Piporro", Ana Bertha Lepe, Lorena Velázquez.

La sangre de Nostradamus (México, 1959). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel, Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada; P: Estudios América; A: Germán Robles, Domingo Soler, Julio Alemán.

La Señora Muerte (México, 1969). D: Jaime Salvador; G: Ramón Obón; P: Fílmica Vergara S. A. (Luis Enrique Vergara C.); A: John Carradine, Regina Torné, Elsa Cárdenas.

La sombra vengadora (México, 1954). D: Rafael Baledón; G: Ramón Obón; P: Luis Manrique; A: Armando Silvestre, Alicia Caro, Rodolfo Landa.

La sombra vengadora contra Mano Negra (México, 1954). D: Rafael Baledón; G: Ramón Obón; P: Luis Manrique; A: Armando Silvestre, Alicia Caro, Rodolfo Landa.

La tumba del Atlántico (México, 1990). D: Rodolfo de Anda; G: Rodolfo de Anda; P: Producciones Rodas (Fernando de Fuentes, Rodolfo de Anda); A: Rodolfo de Anda, Jorge Russek, José Carlos Ruiz.

La vuelta del Charro Negro (México, 1941). D: Raúl de Anda; G: Raúl de Anda; P: Producciones Raúl de Anda; A: Carmen Conde, Raúl de Anda, Fernando Fernández.

La zona del silencio (México, 1990). D: Rodolfo de Anda; A: Rodolfo de Anda, Olivia Collins, Mario Almada.

Ladrón de cadáveres (México, 1956). D: Fernando Méndez; G: Fernando Méndez, Alejandro Verbitzky; P: Internacional Cinematográfica (Sergio Kogan); A: Santo, Columba Domínguez, Crox Alvarado.

Las abejas (México / Estados Unidos, 1978). D: Alfredo Zacarías; G: Alfredo Zacarías, Jack Hill; P: Panorama Films / Bee One Productions; A: Claudio Brook, John Saxon, John Carradine.

Las bestias del terror (México, 1972). D: Alfredo B. Crevenna; G: Fernando Osés; P: Películas Latinoamericanas (Fernando Osés); A: Santo, Blue Demon, Elsa Cárdenas.

Las luchadoras contra El Médico Asesino (México, 1962). D: René Cardona; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Lorena Velázquez, Armando Silvestre, Elizabeth Campbell.

Las luchadoras contra el robot asesino (México, 1968). D: René Cardona; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Joaquín Cordero, Regina Torné, Malú Reyes.

Lo que va de ayer a hoy (México, 1945). D: Juan Bustillo Oro; G: Juan Bustillo Oro (con argumento de Paulino Masip); P: Compañía Cinematográfica de Guadalajara, Jesús Grovas; A: Enrique Herrera, Rosario Granados, Miguel Arenas, Manolo Fábregas.

Los astronautas (México, 1960). D: Miguel Zacarías; G: Miguel Zacarías, Roberto Gómez Bolaños "Chespirito"; P: Producciones Zacarías (Mario A. Zacarías); A: Gaspar Henaine "Capulina", Marco Antonio Campos "Viruta", Gina Romand.

Los Campeones Justicieros (México, 1970). D: Federico Curiel; G: Rafael García Travesi (con argumento de Rogelio Agrasánchez); P: Cinematográfica Grovas (Rogelio Agrasánchez); A: Blue Demon, Mil Máscaras, Elsa Cárdenas.

Los invisibles (México, 1961). D: Jaime Salvador; G: Roberto Gómez Bolaños "Chespirito"; P: Filmadora Chapultepec (Pedro Galindo); A: Marco Antonio Campos "Viruta", Gaspar Henaine "Capulina", Eduardo Fajardo.

Los jaguares contra el invasor misterioso (México / Colombia, 1973). D: Juan Manuel Herrera; P: Víctor Films (Juan Manuel Herrera); A: Los jaguares, Jaguar de Colombia, Fedra.

Los luchadores de las estrellas (México, 1992). D: Rodolfo López; G: Francisco Alonso Lutteroth, Arturo Lucero, Gloria Mayo, Antonio Peña; P: Arena Films (Gloria Mayo, Antonio Peña); A: Gloria Mayo, El Misterioso, El Volador.

Los muertos hablan (México, 1935). D: Gabriel Soria; G: Gabriel Soria, Emilio "Indio" Fernández (con argumento de Pedro Zapiáin García); P: Films de México (José Luis Bueno); A: Julián Soler, Amelia de Ilsa, Manuel Noriega.

