

Del gótico a lo mexicano: la realización de *El esqueleto de la señora Morales* como un acto de lectura

From the Gothic to the Mexican: The Making of El Esqueleto de la Señora Morales as an Act of Reading

MELINDA ESTÍBALIZ
QUEZADA REVUELTA

m.estibaliz.q@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1933-8962>

*Universidad Autónoma
del Estado de Morelos, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 22, 2026

FECHA DE APROBACIÓN
junio 12, 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i33.xxx](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i33.xxx)

RESUMEN / Este artículo realiza un análisis comparativo entre el cuento “The Islington Mystery” (1928) de Arthur Machen y su adaptación al cine mexicano, *El esqueleto de la señora Morales* (1959), dirigida por Rogelio A. González y con un guion adaptado por Luis Alcoriza. Exponiendo un proceso de tropicalización en el que un cuento gótico de terror se convierte en una historia con humor y sátira que refleja a la sociedad mexicana de la época.

PALABRAS CLAVE / Gótico, tropicalización, cine mexicano, terror, siniestro, humor.

ABSTRACT / This article offers a comparative analysis of Arthur Machen’s short story “The Islington Mystery” (1928) and its Mexican film adaptation, *El esqueleto de la señora Morales* (1959), directed by Rogelio A. González with a screenplay adapted by Luis Alcoriza. It examines a process of “tropicalization” through which a Gothic horror tale is transformed into a story infused with humor and satire, reflecting Mexican society of its time.

KEYWORDS / Gothic, Tropicalization, Mexican Cinema, Horror, Uncanny, Humor.



El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

El cine mexicano de terror tiene una larga tradición que se considera iniciada, justo después de la grabación del primer largometraje sonoro filmado en México (*Santa*, 1932), con la filmación de *La llorona* en 1933¹, que tiene como motivo la leyenda del mismo nombre y representa un tema del folclor mexicano junto a motivos góticos como fantasmas y otros terrores nocturnos. A partir de esto, como si solo hubiera hecho falta el sonido o un despunte en la industria cinematográfica nacional, comienzan a surgir las siguientes películas de este género, a *La llorona* le siguen otras como *El fantasma del convento* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1937), *La bruja* (1954), *El vampiro* (1957) y *El castillo de los monstruos* (1958).

En 1959, sale a la pantalla *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González)², inspirada en el cuento “El misterio de Islington” (“The Islington

¹Víctor Israel Torres Segura (2012), entre otros, reconoce como la primera representación del género a *Don Juan Manuel* (1919), un largometraje del que, al parecer, el único registro que queda es algún cartel. En la misma, la presencia del terror se infiere que fue una representación de otra leyenda mexicana conocida como *La calle de Don Juan Manuel*. En el relato, un hombre vende su alma al diablo y después comete una serie de asesinatos, con los que continúa incluso ya en forma de fantasma. En esta discusión, lo que tenemos por seguro es que el inicio del cine de terror en México estuvo inspirado por el folclor y la tradición oral.

²No es extraño el surgimiento de esta tradición cinematográfica, las y los mexicanos jugamos con la muerte desde pequeños. A esta breve serie le seguirán otras películas como *Hasta el viento tiene miedo* (1968),

Mystery”, 1928) de Arthur Machen, escritor representativo de la narrativa gótica inglesa. La propuesta de este trabajo es analizar la traslación cinematográfica que realizaron Luis Alcoriza como guionista y Rogelio A. González como director, para convertir ese cuento de terror gótico inglés en una película de terror y humor negro mexicanos, como consecuencia de una lectura tropicalizada de la narración. Para dicho análisis, tomando las teorías de Chatman e Iser, se pone en perspectiva el desarrollo de los personajes como ejemplo de interpretación de los espacios vacíos. Para después centrarse en los elementos de la película que construyen el terror, para lo cual se hará un análisis de la presencia en el filme de lo siniestro, cuya definición ha sido popularizada por el ensayo de Freud sobre el tema. Así se irá analizando la adaptación y tropicalización, provocada por la lectura que se hizo del cuento para realizar el rodaje, llevando el horror gótico de Machen hasta lo irreverente del humor mexicano.

ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA COMO ACTO DE LECTURA

Cuando se lleva la adaptación de una obra literaria al cine, lo que se traslada a la pantalla es en realidad la representación cinematográfica del acto de lectura hecho, es decir, lo que se elige escenificar en el metraje es el resultado de una interpretación del texto literario en cuestión; o incluso de una serie de interpretaciones, que podrían ir desde la lectura que hizo el guionista de la obra literaria, hasta la lectura que hace el director del guion y de la obra literaria misma.

El crítico alemán Wolfgang Iser (1989), en su texto “El proceso de lectura”, indica que para la construcción precisa de un texto literario, el autor no debe mencionar ni más ni menos de lo que es necesario:

El libro de piedra (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las Hadas* (1984). También a partir de aquella época comenzarán a realizarse películas en las que el horror se mezcla con la parodia como sucede en *La nave de los monstruos* (1960) que también fue dirigida por Rogelio A. González.

