

Frankencine o la estética de la abyección: Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50

VALENTINA VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA
Ball State University, EE.UU.

RESUMEN / Este trabajo analiza la producción temprana en el cine de terror del director mexicano Chano Urueta, enfocándose en el desarrollo de la estética de la abyección, según este concepto desarrollado por Julia Kristeva (2015) y discutido en *Poderes de la perversión*. Examinó esta teoría a manera de anclaje para analizar los filmes *El monstruo resucitado* (1953) y *La bruja* (1954), considerando su correspondencia teórica con la categoría de la abyección. Asimismo, planteo cómo estos filmes se enriquecen con la adaptación de las fórmulas del cine hollywoodense de terror, el expresionismo alemán y los elementos melodramáticos del cine mexicano. Mi objetivo es dilucidar los significados nuevos que adquieren los símbolos prestados de otras filmografías para un público mexicano y su impacto en la creación del gusto filmico por la perversión en el cine nacional.

PALABRAS CLAVE / Chano Urueta, cine de terror, Época de Oro, abyección, Julia Kristeva.

ABSTRACT / This article considers Mexican director Chano Urueta's early horror-genre work with specific focus on the aesthetics of abjection, a concept originally delineated by Julia Kristeva (2015) in her book *Powers of Perversion*. I anchor my analysis of the films *El monstruo resucitado* (*The Resurrected Monster*, 1953) and *La bruja* (*The Witch*, 1954) with this theory, especially considering their relationship to Kristeva's category of abjection. Further, I examine the ways in which Urueta synthesizes elements from Hollywood's horror films, German expressionism cinematography, and Mexican melodrama during this era to create new meanings for a Mexican audience. Stemming from this exploration, I elucidate how Urueta's work contributed in shaping a national taste for the perverse in Mexican cinema.

KEYWORDS / Chano Urueta, horror cinema, Golden Age cinema, abjection, Julia Kristeva.



Set de *El monstruo resucitado* (1953).

INTRODUCCIÓN

Dentro de la prolífica producción filmica del director mexicano Chano Urueta (1895-1979), a lo largo de cinco décadas, se destaca una docena de filmes pertenecientes al género de terror. Entre 1928 y mediados de la década de los setenta, Urueta participó en más de 140 películas como actor, guionista y director, y se deben a su rol como director algunas primicias filmicas en la cartelera popular dentro de este género durante la llamada *Época de Oro* del cine mexicano –aproximadamente 1935-1957–. A partir de estas cintas de terror de los años cincuenta, Urueta da inicio a una abundante producción de serie B (fantasía, terror lucha libre, de explotación) que, si bien no se destacó por su elevada calidad cinematográfica o artística, acertó a desarrollar un vocabulario filmico que aprovecharía la cinematografía mexicana de este género durante los últimos años de la época dorada, así como en las décadas posteriores a su declive.

Durante las primeras dos décadas como director, en los años treinta y cuarenta, Urueta hace su aporte más reconocido a la cinematografía nacional. En esta época

el joven director dirige películas con repartos estelares, integrados por las estrellas más destacadas de la industria: Carlos Orellana, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Cantinflas, Stella Inda, Arturo de Córdova y Sara García, entre otras figuras prominentes. Asimismo, durante esos años Urueta encontró un espacio para la colaboración con Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Silvestre Revueltas, Alfredo B. Crevenna y Leopoldo Baeza, entre otros nombres que sobresalieron durante la era del cine clásico. Dentro de la filmografía que aporta al cine mexicano se encuentran proyectos de alta calidad, de influencia literaria y aire cosmopolita, resultado quizá de sus estudios en filosofía y letras (Reyes García-Rojas, 2016, p. 137; Paunero, 2014). Estos filmes incluyen numerosas adaptaciones literarias, tales como *El escándalo* (1934) de Ruiz de Alarcón, *María* (1938) de Jorge Isaacs, *Los de abajo* (1939) de Mariano Azuela, la ambiciosa adaptación de cuatro horas de *El conde de Montecristo* de Alexandre Dumas (1942), o *El corsario negro* de Emilio Salgari (1944). Dirigió también un filme de corte indigenista, *La noche de los mayas* (1939), así como varias películas de temas históricos, las cuales incluyen, *El camino de los gatos* (1944) con Emilio Tuero y Carmen Montejó, y *Camino de Sacramento* (1945) con Jorge Negrete y Rosario Granados. Cabe destacar que su adaptación filmica de *Los de abajo* ha sido una obra de importancia para la crítica y los historiadores del cine mexicano, y es considerada como una película emblemática de la cinematografía mexicana (Wehr, 2016; De los Reyes García-Rojas, 2016; Paunero, 2014; Tuñón, 2011).

La larga y versátil carrera filmica de Urueta coincide con los cambios históricos y sociales en México en pleno siglo XX, ante los cuales el cine como industria inevitablemente se transforma, llevando a directores como Urueta a adaptar tanto su temática como su estética a las exigencias económicas e ideológicas vigentes. En los años cincuenta, el cine mexicano, a la vez que resiente el peso del Hollywood de posguerra, debe competir con el arribo de la televisión y hacer frente a grandes retos de producción y distribución (De la Vega Alfaro, 1995, p. 91). Robert Harland

(2010) nos recuerda que “el cine no solo es arte, es negocio” (p. 131). Por tanto, la reproducción de fórmulas comerciales –cine de rumberas, rancheras, comedias ligeras– garantiza el éxito en taquilla dentro y fuera de México. Sin embargo, el exceso de estos filmes rentables, así como el proteccionismo desmedido y las presiones políticas, consecuencia del Milagro mexicano, limitan la variedad de temas y propuestas estéticas, exacerbando el atascamiento de esta industria (De la Vega Alfaro, 1995, pp. 91-92).

A pesar de estas condiciones, Urueta mantiene constante su volumen de producción en la década de los cincuenta; sin embargo, el mismo contexto económico y político desfavorable que condiciona al cine mexicano como industria ciertamente repercute en la calidad de sus filmes. Por tanto, a pesar de sus aciertos iniciales, su memoria permanece un tanto empañada por su posterior producción, excesiva en filmes de menor calidad –los llamados churros– que caracterizarían su estilo ante el público y la crítica. Según Robert Harland (2010), “unas de sus primeras películas realmente fueron buenas y ambiciosas. (...) Da pena que la crítica muchas veces no ha sabido apreciar incluso éstas, sin hablar de su cine de más tarde con cada vez peores valores de producción” (p. 130)¹. Este declive en la calidad de sus realizaciones se debió ciertamente a las carencias en su producción por el uso precario de efectos especiales, retroproyección, escenografía y maquillaje, en adición a los bajos presupuestos y la rapidez con que se producían sus cintas.

Sin embargo, considero que, si bien la producción de fantasía y de terror de Urueta no alcanza el nivel de la filmografía alemana (Fritz Lang, Robert Wiene, F.W. Murnau) o de Universal Pictures en Hollywood (James Whale, Karl Freund), mediante la experimentación y en su búsqueda de alternativas da inicio a un género híbrido en México con

¹Emilio García Riera (1993) hace una crítica desfavorable sobre la realización de *La bruja* (1953) en su *Historia documental del cine mexicano*: “El mayor de [sus desaguisados] es la película misma, que Urueta dirige con una confusión en él habitual entre el cine de horror y el cine horroroso” (p. 271).