Los platillos voladores (México, 1955). D: Julián Soler; G: Carlos León, Carlos Orellana, Pedro de Urdimalas; P: Mier y Brooks (Felipe Mier, Oscar J. Brooks); A: Adalberto Martínez "Resortes", Evangelina Elizondo, Andrés Soler.

Los sobrevivientes escogidos o *Los sobrevivientes elegidos* (México / Estados Unidos, 1974). D: Sutton Roley; G: H. B. Cross, Joe Reb Moffly; P: Metromedia Producers (Charles Fries y Leon Benson), Estudios Churubusco Azteca; A: Jackie Cooper, Alex Cord, Richard Jaeckel.

Los supersabios (México, 1978). D: Anuar Badin; G: Anuar Badin (basado en el cómic de Germán Butze); P: Producciones América Films (Jorge Macif) y Kinnema Producciones; A: Azucena Rodríguez, Carlos Riquelme y Carlos Becerril.

Mágico, enviado de los dioses (México, 1990). D: Ángel Rodríguez Vázquez; G: Ángel Rodríguez Vázquez (con argumento de Patricia I. Fuentes); P: Producciones Astro; A: Mágico, Roberto Cañedo, Ana Luisa Peluffo.

México 2000 (México, 1981). D: Rogelio A. González; G: Adolfo Torres Portillo (con argumento de Jesús Salinas, Héctor Lechuga, Marco Antonio Flota); P: Conacine; A: Chucho Salinas, Héctor Lechuga, Rojo Grau.

Misterio en las Bermudas (México, 1977). D: Gilberto Martínez Solares; G: Gilberto Martínez Solares, Rogelio Agrasánchez; P: Producciones Fílmicas Agrasánchez; A: Santo, Blue Demon, Silvia Manrique.

Misterios de ultratumba (México, 1959). D: Fernando Méndez; G: Ramón Obón; P: Alameda Films; A: Rafael Bertrand, Gastón Santos, Luis Aragón, Carlos Ancira.

Muñecas peligrosas (México, 1967). D: Rafael Baledón; G: Alfredo Ruanova; P: Películas Mundiales (Eduardo Galindo, Jesús Galindo); A: Fernando Casanova, Armando Silvestre, Emily Cranz.

Muñecos infernales (México, 1961). D: Benito Alazraki; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón); A: Elvira Quintana, Ramón Gay, Roberto G. Rivera.

Neutrón contra el Doctor Caronte (México, 1960). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel (con argumento de Alfredo Ruanova); P: Estudios América / Producciones Corsa S. A. (Emilio Gómez Muriel); A: Wolf Ruvinskis, Julio Alemán, Armando Silvestre.

Neutrón contra los autómatas de la muerte (México, 1960). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel (con argumento de Alfredo Ruanova); P: Estudios América / Producciones Corsa S. A. (Emilio Gómez Muriel); A: Wolf Ruvinskis, Julio Alemán, Armando Silvestre.

Neutrón el enmascarado negro (México, 1960). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel (con argumento de Alfredo Ruanova); P: Estudios América / Producciones Corsa S. A. (Emilio Gómez Muriel); A: Wolf Ruvinskis, Julio Alemán, Armando Silvestre.

Nostradamus y el destructor de monstruos (México, 1959). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel, Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada; P: Estudios América; A: Germán Robles, Domingo Soler, Julio Alemán.

Nostradamus, el genio de las tinieblas (México, 1959). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel, Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada; P: Estudios América; A: Germán Robles, Domingo Soler, Julio Alemán.

Orlak, el infierno de Frankenstein (México, 1960). D: Rafael Baledón; G: Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada; P: Filmadora Independiente (Rafael Baledón); A: Joaquín Cordero, Armando Calvo, Rosa de Castilla.

Palacio Chino (México, 1972). D: Carlos Castañón; G: Carlos Castañón; P: Producciones Ollin (Bertha Navarro); A: Mario Castillón Bracho, José Peña "Pepet". Daniela Rosen.

Pasaporte a la muerte (México, 1968). D: Alfredo B. Crevenna; G: Emilio Gómez Muriel, Alfredo Ruanova; P: Estudios América (Emilio Gómez Muriel); A: Alejandro Muñoz Moreno (como Blue Demon), Ana Luisa Peluffo, Eric del Castillo.