Miroslava Stern, Alberto Mariscal y
José María Linares Rivas en
El monstruo resucitado (1953).



el cine de terror, incorporando elementos de otros cines y literaturas, y estrenando imágenes inusitadas para un público popular urbano. Por otro lado, aunque el cine de terror en México de esta época pueda considerarse formulaico y de calidad escasa, carente inclusive de la atención de la crítica (Ruétalo y Tierney, 2009, p. 1), vale la pena analizarse dado su potencial de reflejar las coyunturas estéticas e ideológicas en que es producido y precisamente por tratarse de un género filmico sujeto a condiciones de producción específicas a este momento histórico (Sánchez Prado, 2012, p. 47).

A partir de su distanciamiento de los temas y símbolos nacionales acostumbrados, Urueta posiciona sus filmes en espacios ambiguos, poco acostumbrados para el cine nacional a principios de los años cincuenta: los Balcanes, ciudades subterráneas, residencias góticas, el más allá. Esta dislocación permite examinar la fragilidad del orden social al abordar temas limítrofes, perturbadores, tales como el deseo por el cuerpo muerto o deforme, el abuso de los poderes de la ciencia para recrear la vida a partir de la muerte o la amenaza del inframundo –social y escatológico. Por tanto, este trabajo analiza la producción temprana en el cine de terror de Urueta, enfocándose en el desarrollo de la estética de la abyección, según este concepto desarrollado por Julia Kristeva (2015), discutido en *Poderes de la perversión*². La idea central que guía

²Todas las citas y menciones al trabajo de Julia Kristeva a partir de este punto se referirán a la octava reimpresión (2015) en español de *Poderes de la perversión*, editada por Siglo XXI en 1988.

la teoría de Kristeva sobre la abyección es la preocupación por el orden y su desestabilización, inscribiendo en el horror aquello que amenaza o perturba el orden. Por consiguiente, echo mano de esta teoría a manera de anclaje para examinar los filmes *El monstruo resucitado* (1953) y *La bruja* (1954), considerando su correspondencia teórica con la categoría de la abyección. Asimismo, planteo cómo estos filmes se enriquecen con la adaptación de las fórmulas del cine hollywoodense de terror, el expresionismo alemán y los elementos melodramáticos del cine mexicano. Mi objetivo es dilucidar los significados nuevos que adquieren los símbolos prestados de otras filmografías en la creación del gusto filmico por la perversión en el cine mexicano.

CHANO URUETA Y EL GÉNERO DEL TERROR

El que sigue es un resumen esquemático sobre la filmografía de terror de Urueta –que de ninguna manera pretende ser una historia exhaustiva– con el propósito de contextualizar e identificar las coordenadas de los filmes que analizaré más adelante. En los años treinta, Urueta ensaya el tema del terror en su primer largometraje sonoro, *Profanación* (1933), un film poco estudiado y de escasa circulación, pero que permite entrever el rumbo que tomaría la filmografía mexicana de horror al adaptar en él elementos de la cul-

tura prehispánica³. En *Profanación*, un hombre pone a prueba la fidelidad de su esposa exhumando el cadáver de su hermano fallecido, con quien la mujer había tenido una indiscreción. La prueba substancial de esta traición es un collar azteca de jade en posesión del hermano muerto, cuyo cadáver es colocado al piano mientras suena la grabación de una actuación suya en vida (Harland, 2010, p. 130). El filme encuentra inspiración en *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932) de Universal Pictures, pero en el contexto mexicano, la persistencia del pasado prehispánico, en lugar del egipcio, obtendría un significado propio, a la vez que se convertiría en una pieza recurrente en los proyectos del director (Pilcher, 2001, p. 60).

Su segunda película de terror en esta etapa, *El signo de la muerte*, de 1939, ha logrado mayor presencia en la cinematografía mexicana gracias a la participación de Mario Moreno “Cantinflas” y Manuel Medel, cuyas viñetas de humor rompen la tensión del filme y apelan a un público mucho más amplio. A diferencia de *Profanación*, la temática de *El signo de la muerte* se centra directamente en el pasado indígena y su trama se estructura alrededor de una serie de sacrificios humanos rituales que perturban el presente. Su esencia es similar a *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), la cual constituyó el primer intento de la industria de cine por crear un género de terror en México (López, 2009, p. 17). En ambas cintas, la herencia prehispánica presenta una amenaza para el proyecto nacional en el siglo XX. La Llorona, figura femenina legendaria, amenaza el orden dentro del seno familiar cuando acecha a los descendientes de Hernán Cortés (y metafóricamente, a sus herederos culturales, es decir, a la nación mestiza). En *El signo de la muerte*, por otro lado, los vestigios del pasado, ubicuos en el indigenismo posrevolucionario, sirven de vehículo para representar las ansiedades generadas por la entrada de México en la modernidad (Sánchez Prado, 2012, p. 48).

³Robert Harland (2010) indica que esta cinta está perdida (p. 140).

En su excelente análisis sobre el nacimiento del subgénero de las momias aztecas Colin Gunckel (2007) sugiere que:

The Aztec horror of *El signo* (and other films) may function as a projection on to Mexico's inescapable “Other” of what are perceived as the darker, more undesirable inheritances of an indigenous past that must be repressed within the individual self and the denial of a heritage that occupies the lowest rung of the social hierarchy, whose representatives within the text must consequently be defeated (p. 129).

[El horror azteca de *El signo* (y otras películas) puede funcionar como una proyección del “Otro” ineludible de lo que se percibe en México como la herencia más oscura e indeseable de un pasado indígena que debe reprimirse dentro del individuo y la negación de un patrimonio que ocupa el peldaño más bajo de la jerarquía social, cuyos representantes dentro del texto consecuentemente deben ser derrotados.]

En su segunda etapa del cine de terror, aparece *El monstruo resucitado* o *Dr. Crimen* (1953), producido catorce años más tarde por Sergio Kogan y realizado por Urueta como director y guionista⁴. El film se aleja de los elementos nacionales explorados en sus cintas anteriores, tales como las momias aztecas o la historia de México, para armar una narrativa inspirada en el filme norteamericano *Frankenstein*, de 1931, dirigida por James Whale y considerada como uno de los mayores éxitos de Universal Pictures⁵. *La bruja* (1954), también producido por Sergio Kogan y dirigido y escrito por Urueta, se estrena al siguiente año, presentando igualmente ecos de *Frankenstein* e incorporando un personaje femenino que cambia su aspecto entre mujer deforme y bella *femme fatale*. A partir de estos dos filmes, que discutiré más adelante en detalle, Urueta explora la posibilidad de hacer un nuevo

⁴David Wilt (1999) explica que las condiciones de producción en México distaban mucho de las de Hollywood, con un Universal Pictures a la cabeza y con una robusta producción de cine de monstruos, vampiros, momias y demás personajes de terror (p. 13).