Peligro... Mujeres en acción! (México, 1967). D: René Cardona; G: René Cardona Jr.; P: Productora Fílmica Nacional (Alberto López Perea, Carlos Espinoza); A: Julio Alemán, Alma Delia Fuentes, Barbara Angely.

Profanadores de tumbas (México, 1965). D: José Díaz; G: Rafael García Travesi; P: Fílmica Vergara Cinemisiones (Luis Enrique Vergara); A: Santo, Gina Romand, Mario Orea.

Retén (México, 1991). D: Sergio Goyri; G: Juan Manuel González, Sergio Goyri; P: Producciones Tijuana (Federico Farfán, Sergio Goyri); A: Sergio Goyri, Jorge Luke, Telly Fillippini.

Rostro infernal (México, 1962). D: Alfredo B. Crevenna; G: Alfredo Ruanova; P: Estudios América (Alfonso Rosas Priego); A: Eric del Castillo, Rosa Carmina, Jaime Fernández.

Roy del espacio (México, 1979). D: Héctor López Carmona; G: Héctor López Carmona; P: ECO Films (Ulises Pérez Aguirre, Rafael Ángel Gil); A: Animación.

Santo contra Blue Demon en la Atlántida (México, 1969). D: Julián Soler; G: Rafael García Travesi, Jesús Sotomayor; P: Cinematográfica Sotomayor (Jesús Sotomayor); A: Santo, Blue Demon, Jorge Radó.

Santo contra Capulina (México, 1968). D: René Cardona; G: Alfredo Zacarías; P: Producciones Zacarías (Alfredo Zacarías); A: Gaspar Henaine "Capulina", Santo, Liza Castro.

Santo contra el cerebro del mal (México / Cuba, 1958). D: Joselito Rodríguez; G: Fernando Osés, Enrique Zambrano; A: Santo, Joaquín Cordero, Norma Suárez.

Santo contra el Cerebro Diabólico (México, 1961). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel, Antonio Orellana (con argumento de Fernando Osés); P: Películas Rodríguez; A: Santo, Fernando Casanova, Ana Bertha Lepe.

Santo contra el Doctor Muerte (México / España, 1973). D: Rafael Romero Marchent; G: José Luis Navarro, Rafael Romero Marchent; P: Cinematográfica Pelimex (Manuel Torres); A: Santo, Carlos Romero Marchent, Helga Liné.

Santo contra la hija de Frankenstein (México, 1971). D: Miguel M. Delgado; G: Fernando Osés; P: Producciones Cinematográfica Alfonso Rosas Priego; A: Santo, Maura Monti, Eva Norvind.

Santo contra las mujeres vampiro (México, 1962). D: Alfonso Corona Blake; G: Rafael García Travesi (con argumento de Alfonso Corona Blake); P: Filmadora Panamericana; A: Santo, Lorena Velázquez, Ofelia Montesco.

Santo contra los asesinos de otros mundos (México, 1971). D: Rubén Galindo; G: Rubén Galindo, Ramón Obón; P: Filmadora Chapultepec (Pedro Galindo Aguilar); A: Santo, Sasha Montenegro, Marco Antonio Campos "Viruta".

Santo contra los zombies (México, 1962). D: Benito Alazraki; G: Benito Alazraki (con argumento de Antonio Orellana); P: Filmadora Panamericana; A: Santo, Lorena Velázquez, Armando Silvestre.

Santo el enmascarado de plata vs. la invasión de los marcianos (México, 1966). D: Alfredo B. Crevenna; G: Rafael García Travesi; P: Producciones Cinematográfica Alfonso Rosas Priego; A: Santo, Maura Monti, Eva Norvind.

Santo en el museo de cera (México, 1963). D: Alfonso Corona Blake; G: Alfonso Corona Blake, Fernando Galiana, Julio Porter; P: Filmadora Panamericana (Alberto López); A: Santo, Claudio Brook, Roxana Bellini.

Santo en el tesoro de Drácula (México, 1968). D: René Cardona; G: Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell); A: Santo, Aldo Monti, Noelia Noel.

Santo en la venganza de las mujeres vampiro (México, 1970). D: Federico Curiel; G: Jorge García Besné (con argumento de Fernando Osés); P: Cinematográfica Flama, Películas Latinoamericanas S. A.; A: Santo, Norma Lazareno, Gina Romand.

Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein (México, 1973). D: Miguel M. Delgado; G: Francisco Cavazos, Alfredo Salazar; P: Cinematográfica Calderón (Guillermo Calderón Stell) y Santo (Carlos Suárez); A: Santo, Blue Demon, Sasha Montenegro.

Santo y Blue Demon contra los monstruos (México, 1969). D: Gilberto Martínez Solares; G: Rafael García Travesi, Jesús Sotomayor; P: Cinematográfica Sotomayor (Jesús Sotomayor); A: Santo, Blue Demon, Jorge Radó.

Superpolicía 880 (México, 1982). D: Pedro Galindo; G: Carlos Valdemar, Jesús Arturo Galindo Pérez; P: Internacional Films; A: Adalberto Martínez "Resortes", Sergio Ramos "Comanche", Víctor Alcocer.

Superzan el invencible / Ssuperzam el invencible (México / Guatemala, 1971). D: Federico Curiel; G: Federico Curiel, Ángel Rodríguez (con argumento de Rogelio Agrasánchez); P: Producciones Fílmicas Agrasánchez (Rogelio Agrasánchez), Cinematográfica Tikal Internacional (Rafael Lanuza); A: Alfonso Mora "Superzan", Raúl Martínez, Arcelia de los Reyes.

Superzan y el niño del espacio (México / Guatemala, 1972). D: Rafael Lanuza; G: Rafael Lanuza; P: Producciones Fílmicas Agrasánchez (Rogelio Agrasánchez), Cinematográfica Tikal Internacional (Rafael Lanuza); A: Alfonso Mora "Superzan", Luigi Giovanni Lanuza, Claudio Lanuza.

Una vez, un hombre... (México, 1970). D: Guillermo Murray; G: Guillermo Murray (con argumento de Guillermo Murray y Hugo Argüelles); P: Cinematográfica Marte (Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein); A: Enrique Rambal, Héctor Bonilla, Helena Rojo.

Utopía-7 (México, 1995). D: Leopoldo Laborde; G: Leopoldo Laborde; P: Omicrón Films (Leopoldo Laborde, Gloria Ruiz); A: Claudio Brook, José Luis Badillo, Roberto Trujillo.

Vampiro, guerrero de la noche (México, 1993). D: José Nieto; G: José Nieto (con argumento de Arturo Lucero); P: Producciones Nuevo Cine; A: Vampiro Casanova, Gloria Mayo, Pierroth Jr.

Viva la juventud (México, 1956). D: Fernando Cortés; G: Fernando Cortés y Carlos Orellana (con argumento de Carlos León); P: Producciones Sotomayor (Jesús Sotomayor Martínez); A: Yolanda Varela, Andy Russell, María Victoria.

Vuelven los Campeones Justicieros (México / Guatemala, 1972). D: Federico Curiel; G: Ramón Obón (con argumento de Rogelio Agrasánchez); P: Producciones Fílmicas Agrasánchez (Rogelio Agrasánchez) y Cinematográfica Tikal Internacional (Rafael Lanuza); A: Blue Demon, Mil Máscaras, El Rayo de Jalisco.

CITAS Y NOTAS

[1] No podemos olvidar que entre los siglos XVI y XVIII algunos escritores especularon sobre las posibilidades de la ciencia: Francis Godwin y su *El hombre en la luna o Discurso de un viaje de allá por Domingo González, el ráudo mensajero*, 1638; Cyrano de Bergerac y *Viaje a la Luna o Historia Cómica de los Imperios y Estados de la Luna* (1657); la complementación literaria que, sobre las aventuras del Barón de Münchhausen, hicieron Rudolf E. Raspe y Gottfried A. Bürger (1785, 1788); Voltaire y su gigante extraterrestre criticón *Micromegas*

(1752); o, en la Nueva España, ese insólito texto del franciscano Manuel Antonio de Rivas, *Syzigias y cuadraturas lunares...* (1775), en el que se cuenta el viaje a la Luna un viajero francés llamado Dutalon.

[2] Hay quienes piensan, por ejemplo, que “después de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad estadounidense es frecuentemente definida por el síntoma de la paranoia”. Cindy Hendershot, “Paranoia and the Delusion of Total System”, en *American Imago*, vol. 54, núm. 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997, pág. 15. La traducción es mía.

[3] En el sentido de Barthes: “la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse”. Roland Barthes, *Mitologías*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2002, pág. 253.

[4] Agnes Heller, *A Theory of Modernity*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, pág. 65.

[5] José Luis Ramírez, “El futuro en plata y technicolor: cinematografía de ciencia ficción mexicana”, en *Ciencia ficción mexicana*, <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:07> [junio, 2006]. Mariana Riva Palacio, “La primera vez del cine”, *Día Siete*, año 9, núm. 471, Ciudad de México, El Universal, pág. 29.

[6] Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano”, en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.

[7] Alfonso Morales, “Misiles y muñecos”, en Itala Schmelz (coord.), *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, Ciudad de México, Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pág. 178.

[8] “*Pulp*, ‘pulpa de papel’, hace referencia a la escasa calidad del papel con que se elaboraban estas revistas, así como a la naturaleza sensacionalista de su contenido: frívolas historia de amor, aventuras del oeste, policíacas o, dentro del fantástico, de horror y de ficción científica. En 1938 aparecieron en Estados Unidos 5 revistas dedicadas a la ciencia ficción, en 1939 12, y en 1941 20, lo que da una idea de su creciente éxito”. Ramón Gil Olivo, *El cine de ciencia ficción. Historia e ideología*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005, pág. 11.

[9] *Ibid.*, pág. 12.

[10] Richard Guy Wilson et al, *The Machine Age in America, 1918-1941*, New York: Abrams, 1986, pág. 23. La traducción es mía.

[11] Cit. por Gil Olivo, *op. cit.*, págs. 15-16.

[12] Miguel Ángel Fernández, “Mexicanos en el espacio periódico”, en *Ciencia ficción mexicana*, <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:06> [junio, 2006].

[13] Vid María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1930-1939*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

[14] J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pág. 89. La traducción es mía.

[15] José María Sánchez García citado por Emilio García Riera, “1936. El año de Rancho Grande”, en Martínez Ruiz y Reynoso Serralde (coords.), *op. cit.*

[16] Eduardo de la Vega Alfaro, “La industria cinematográfica en México: perfil histórico-social”, en Martínez Ruiz y Reynoso Serralde (coords.), *op. cit.*

[17] Amador y Ayala Blanco, *op. cit.*, pág. 276.

[18] En *El futuro más acá*, coord. Schmelz, 10, se menciona a ***El pulpo humano*** (Jorge Bell, 1933) como la primera película de ciencia ficción hecha en México. No he podido acceder a la película, y García Riera (*Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1993-1997) no da mayores detalles sobre ella. Sin embargo, según una sinopsis que presenta David Mondragón Olivares, no se trata de ciencia ficción, sino de una historia de crimen ubicada en un medio rural ("Catálogo de fichas de películas sonoras y parlantes mexicanas, 1929-1936", tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2002, pág. 48).

[19] El mismo Wiene había dirigido, en 1919, el ahora filme clásico *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*), sin duda otra referencia de la presencia del sabio loco como soporte narrativo de la representación filmica.

[20] Telotte, *op. cit.*, pág. 12.

[21] Una anécdota terrible acompaña a una de las proyecciones de esta película en Guadalajara, la noche lluviosa del 6 de julio de 1941, en el Cine Montes: "Un supuesto rayo y su estruendo al golpear el techo provocaron el pánico y la estampida. Para el 8 de julio de 1941, *El Informador* anunció la inhumación de 86 cadáveres y la preparación de las autoridades municipales y los familiares para llevar a cabo los entierros". Alva Lai-Shin Castellón, "La hecatombe del Cine Montes. Rescate de la crónica periodística", en *Babel en prosa*, núm. 2, Guadalajara, Babelia, mayo-agosto, 2006, pág. 39.

[22] José Luis Barrios, "Las extraterrestres o cómo ser fichera en clasificación A", en Schmelz (coord.), *op. cit.*, pág. 154.

[23] Lo que podemos dudar cuando nos enteramos de que, al siguiente día del alunizaje, el gobernador de Jalisco, Francisco Medina Ascencio, decretó suspensión de labores entre los empleados de gobierno, una suspensión que se extendió, por lo menos, al ámbito educativo: "con el fin de que [...] puedan enterarse de todo lo que acontece con relación al viaje lunar, por medio de prensa, radio y TV". *El Informador*, Guadalajara, 21 de julio, 1969.

[24] Israel Vizcarra Varela, "La Segunda Guerra Mundial a través de *El Informador*", tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara, 2006, pág. 6.