⁵A su vez, la cinta de Whale se basa en la novela gótica de Mary Shelley, *Frankenstein o el nuevo Prometeo*, de 1818.

cine de valor comercial para un mercado hispanoparlante en los años cincuenta, siguiendo las fórmulas del cine de terror de la Universal Pictures, la literatura gótica, el cine expresionista alemán y el cine negro de Hollywood, pero sin desatender los elementos melodramáticos del cine mexicano.

El resultado en ambas cintas es una adaptación híbrida, conceptualizada y comercializada para un público popular urbano. Considero que ambos filmes de esta segunda etapa marcan el inicio de la era de oro del cine de terror en México, posterior al breve corpus producido en los años treinta, dado que ambas cintas anteceden por varios años a *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), cinta típicamente considerada como el parteaguas en la filmografía del terror (Rhodes, 2003, p. 103; Wilt, 1999, p. 15). A partir de una mirada retrospectiva, incluso, *El monstruo resucitado* adquiere relevancia dentro de la cronología filmica del terror en un panorama internacional. Olivier Père (2016) expresa que:

Le Monstre ressuscité (...) est le premier titre majeur du cinéma fantastique mexicain. Réalisé en 1953, il précède de quatre ans deux autres jalons essentiels qui allaient inaugurer un nouvel âge d'or de l'horreur et de l'épouvante à partir de la fin des années 50 : *Les Vampires* de Riccardo Freda en Italie et *Frankenstein s'est échappé* de Terence Fisher en Grande-Bretagne. (para. 1).

[*El monstruo resucitado* (...) es el primer título importante del cine mexicano de fantasía. Dirigida en 1953, precede por cuatro años a otros dos hitos esenciales que marcarían el comienzo de una nueva era de oro del terror y el espanto a partir de finales de los años cincuenta: *Los vampiros* de Riccardo Freda en Italia y *Frankenstein se ha escapado* de Terence Fisher en la Gran Bretaña.]

A pesar de esta ventaja, *El monstruo resucitado* y *La bruja* no tuvieron influencia inmediata sobre la industria, según explica David Wilt (1999, pp. 14-15). Sería hasta la década de los sesenta con *El espejo de la bruja* (1962), *El barón del terror* (1962) y *La cabeza viviente* (1963), en colaboración con Abel Salazar, que el trabajo de Urueta

adquiere notoriedad en este género. Salazar, a raíz de su participación en *El vampiro*, encontró en este género una veta sin explotar que lo llevaría a realizar un buen número de cintas de terror como productor y guionista mediante su propia compañía productora, ABSA, modelada en Universal Studios (Syder y Tierney, 2005, p. 38). En colaboración con el equipo de ABSA, Urueta dirige sus más memorables filmes de este género en esta tercera etapa, entre los cuales *El barón del terror* (que circuló exitosamente como película de culto en los Estados Unidos bajo el título de *The Brainiac*) sin duda es el más conocido fuera de México y el más estudiado por la crítica extranjera (Greene, 2005).

DISRUPCIÓN, RENOVACIÓN Y LA ESTÉTICA DE LA ABYECCIÓN

El concepto de la disrupción constituye el hilo conductor en la obra de Julia Kristeva. Para la psicoanalista franco-búlgara, la idea de la disrupción conlleva dos procesos: abrir un espacio para el cuestionamiento del orden (ya sea social o estético) y la posibilidad de la renovación que surge a partir de este cuestionamiento y su consecuente ruptura. Por otra parte, el cine de terror en sí constituye un medio desestabilizador del orden que permite una exploración del colapso de los límites, donde seres fantásticos (brujas, momias, vampiros, monstruos) o elementos insólitos (la resucitación de cadáveres, el retorno de ultratumba, conjuros mágicos) se confunden entre la realidad y la fantasía creada para la pantalla. Aunque la fascinación por (y el rechazo de) estos seres, se mantiene bajo la categoría de lo improbable, su irrupción en el imaginario filmico permite cuestionar otros sistemas ordenados –como el social– que se colapsan debido a este encuentro. Por otro lado, la disrupción en el cine se puede manifestar tanto a nivel diegético o más allá de la narrativa, generando significados en reacción a lo social y político. En el nivel diegético, la amenaza se ve contenida dentro de una narrativa estructurada a partir de la disrupción del orden.

En el cine de terror en general, típicamente el orden se ve interrumpido por una amenaza: un monstruo, un virus, una invasión de platillos voladores o un megalómano fuera de control. En el cine mexicano, la amenaza típicamente es representada a través de seres inspirados por la tradición oral, como es el caso de los fantasmas, brujas y la Llorona, o calcados del repertorio del cine de Hollywood y la tradición literaria y fílmica europea, los cuales ofrecen un nuevo abanico de personajes sorprendentes, tales como momias, vampiros, monstruos, hombres lobo o científicos dementes (*mad scientists*).

Si bien el género de terror en México no tuvo el potencial para renovar el cine mexicano como industria, la experimentación dentro de este cine abrió un espacio para propuestas nuevas en la creación de un cine comercial alternativo, de serie B, que se distanció de las fórmulas convencionales del cine nacional, reemplazando el vocabulario fílmico para narrar sus historias. Sobre las maneras de leer este cine, Doyle Greene (2005) sugiere que puede considerarse como un medio para negociar los discursos dominantes en México sobre la mexicanidad, la modernidad y el género (p. 33). Esto a su vez permitió la creación de nuevos códigos visuales y narratológicos que el público aprendería a identificar. Greene (2005) explica que “while all horror films certainly share common generic elements, horror films are constantly evolving products of a specific time and place and producers of specific social messages” [si bien todas las películas de terror sin duda comparten elementos genéricos comunes, las películas de terror son producto en constante evolución de un tiempo y un lugar específico y producen mensajes sociales específicos] (p. 14). En décadas anteriores, el discurso fílmico se imbricó al discurso oficial nacionalista, dada la necesidad de aprovechar el cine como uno de los vehículos para difundir el proyecto de nación. En los años cincuenta, era evidente que el discurso oficial de la revolución institucionalizada divergía de la realidad del orden social y, en consecuencia, los códigos del cine—dentro del orden fílmico—también habían sido rebasados,

por lo que habría que replantear los signos producidos para el público mexicano, en particular las clases trabajadoras, a quienes iba dirigido particularmente este cine.

Considero que el trabajo de Chano Urueta abrió en México de los años cincuenta la posibilidad de hacer un cine híbrido, dando como resultado un cine con nuevas posibilidades. Por ejemplo, aprovecha su experiencia en la adaptación fílmica, a la vez que echa mano de los elementos del cine de Hollywood, en particular de Universal Pictures en sus cintas de terror como *Frankenstein (El monstruo resucitado)*, *La momia (El signo de la muerte, La cabeza viviente, La momia azteca contra el robot humano)*, *Drácula (El barón del terror)*, *El hombre invisible (El monstruo resucitado)*, entre otros. Asimismo, incorpora elementos destacados del cine de terror silente, de proyección internacional, tales como las sombras siniestras proyectadas en la pared en *Nosferatu, una sinfonía del horror (El barón del terror)*, la justicia del pueblo en *M, el maldito (La bruja)*, el científico demente de *Metrópolis*. Estos elementos adaptados en sus películas mexicanas se vieron enmarcados en una estética expresionista, aprovechando uso de la iluminación para calcar los claroscuros característicos de este cine alemán de los años veinte, así como la neblina y la luz de los faroles del cine *noir* de Hollywood, entre muchos otros signos visuales que caracterizarían estos cines. Algunos críticos coinciden en el sobreuso de estas adaptaciones, especialmente en vista de la baja calidad con que se produjeron. García Riera (1993), por ejemplo, critica que el cine de terror en México es “casi siempre tributario de ejemplos extranjeros, sobre todo hollywoodenses” (p. 67). Sin embargo, también existe consenso en el mérito de este cine, por ejemplo, Gary Rhodes (2003) sugiere que los modos narrativos del cine de Hollywood aportaron un prisma a través del cual los cineastas del cine nacional pudieron aprovechar para examinar las sensibilidades operantes en su propio país (p. 98).

La teoría de la abyección de Julia Kristeva está fundamentalmente ligada al proceso de formación identitaria. Para



Kristeva, la categoría de la abyección se define a partir del colapso de un sistema de significados producido por la pérdida de la distinción entre sujeto y objeto. Es decir, un sistema se desestabiliza cuando el límite entre estos dos se confunde, originando una reacción de horror ante una nueva realidad corpórea. Kristeva indica que “no es (...) la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (p. 11). La formación identitaria, –individual y social– se forma en relación a lo que queda excluido, pero cuando los límites se borran entre lo aceptable y lo rechazado se genera una respuesta de repudio u horror.

En el cine de Urueta, sus seres de fantasía –monstruos, brujas, momias y vampiros– se sitúan sobre márgenes quebrantables. La esencia del horror en sus filmes radica en la ruptura de estos márgenes y el desplazamiento resultante de lo

marginal hacia las categorías íntimas del amor y el afecto. Por tanto, Urueta capitaliza la pugna entre el deseo y la repulsión. Sus héroes y heroínas transitan espacios limítrofes exacerbando la fragilidad del orden preestablecido y rompiendo con las convenciones que mantienen separados lo aceptable de lo descartado, al punto de convertir lo abyecto en deseable. Asimismo, Noël Carroll (1981) expresa que “horror films cannot be construed as completely repelling or completely appealing” [las películas de terror no pueden interpretarse como completamente repelentes o completamente atractivas]; por el contrario, el género de terror presenta una singular combinación de repulsión y deleite (p. 18). En este respecto, las películas de Urueta *El monstruo resucitado* y *La bruja* patentizan con claridad esta lucha entre el deseo y el rechazo de lo abyecto, desafiando los márgenes que separan a estas categorías y estimulando la imaginación de un público en evolución.

EL MONSTRUO RESUCITADO (1953)

El monstruo resucitado narra la historia de Nora (Miroslava Stern), una periodista apostada en una pequeña localidad anónima de los Balcanes, reminiscente a la localidad germana en *Frankenstein* (1933) de James Whale, acompañada del folklor local, pero a la vez confundida con la escenografía portuaria de las películas detectivescas de Hollywood⁶. Vale la pena destacar el efecto de extrañamiento que crea la distancia entre esta locación europea y los signos acostumbrados de lo mexicano, aunados, desde luego, al protagonismo de la rubia actriz checa, con los cuales el filme se aleja de los referentes habituales a la cultura nacional. Aburrída de que no suceda nada de interés para reportar, Nora decide acudir a una cita a ciegas con el misterioso cirujano plástico Herrmann [*sic*] Ling (José María Linares Rivas), cuyas cartas anónimas son publicadas en el diario local. Éste le confiesa que bajo sus misteriosas prendas –reminiscentes del atuendo del hombre invisible en *El hombre invisible* (1933), también de Whale– se encuentra un rostro deforme, un monstruo cuya fealdad resulta tan pavorosa que incluso sus padres debieron abandonarlo a temprana edad. Contrariamente a la reacción de rechazo que Ling (y el público) esperaba de la bella reportera al descubrirse el rostro, Nora lo besa en la frente. A partir de esta muestra de compasión, Ling promete usar sus talentos y conocimientos científicos para el bien y renunciar a sus planes de venganza contra la humanidad.

Después de su primer encuentro, Ling espía a Nora mientras ésta habla con Gherásimos (Fernando Wagner), el jefe del diario donde trabaja, sobre el potencial de este encuentro para un reportaje sensacionalista: “¡El reportaje de mi vida!”.

⁶El film destaca como figura catalizadora a Nora, haciendo eco a Lola Ponce, la protagonista de *El signo de la muerte*. Ambas reporteras desafían los roles femeninos establecidos socialmente en esta época al asumir trabajos tradicionalmente masculinos y adentrarse en la esfera pública. En 1953, el mismo año del estreno de *El monstruo resucitado*, la mujer ganó el derecho al voto, otorgándole mayor poder político y social, sin que esto resolviera los debates en torno a su rol en la sociedad y dentro del núcleo familiar.

La confusión deviene decepción amorosa, recurso melodramático por excelencia, obligando a Ling a huir, sin antes escuchar a Nora declarar que renunciará al reportaje y que, en vez, permanecerá al lado de Ling para alentarle a hacer el bien. En venganza por la supuesta burla de Nora, Ling decide crear un monstruo, un *alter ego* que cumpla su voluntad. Haciendo eco a la secuencia inicial de *Frankenstein*, Ling y su asistente Mischa (Alberto Mariscal) roban el cadáver de un campesino joven (Carlos Navarro) en el cementerio. A través de una fusión experimental, Ling da vida a Ariel, un nuevo ser que lleva la esencia vital de Crommer, un hombre simio, y que a la vez compartirá la conciencia de Ling, quien hará las veces de Cyrano para Ariel. La misión de Ariel es el asesinato de mujeres en serie para culminar con el sometimiento de Nora. Sin embargo, una vez capturada Nora, Ariel se resiste a matarla porque se ha enamorado de ella y en su lugar ataca a Ling. A la muerte de Ling, se anula la conciencia de Ariel y emerge la voluntad amenazadora de Crommer, el hombre simio. Ariel es acribillado finalmente por Gherásimos, el jefe de Nora, restableciendo así el orden que Nora había quebrantado.