[25] *El Informador*, Guadalajara, 1 de enero, 1945.

[26] *Id.*

[27] H. G. Wells, *La guerra de los mundos*, Ciudad de México: Sexto Piso, 2006.

[28] Actor clásico de filmes estadounidenses e ingleses como *Things to Come* (*Lo que vendrá*, William Cameron Menzies, 1936) y *The Ghost of Frankenstein* (*El fantasma de Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942). Era poseedor, como Vincent Price, de una voz y una dicción bien cotizadas en el mundo de la literatura en LP.

[29] *Id.*

[30] Vivian Sochback, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New York, Ungar, 1987, pág. 302. La traducción es mía.

[31] Telotte, *op. cit.*, pág. 12.

[32] *Flash Gordon* (*La invasión de Mongo*, Frederick Stephani, 1936), ***Flash Gordon's Trip to Mars*** (*Viaje a Marte*, Ford Feebe y R. Hill, 1938) y *Flash Gordon Conquers the Universe* (*Flash Gordon conquista el universo*, Ford Feebe y Ray Taylor, 1940).

[33] Por ejemplo: Cindy Hendershot, *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999 y "The Atomic Scientist, Science Fiction Films, and Paranoia: *The Day the Earth Stood Still, This Island Earth, and Killers from Space*", en *Journal of American Culture*, vol. 20, núm. 1, Malden, John Wiley & Sons, primavera, 1997. Neal R. McCrillis, "Atomic Anxiety in Cold War Britain: Science, Sin and Uncertainty in Nuclear Monster Films", en George Aichele y Richard Walsh (coords.), *Screening Scripture: Intertextual Connections Between Scripture and Film*, Harrisburg, Trinity Press International, 2002. Victoria O'Donell, "Science Fiction Films and Cold War Anxiety", en Peter Lev, *Transforming the Screen, 1950-1959*, New York: Charles Scribner's Sons, 2003. Antonio Montes de Oca T., *La pesadilla roja. Cine anticomunista norteamericano, 1946-1954*, Donostia-San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1996. Carlos A. Scolari, *No pasarán. Las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005.

[34] Cit. por Telotte, *op. cit.*, pág. 40. La traducción es mía.

[35] Gil Olivo, *op. cit.*, págs. 87-149.

[36] Vid Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

[37] *Viaje a la luna* (1958), de Fernando Cortés, es una película que aparece en listas de la ciencia ficción mexicana, como en la del sitio web de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción, www.ciencia-ficcion.com.mx. Sin embargo, pareciera que su catalogación ha respondido a una simple lectura del título, pues en esta película viajar a la Luna no es más que una manera de decir *volverse loco*. La película no sólo no puede ser considerada ciencia ficción, sino que ni siquiera es un ejemplo de cine fantástico. El único momento en que la ciencia se filtra en el argumento es cuando los habitantes del manicomio, casi al final del filme, cantan una canción, al más puro estereotipo soviético, cuya única frase es la palabra "SPUTNIK".

[38] El primer Frankenstein cinematográfico apareció en un filme de 16 minutos de duración, realizado en 1910, para la Edison Company, por J. Searle Dawley.

[39] Aunque en esta película no hay un tratamiento concreto de la ciencia.

[40] Joan Bassa y Ramon Freixas, *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona, Paidós, 1997, págs. 43-63.

[41] Nelson Carro citado por Leonardo García Tsao, "La influencia extranjera en el cine mexicano", en Martínez Ruiz y Reynoso Serralde (coords.), *op. cit.*

[42] Información consultada en las carteleras cinematográficas editadas por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, en sus tomos de 1930-1939, 1940-1949, 1950-1959 y 1960-1969.

[43] El caso de Miret llama la atención porque desarrolló también una carrera en la literatura fantástica. Tomás Pérez Turrent, "El universo de Pedro Miret", en *La Jornada Semanal*, domingo 18 de enero, 2004, <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-tomas.html> [junio, 2006].

[44] De la Vega Alfaro, *op. cit.*

[45] Alfredo Gurrola, "La literatura y el cine mexicano", en Martínez Ruiz y Reynoso Serralde (coords.), *op. cit.*

[46] Moisés Viñas, "Periodicidad histórica del cine mexicano", en Martínez Ruiz y Reynoso Serralde (coords.), *op. cit.*

[47] *Id.*

[48] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004, pág. 147.