Resulta esencial, en primera instancia, una discusión sobre la identidad del monstruo en este film. En *Frankenstein*, el monstruo es la creación científica del doctor Henry Frankenstein, mientras que el título de la cinta hace referente no al monstruo sino a su creador. En el film de Urueta, la referencia en el título resulta un tanto ambigua. La premisa del film recalca la deformidad de Ling –reminiscente a *El fantasma de la ópera*– y sus acciones monstruosas, en contraste directo con la belleza física de Ariel y su sacrificio por Nora. En este sentido, el título se refiere al creador, Ling, y no a la creación, Ariel. Noël Carroll (1981) sugiere el uso de la fisión como uno de los métodos empleados en las cintas de terror para articular el conflicto emocional: “structurally what is involved in spatial fission is a process of multiplication, i.e., a character or set of characters is multiplied into one or more new facets each standing for another facet of the self”

[estructuralmente, lo que está involucrado en la fisión espacial es un proceso de multiplicación, es decir, un personaje o conjunto de personajes se multiplica en una o más facetas nuevas, cada una representando otra faceta del individuo] (p. 21). A partir de la fisión, Ariel asume la conciencia de Ling, pero también expresa el lado sensible que Ling pierde cuando al despojarse del sentimentalismo y aprecio por la cultura exhibidos inicialmente con Nora, dando como resultado la pérdida de su dimensión humana.

En su artículo sobre el arte del horror (o *art-horror*), Noël Carroll (1987) examina los elementos que constituyen un monstruo en las narrativas de terror y propone una taxonomía del horror según las funciones del monstruo en el film. Enfatizando el concepto de la afectividad como factor de las películas de horror para desarrollar su modelo, Carroll se enfoca en dos sentimientos que provoca el monstruo en las películas del arte del horror, tanto dentro de la narrativa como ante el público. El primero es el miedo resultante de la presencia amenazante del monstruo, mientras que el segundo se refiere

a la repulsión, el asco, que éste provoca (pp. 52-53). El monstruo de *Frankenstein* cabe dentro de estas dos categorías, ya que produce miedo por su talla y su fuerza incontrolable, evidenciada tras la muerte accidental de María en el lago. No cabe duda tampoco que su aspecto no solo es aterrador sino repugnante; es una amalgama de cuerpos muertos, putrefactos, fusionados para formar un cuerpo grotesco. Su existencia liminal provoca incomodidad porque existe en un estado entre vivo y muerto. Para Kristeva, el cadáver, y por extensión, el monstruo de Frankenstein, “es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. (...) Es algo rechazado del que uno no se separa, de que uno se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (p. 11). La fascinación de Frankenstein por la ciencia y su potencial como creador, como Prometeo, terminan por sumergirlo.

Si bien la correspondencia del monstruo de *Frankenstein* se mantiene consistente con el modelo de Carroll, en el caso de *El monstruo resucitado*, este paralelismo no es tan

Miroslava Stern en
El monstruo resucitado (1953).



claro con la figura de Ariel. Ariel es una creación de Ling y debe su existencia a la resucitación de un cuerpo inerte que oscila entre los dos estados contradictorios de vida y muerte. Sin embargo, su belleza física y su sensibilidad artística, pero, sobre todo, su sacrificio por Nora, delatan un estado espiritual que lo aleja del modelo del monstruo. Acaso no sea coincidencia que el nombre de Ariel como figura literaria, haciendo referencia al Ariel de Shakespeare (y quizá al de Rodó), apelara al entrenamiento de Urueta en letras y su experiencia con las adaptaciones literarias en el cine mexicano de años anteriores. Asimismo, su conciencia sometida a los deseos de Ling le niegan la agencia, contrariamente al caso de *Frankenstein*, donde el cuerpo del monstruo se reconstituye usando un cerebro anormal, es decir, la mente de un criminal que acaba dominando las acciones de su cuerpo resucitado. Ariel no provoca miedo ni repugnancia, no es el monstruo resucitado al que alude el título del film; en cambio, el Dr. Ling es quien corresponde a la categorización del monstruo según Carroll (1987): sus acciones son amenazadoras, su sadismo y aspecto deforme provocan repugnancia. La decepción amorosa y la búsqueda de venganza tras lo que él considera la traición a su vulnerabilidad resucitan en él su odio por la humanidad, comenzando así el asesinato de mujeres en serie. Es este el punto en que podemos considerar que se produce la resucitación del monstruo al que alude el título de la cinta.

El monstruo resucitado presenta en esencia un conflicto entre el rechazo y el deseo en Nora, ya que resultan sorprendentes su apego por Ling (el monstruo) y su amor por Ariel (un hombre muerto). Kristeva expresa que “[h]ay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (p. 7). Ling representa esta amenaza, “arrojada”, es decir, repugnada y marginada por su deformidad. No es capaz de la integración social, por lo que debe sobrevivir en los márgenes sociales. Es

el genio incomprendido, irónicamente talentoso al bisturí, “un fabricante de bellezas”, pero incapaz de formar lazos afectivos debido a su apariencia: “Yo no puedo considerarme un ser humano (...) Soy un monstruo”. Ling permanece en la etapa imaginaria que discutiera Jacques Lacan, puesto que su subjetividad se forma a partir de la imagen que le brindan el espejo y aquellos a su alrededor; no puede acceder al orden simbólico porque ha quedado expulsado del orden social. Para dramatizar su condición, Urueta recrea, sin mucha originalidad, algunos elementos visuales como los espejos cubiertos, la residencia entre un cementerio y el mar, dos espacios limítrofes en sí, y un harén de mujeres de cera creado por Urueta para sobrellevar la soledad, cuya presencia quieta acaba por exacerbar el sentido de lo familiar vuelto inquietante (*uncanny*) en esta narrativa.

Nora desata el deseo en Ling, quien gracias a su beso se libera para emerger de su refugio y descubrir su rostro. Este es el momento en que la abyección es total, cuando se conjuga el deseo del público de ver el rostro deforme, escondido tras un vendaje, con la reacción afectiva de Nora. Para el público, el rostro de Ling resulta desconcertante, no tanto por su deformidad como por la calidad del maquillaje de Linares. Emilio García Riera (1993) indica que: “uno espera de verdad la cara más fea del mundo, pero, al descubrirse el hombre, piensa uno de inmediato que los ha visto más feos, y más resignados, y sin tanto drama” (p. 67). Por tanto, el beso de Nora desafía los límites entre lo aceptable (terror, repudio, huida) y la ternura hacia la deformidad de Ling. Según Kristeva, la proximidad con lo abyecto:

solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (p. 7).

Los límites de la repulsión se confunden con el deseo para Nora, mientras que para Ling, el beso de Nora le otorga su humanidad a la vez que le permite adentrarse en el orden simbólico cuando puede articular su entrada en sociedad, es decir, en la esfera de la cultura y la ley del padre. Ling simbólicamente retira las cubiertas de todos los espejos en un acto de furor: “Ahora soy libre. (...) Tú creías que eras un monstruo. ¡Eres hermoso puesto que ella te ha besado!”.

LA BRUJA (1954)

Al igual que *El monstruo resucitado*, *La bruja* mantiene su enfoque en la figura del sabio demente. El doctor Boerner (Julio Villarreal) es un médico de reputación internacional y creador de un nuevo antibiótico que revolucionará la ciencia. Boerner debe vender el antibiótico para completar otra fórmula secreta que ha estado desarrollando simultáneamente y que “podría cambiar los destinos de la raza humana”. Boerner recibe una oferta inadecuada de Jan (Fernando Wagner) y Gunther (Charles Rooner) para comprar el antibiótico, pero ante su negativa, su hija es asesinada durante un intento frustrado de robar el medicamento de su laboratorio. El doctor jura vengarse de los tres socios compradores, sin saber que uno de ellos, Fedor (Ramón Gay), es inocente.