* Películas fantásticas producidas en México las que la ciencia juega un papel central o tangencial. El listado no pretende ser exhaustivo. D es Director; G es Guionista; P es Productor; A es Actores.

Fuentes

AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1930-1939*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

_____. *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

BARRIOS, José Luis. "Las extraterrestres o cómo ser fichera en clasificación A", en Itala Schmelz (coord.), *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, Ciudad de México, Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

BARTHES, Roland. *Mitologías*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2002.

BASSA, Joan y FREIXAS, Ramon. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona, Paidós, 1997.

CASTELLÓN, Alva Lai-Shin. "La hecatombe del Cine Montes. Rescate de la crónica periodística", en *Babel en prosa*, núm. 2, Guadalajara, Vavelia, mayo-agosto, 2006.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. "La industria cinematográfica en México: perfil histórico-social", en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.

El Informador, Guadalajara, 1 de enero, 1945.

El Informador, Guadalajara, 21 de julio, 1969.

FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A. *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, "Mexicanos en el espacio periódico", en *Ciencia ficción mexicana*, <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:06> [junio, 2006].

GARCÍA RIERA, Emilio. "1936. El año de Rancho Grande", en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.

_____. *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1993-1997.

GARCÍA TSAO, Leonardo. "La influencia extranjera en el cine mexicano", en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.

- GIL OLIVO, Ramón. *El cine de ciencia ficción. Historia e ideología*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005.
- GURROLA, Alfredo. "La literatura y el cine mexicano", en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.
- GUY WILSON, Richard, et al. *The Machine Age in America, 1918-1941*, New York: Abrams, 1986.
- HELLER, Agnes. *A Theory of Modernity*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999.
- HENDERSHOT, Cindy. "The Atomic Scientist, Science Fiction Films, and Paranoia: *The Day the Earth Stood Still, This Island Earth, and Killers from Space*", en *Journal of American Culture*, vol. 20, núm. 1, Malden, John Wiley & Sons, primavera, 1997.
- _____. "Paranoia and the Delusion of Total System", en *American Imago*, vol. 54, núm. 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____. *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999
- MCCRILLIS, Neal R. "Atomic Anxiety in Cold War Britain: Science, Sin and Uncertainty in Nuclear Monster Films", en George Aichele y Richard Walsh (coords.), *Screening Scripture: Intertextual Connections Between Scripture and Film*, Harrisburg, Trinity Press International, 2002.
- MONDRAGÓN OLIVARES, David. "Catálogo de fichas de películas sonoras y parlantes mexicanas, 1929-1936", tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2002.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Las mitologías del cine mexicano", en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.
- MONTES DE OCA T., Antonio. *La pesadilla roja. Cine anticomunista norteamericano, 1946-1954*, Donostia-San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1996.
- MORALES, Alfonso. "Misiles y muñecos", en Itala Schmelz (coord.), *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, Ciudad de México, Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- O'DONELL, Victoria. "Science Fiction Films and Cold War Anxiety", en Peter Lev, *Transforming the Screen, 1950-1959*, New York: Charles Scribner's Sons, 2003.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. "El universo de Pedro Miret", en *La Jornada Semanal*, domingo 18 de enero, 2004, <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-tomas.html> [junio, 2006].
- RAMÍREZ, José Luis. "El futuro en plata y technicolor: cinematografía de ciencia ficción mexicana", en *Ciencia ficción mexicana*, <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:07> [junio, 2006].
- RIVA PALACIO, Mariana. "La primera vez del cine", *Día Siete*, año 9, núm. 471, Ciudad de México, El Universal, pág. 29.
- SCOLARI, Carlos A. *No pasarán. Las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005.
- SOCHBACK, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New York, Ungar, 1987.

TELOTTE, J. P. *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

VIÑAS, Moisés. "Periodicidad histórica del cine mexicano", en Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coords.), *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [CD ROM], Ciudad de México / Colima, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima, CENIDIC, 1999.

VIZCARRA VARELA, Israel. "La Segunda Guerra Mundial a través de *El Informador*", tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara, 2006.

WELLS, H. G. *La guerra de los mundos*, Ciudad de México: Sexto Piso, 2006.

Links

Tráiler de *Misterios de ultratumba* (1959): <https://youtu.be/Mb-gv60zpVc>
Apocalypse 1900 (parte 1): <https://youtu.be/OgGingYnKuQ>