El filme destaca inicialmente el carácter caritativo de Boerner cuando es llamado a curar a Paulesco (Luis Aceves Castañeda), el jefe de los mendigos, una comunidad que habita un espacio marginal poblado por enanos, gigantes, prostitutas, ladrones, hombres en muletas, mancos, hombres sin piernas que se arrastran por el piso, presentando así toda una gama de miseria que a la vez forma una comunidad solidaria, reminiscente de *M, el maldito* (*M*, 1931) de Fritz Lang. Este es, desde luego, un espacio simbólico que subraya la inequidad social; la pobreza no es aquella idealizada en el cine nacional (*Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, 1943), sino que enfatiza la abyección de este estrato social.

Este espacio sórdido, habitado por “miserables abandonados de la justicia humana y divina” es el límite de la abyección puesto que sitúa lo expulsado, los excedentes sociales, en un espacio subterráneo, de inframundo, creando un efecto de extrañeza e incomodidad para el público.

Asimismo, esta comunidad es reivindicada por la presencia paternal de Boerner, quien en complicidad cura a los enfermos (algunos de ellos con heridas resultantes de riñas callejeras), pero también guarda silencio ante sus crímenes, asumiendo así el rol de patriarca benévolo otorgándoles la absolución social. Por tanto, Boerner se sitúa al borde de este límite confundiendo entre aquellos que resultan socialmente improductivos y la promesa del progreso de la ciencia. Al igual que *El monstruo resucitado*, la trama de *La bruja* se desarrolla en una locación sin identificar en el este de Europa. La tarjeta introductoria indica: “La presente historia es una relación de sucesos fantásticos tomados de leyendas y cuentos originarios de los misteriosos pueblos balcánicos (*sic*)”, por lo que la historia evoca los conflictos del pasado y los transporta a la modernidad, pero evitando establecer una relación evidente con el discurso oficial de un México modernizante por tratarse de un escenario distante y desconocido para el público mexicano.

Entre los pobladores de este espacio sórdido se encuentra la Bruja (Lilia del Valle), una mujer apodada así por su aspecto grotesco —“la rata más sucia de todos los muelles”—, pero que a pesar de su deshumanización es también una mujer de noble corazón, abnegada y de conmovedora soledad, consistente con las heroínas melodramáticas del cine mexicano: “obediente, seductora, resignada”, según señala Carlos Monsiváis (1992, p. 18). Con la ayuda de la nueva fórmula científica y bajo la tutela de Boerner, la Bruja se transforma en una bella y sofisticada aristócrata, la condesa Nora de Novak, hacia la cual naturalmente los tres socios se sienten atraídos. Uno a uno, ella debe seducirlos y conducirlos a la muerte bajo la promesa del científico de recompensarla con riquezas y, sobre todo, con la belleza permanente. Así, el conflicto en



Lilia del Valle en *La bruja* (1954).

La bruja oscila entre la obediencia, la justicia y el deseo. La Bruja naturalmente se dobliga al principio, ante las promesas de Boerner: “Usted puede pegarme, ¡matarme!, si no le obedezco”; sin embargo, el plan fracasa cuando Nora debe elegir entre su lealtad hacia Boerner y salvar a Fedor, de quien se ha enamorado. Nora mata a Boerner y finalmente sacrifica su vida para salvar a Fedor de ser ajusticiado por el Tribunal de la Noche, otro guiño de Urueta a *M, el maldito* (Lang, 1931) y su Tribunal de los Mendigos⁷.

La desobediencia de Nora conduce al fracaso eventual de Boerner, estableciendo un paralelo con *Frankenstein* y *El monstruo resucitado*; tanto Henry Frankenstein y Herrmann Ling fracasan en el intento de controlar a su creación. Por otro lado, el filme ofrece una clara lectura sobre el poder de la sexualidad de Nora en contraposición con la autoridad de Boerner como científico y patriarca. Observamos un sugerente contraste entre una de las primeras secuencias del filme y la secuencia del asesinato de Boerner. Su hija Mirta (Guillermina Téllez Girón) está dispuesta a sacrificar sus planes

⁷Una de las primicias de este filme es la pelea que transcurre entre los dos asesinos de Mirta ante el Tribunal de la Noche. Quienquiera que gane deberá matar a Gunther y salvarse. La pelea es breve, pero establece un momento catártico que además rompe con la tensión melodramática de la trama. Sería en ese mismo año, 1954, con la realización de *La bestia magnífica*, que Urueta había de estrenar un subgénero en el cine mexicano de explotación: las películas de lucha libre.

de estudiar en la Sorbonne con tal de apoyar al padre en su viaje a Budapest para vender su fórmula. Por otro lado, Nora sustituye a Mirta, ocupando el rol de protegida y ejecutora de sus planes. Sin embargo, mientras que Mirta es asesinada protegiendo la fórmula de su padre, Nora desafía y acribilla a Boerner cuando éste se aleja de la justicia y se rehúsa a rectificar su error.

A pesar de carecer de poderes mágicos o practicar las ciencias ocultas, como lo sugiere su sobrenombre, el poder de la Bruja radica en la postura social y el poder de su sexualidad, otorgado por Boerner. Asimismo, debido a su sensibilidad y subjetividad femenina, a diferencia de la razón prevalente en Boerner, ella sí ha comprendido como injusto el castigo de Fedor. Nora subvierte el modelo patriarcal personificado por Boerner y somete al científico usando un revólver, es decir, acudiendo a la violencia masculina. Nikki Baughan (2016) ha sugerido que:

the shadowy figure of the witch has long been a source of fascination to filmmakers, across myriad nationalities and genres. Whether she be crone or hag, enchantress or vamp, one thing remains constant: a witch's power, of either the practical or seductive variety, should never be underestimated (p. 9).

[la figura sombría de la bruja ha sido durante mucho tiempo una fuente de fascinación para los cineastas, en una miríada de nacionalidades y géneros. Ya sea como bruja o arpía, hechicera

Julio Villareal en
La bruja (1954).



o vampiresa, una cosa permanece constante: el poder de una bruja, ya sea de la variedad práctica o seductora, nunca debe subestimarse.]

El miedo que genera el personaje de la Bruja, entonces, radica en el reemplazo de la figura femenina tradicional, presente en el imaginario cultural en torno al género, al transformarse en una mujer con agencia propia y arrebatarse el poder del patriarca.

Es posible considerar *La bruja* como una variación de *Frankenstein* que traslada la idea de la creación a partir del desecho a la categoría femenina. Al igual que el monstruo de Henry Frankenstein y el Ariel de Ling, la Bruja representa lo abyecto y es reanimada por medio de la ciencia; su transformación (o reanimación), aunque milagrosa, conlleva un elemento de transgresión moral por parte del científico, lo cual problematiza la representación filmica de éste. Dennis Mahoney (1994) explica que, en sus inicios, la figura del científico demente en el cine alemán de los años veinte (*El gabinete del doctor Caligari* y *Metrópolis*) se representa no como portador de la razón y el progreso, sino como la encarnación de la autoridad corrompida, como instrumento de deshumanización y destrucción (p. 419). El cine mexicano adapta esta representación desde los años treinta, sin embargo, dentro del contexto histórico y social de esos años bajo el gobierno de Cárdenas resultaba mucho más optimista la resolución de los conflictos con la figura del científico. En las narrativas filmicas de esos años, el orden siempre es restablecido y al final todo

vuelve a la normalidad (Rhodes, 2003, p. 98). *El signo de la muerte y El monstruo resucitado* repiten esta fórmula del retorno a la normalidad, descartando el cuestionamiento sobre qué es lo que constituye esa “normalidad”.

En *La bruja*, el monstruo que amenaza el equilibrio moral del filme es el científico. Herida de muerte, la Bruja suplica justicia para Fedor: “El único perverso es el doctor. Valiéndose de su terrible poder, me usó como instrumento para cometer sus crímenes. (...) mis hermanos de la noche han de ser siempre justos”. Kristeva plantea que lo abyecto es:

Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun (*sic*) más porque aumentan esa exhibición de la fragilidad legal (p. 11).

Boerner, como Ling, es médico y debe preservar la vida, no destruirla. Según lo establecido por Kristeva, “El saber fue pervertido, trastocado, vaciado de sentido” (p. 12). El conocimiento de la ciencia se somete al abuso y se quebranta la promesa del progreso, uno de los temas fundamentales para el cine de la Época de Oro como promotor del discurso oficial en México.

La abyección de Boerner se traslada hacia la arena sociopolítica de un México de mayor inestabilidad económica y menor concordancia del discurso oficial con las realidades

de la nación en los años cincuenta bajo el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) durante el llamado Milagro mexicano. Nora sucumbe a la doble moral de Boerner y ambos son castigados; sin embargo, la última secuencia cierra con el cuerpo inerte de la Bruja en el suelo, rodeada por las miradas indiferentes de los mendigos (el pueblo), mientras Fedor (la burguesía industrial) se aleja decepcionado pero ileso. El retorno a la normalidad, lejos de proveer un sentido de resolución y respiro, en *La bruja* causa incomodidad.

EL MELODRAMA DE TERROR

Urueta echa mano del melodrama para articular el conflicto interior de sus personajes en la narrativa de terror y estructurar estos filmes. Este popular género dramatizó los dilemas morales y personificó los conflictos sociales para un público que se nutría de las imágenes presentadas en la pantalla grande. En su libro *Pragmatic Passions*, Matthew Bush (2014) indica que:

melodrama functions not only as a mode for comprehending dramatic action in a given text, but also as a modern means for understanding social and historical processes that are too abstract to grasp in any sort of quantitative manner. Melodrama thus provides a narrative structure that facilitates an understanding of the social (pp. 14-15).

[el melodrama funciona no solo como un modo para comprender la acción dramática en un texto dado, sino también como un medio moderno para comprender procesos sociales e históricos demasiado abstractos para captarse de cualquier manera cuantitativa. El melodrama proporciona una estructura narrativa que facilita la comprensión de lo social.]

Ling lucha con la soledad y el rechazo, y el catalizador que lo lleva al asesinato es su deseo por Nora. La Bruja, por otro lado, se debate entre la lealtad hacia Boerner y el amor por Fedor, entre la obediencia y el deseo, y es castigada cuando fracasa en su deber. Ambas películas aprovechan las

convenciones de este género –desde la música hasta la puesta en escena– para acentuar el sufrimiento de estos personajes. Asimismo, a pesar de la aparente ausencia de una crítica social, *El monstruo resucitado* y *La bruja* también ofrecen una lectura de los tipos de mensajes sociales para un público dispuesto a aprender de los modelos de conducta desplegados en la pantalla.

En *Frankenstein* de Whale, el aristocrático Henry Frankenstein corrige los errores de su vanidad destruyendo al monstruo y es recompensado mediante el casamiento con la núbil Elizabeth. El orden social es restablecido y las capas sociales regresan a su lugar. Por contraste, en *El monstruo resucitado*, Nora permanece sola ante la imposibilidad de prolongar la fantasía con el apuesto Ariel o de concretar sus intenciones de llevar el bien hacia la humanidad a través del amor de Ling. Por tanto, ambos modelos masculinos fracasan. A diferencia de Henry Frankenstein, quien exhibe una dualidad evidente como científico soberbio y noble solidario, Ling permanece atrapado en la monstruosidad de su vanidad y su sadismo. Ling no es el aristócrata sediento de conocimiento, sino una suerte de *self-made man* fallido. Es culto, rico y posee el poder de la ciencia, pero a la vez es soberbio y carece de reconocimiento social. Por otro lado, Ariel es la creación de Ling, pero su cuerpo está constituido en esencia por Rostov, un campesino muerto, transformando lo abyecto en objeto deseado por Nora. Proveniente de una clase social baja y sin el potencial de alcanzar la sofisticación de su creador, Ariel no corresponde al modelo masculino que puede aspirar a merecer una mujer como Nora por lo que también esta unión fracasa. Gherásimos, el director del periódico y jefe de Nora, hace las veces de figura paterna. Es él quien mata a Ariel impidiendo esa unión y restableciendo el orden quebrantado por la curiosidad femenina de la reportera.

En *La bruja* también lo abyecto se convierte en deseo cuando la Bruja se transforma en una mujer atractiva y elegante por medio de la ciencia y el empeño de la figura paterna de Boerner. Al igual que en *El monstruo resucitado*,

prevalece la imposibilidad de la unión entre el sujeto (Fedor) y aquello que existe fuera de los límites (la Bruja). La Bruja/condesa Nora es castigada por su transgresión y fracasa la promesa de unión entre ella y Fedor, restableciéndose el orden quebrantado por la venganza de Boerner y la traición de Nora. Nora y Fedor no pueden permanecer juntos una vez muerto Boerner. Sin embargo, resulta inquietante el fracaso de esta unión que termina con la revelación de la verdad sobre la identidad de Nora y su muerte. Quizá, al igual que Ariel, a pesar de su transformación, el origen social sitúa a Nora más allá del límite que Fedor no debe rebasar.

CONCLUSIÓN

El monstruo resucitado duró dos semanas en cartelera después de su estreno en 1954. Si bien no fue un éxito taquillero en su momento, para generaciones posteriores ha circulado como cinta de culto en México y más allá de sus fronteras. A pesar de su limitada recepción en su momento, la producción de este filme, a la par de *La bruja*, le permitió a Chano Urueta ensayar un vocabulario nuevo y realizar una experimentación formal con elementos de otros cines

clásicos de terror como el expresionista alemán de los años veinte o de Universal Pictures de la siguiente década. Las propuestas de tipo estético y crítico que formula a la hora de experimentar con este género en el cine nacional lo llevarían a desarrollar su estilo propio durante las décadas posteriores a la Época de Oro y a contribuir al desarrollo del gusto por este cine de lo abyecto entre el público urbano popular.

Este trabajo ha buscado hacer una modesta contribución al estudio del cine de terror en México y proponer una reevaluación de los filmes menos explorados de Urueta, que considero importantes en el desarrollo de este género. Sin embargo, hace falta un estudio académico más completo sobre el trabajo de Urueta y sería de interés continuar desarrollando una teoría sobre el cine de terror en México, más allá de las discusiones del cine de culto o de Mexplotación en los Estados Unidos, que es donde se circulan mayormente las publicaciones académicas sobre este género. Merece la pena, por ejemplo, el estudio de filmes como *Profanación*, que lamentablemente está perdida, o *El espejo de la bruja*, que ofrece una lectura más compleja sobre la imagen de la bruja y su desarrollo como personaje antagónico femenino pero vencedor en la filmografía nacional de terror. 🍷



La bruja (1954).

Bibliografía

- BAUGHAN, N. (2016). The Five Key... Films about Witches. *Sight & Sound*, 26(4), 9.
- BUSH, M. (2014). *Pragmatic Passions: Melodrama and Latin American Social Narrative*. Madrid, España: Iberoamericana.
- CARROLL, N. (1981). Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings. *Film Quarterly*, 34(3), 16-25.
- CARROLL, N. (1987). The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 51-59.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (1995). Origins, Development and Crisis in the Sound Cinema (1929-64). En P. A. Paranaguá (Ed.), *Mexican Cinema* (pp. 79-93). Londres, Inglaterra: British Film Institute.
- DE LOS REYES García-Rojas, A. (2016). Jesús Chano Urueta: *Los de abajo* (1939). En C. Wehr (Ed.), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas de la Época de Oro hasta el presente* (pp. 137-157). Madrid, España: Iberoamericana.
- GARCÍA Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano* (Vol. 7). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GREENE, D. (2005). *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*. Jefferson, EE.UU.: McFarland & Company.
- GUNCKEL, C. (2007). El signo de la muerte and the Birth of a Genre: Origins and Anatomy of the Aztec Horror Film. En J. Sconce (Ed.), *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* (pp. 121-143). Durham, EE.UU.: Duke University Press.
- HARLAND, R. J. E. (2010). Chano Urueta (1895-1979): El ascenso y declive del maestro del morbo. *Con-textos*, 22(45), 127-140.
- KRISTEVA, J. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LÓPEZ, A. M. (2009). Before Exploitation: Three Men of the Cinema in Mexico. En V. Ruétalo y D. Tierney (Eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 13-33). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- MAHONEY, D. (1994). From Caligari to Strangelove: The German as (Mad) Scientist in Film and Literature. En M. Henn y C. Lorey (Eds.), *Analogon Rationis: Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag* (pp. 419-432). Edmonton, Canadá: University of Alberta Press.
- MONSIVÁIS, C. (1992). Las mitologías del cine mexicano. *Intermedios*, (2), 12-23.
- PAUNERO, P. (27 de agosto de 2014). Chano Urueta. El abuelo que hacía cine. *Corre Cámara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5277

- PÈRE, O. (2016). *Le Monstre ressuscité de Chano Urueta*. Francia: Club Arte TV. Recuperado de <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2016/10/19/monstre-ressuscite-de-chano-urueta/>
- PILCHER, J. M. (2001). *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington, EE.UU.: Scholarly Resources.
- RHODES, G. D. (2003). Fantasmas del cine mexicano: The 1930s horror film cycle of Mexico. En S. J. Schneider (Ed.), *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe* (pp. 93-103). Godalming, Inglaterra: FAB Press Publications.
- RUÉTALO, V. y D. Tierney. (2009). Reinventing the Frame: Exploitation in Latin America. En V. Ruétalo y D. Tierney (Eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 1-12). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- SÁNCHEZ Prado, I. M. (2012). Monstruos neoliberales: Capitalismo y terror en Cronos y Somos los que hay. En R. Díaz-Zambrana y P. Tomé. (Eds.), *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (pp. 47-64). San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- SYDER, A. y Tierney, D. (2005). Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandals Epic. En S. J. Schneider y T. Williams (Eds.), *Horror International* (pp. 33-55). Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- TUÑÓN, J. (2011). Los de abajo de Mariano Azuela (1916-1938), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976). Cuando Ouroboros se muerde la cola. *Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (80), 63-76.
- WEHR, C. (2016). Introducción. En C. Wehr (Ed.), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas de la Época de Oro hasta el presente* (p. 9). Madrid, España: Iberoamericana.
- WILT, D. (1999). Mexican Fantasy Films: A Brief History. En R. Agrasánchez Jr. (Ed.), *Mexican Horror Cinema: Posters from Mexican Fantasy Films* (pp. 11-21). México: Agrasánchez Archive Film.

Filmografía

- FREUND, K. (Director) y Laemmle Jr., K. (Productor). (1932). *La momia* [*The Mummy*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- LANG, F. (Director) y Pommer, E. (Productor). (1927). *Metrópolis* [*Metropolis*]. Alemania: UFA.
- LANG, F. (Director) y Nebenzal, S. (Productor). (1931). *M, el maldito* [*M*]. Alemania: Nero-Film A.G.
- MURNAU, F.W. (Director) y Diekmann, E. (Productor). (1922). *Nosferatu, una sinfonía del horror* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*]. Alemania: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal.

- PEÓN, R. (Director) y EcoFilms. (Productor). (1933). **La Llorona**. México: Eco Films.
- URUETA, A. (Director) y Maus, P. & Mier, F. (Productores). (1939). **El signo de la muerte**. México: CISA.
- URUETA, A. (Director) y Kogan, S. (Productor). (1953). **El monstruo resucitado**. México: Cinematográfica, S.A.
- URUETA, A. (Director) y Kogan, S. (Productor). (1954). **La bruja**. México: Internacional Cinematográfica, S.A.
- URUETA, A. (Director) y Salazar, A. (Productor). (1962). **El barón del terror**. México: Cinematográfica ABSA.
- URUETA, A. (Director) y Salazar, A. (Productor). (1962). **El espejo de la bruja**. México: Producciones ABSA.
- URUETA, A. (Director) y Salazar, A. (Productor). (1963). **La cabeza viviente**. México: Cinematográfica ABSA.
- WHALE, J. (Director) y Laemmle Jr., C. (Productor). (1931). **Frankenstein**. EE.UU.: Universal Pictures.
- WIENE, R. (Director) y Meiner, R. & Pommer, E. (Productores). (1920). **El gabinete del doctor Caligari** [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Alemania: Decla-Bioscop AG.

VALENTINA VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA (México) es Profesora Asistente en el Depto. de Lenguas Modernas y Clásicas en Ball State University, en Indiana, EE.UU. En 2010 obtuvo un doctorado en Español de la Universidad de California en Davis, especializándose en estudios culturales y literarios latinoamericanos. Su enfoque de investigación es la Época de Oro del cine mexicano. Su artículo más reciente es “Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro”, publicado en *Ciencia ergo Sum* en 2017. CONTACTO: velazquez@bsu.edu