Autor - lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello solo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente —a lo que ya aludía Sterne— o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación (p. 150).

El teórico de la recepción entiende que el texto sólo existe de manera completa a través del acto de lectura y que dicho acto existe como un proceso dinámico de acciones mutuas. El autor del texto no puede pensarlo todo ni decirlo todo porque así acabaría por excluir cualquier participación activa del lector, y entonces lo aburriría; no obstante, tampoco es conveniente caer en el extremo opuesto, en el que sea demasiado críptico y ambiguo, pues terminaría por llevar al lector a la confusión, e incluso a la frustración. Así es como la construcción del significado del texto es creada por el autor y el lector, y por ello no existen ni una interpretación ni una lectura única para los textos.

Iser también se refiere a la adaptación cinematográfica como la representación de una interpretación y explica por qué a veces nos decepciona, o se tiende a comparar la película de manera recelosa con el texto en el que se basa. Esas impresiones se deben en gran medida a que las imágenes tienen un mayor grado de determinación que las palabras, por lo tanto, nos dan menos libertad imaginativa y, en muchas ocasiones, menos participación para aportar en su construcción. Lo anterior también explica por qué los guionistas y directores se ven en posición de mostrar una construcción propia del texto, tienen que tomar decisiones como el aspecto físico que un personaje que puede ni siquiera tener una descripción física en el texto literario.

Sucede, en consecuencia, que los realizadores cinematográficos están en posición de llenar todos aquellos espacios



FIGURA 1. *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959).

que no podrían dejarse vacíos en la pantalla, y también de elegir lo que consideran necesario decir o no decir. Un ejemplo de ello es la elección del tema y los hechos representados, pues para algunos directores es preferible elegir uno de los temas del texto literario y enfocarse en él para poder explotarlo con un mejor desempeño durante el rodajes.

Planteemos lo dicho hasta ahora en un caso específico: la relación en sentido interpretativo entre el cuento “El misterio de Islington” (1928) de Arthur Machen y su representación cinematográfica en *El esqueleto de la señora Morales* (1959), con un guion escrito por Luis Alcoriza y dirigida por Rogelio A. González. En el relato de Arthur Machen el narrador da inicio cuestionando el gusto público por los asesinatos y hablando de varios ejemplos de asesinatos que llamaron la atención de todos, mismos que refiere en contraposición con otros asesinatos que, a su parecer, merecían más atención. Reflexiona sobre el acto de asesinar como una cuestión de interés para el disfrute del público, como lo son el arte y el espectáculo, al desarrollar una analogía con tintes irónicos en la que compara la figura del asesino con la del comediante:

It is the same tale in all the arts: the low comedian was always sure of a laugh if he cared to tumble over a pin; and the weakest murderer is sure of a certain amount of respectful attention if he will take the trouble to dismember his subject (p. 6)³.

Estos cuestionamientos en torno a la atención que despierta el tema y la serie de casos de asesinato que enumera, son una introducción para dar pie a la narración de un caso específico de asesinato que, desde el juicio del narrador, merecía más atención de la que tuvo. Dicho crimen, titulado por la prensa como “The Islington Mystery” concierne a la desaparición de la esposa del taxidermista Mr. Boale, dicho suceso pasó un poco desapercibido debido a que la mujer no era muy querida en el lugar. Por la misma razón, todos tomaron de buena manera y sin cuestionamientos la supuesta explicación de que ella se había ido de viaje por un tiempo considerablemente largo a Lancashire. La primera persona en cuestionar esa explicación fue Mary Aspinall, la hermana de Mrs. Boale,

³“Es el mismo cuento en todas las artes: el comediante ordinario siempre asegura una risa si procuraba caer sobre un alfiler; y el asesino más débil tiene asegurada cierta cantidad de respetuosa atención si se toma la molestia de desmembrar al sujeto”.

quien no encuentra razones suficientes para la desaparición de su hermana pero tampoco es capaz de culpar a su cuñado, al que considera un gusano pero no un mentiroso⁴, lo que la lleva a solicitar ayuda a la policía, en donde se encargan de publicar carteles de búsqueda.

Resulta que un estudiante de medicina se sobresalta al leer en uno de esos carteles “walks with a marked limp”⁵ pues semanas atrás le había comprado al mismo Mr. Boale un esqueleto que correspondía con ese defecto. Finalmente, Mr. Boale se defiende frente a la corte con un discurso que defiende que la existencia de probabilidades no es lo mismo que tener la certeza, por lo que aquello no podía negarse como una simple coincidencia. Queda entonces libre y feliz por el resto de sus días.

El cuento introduce el tema relatando una serie de asesinatos mientras que en la película deciden usar como tema a desarrollar solamente el último pero principal asesinato que se relata en el cuento, cubriendo entonces lo necesario para que la historia fuera llevada al cine de manera no solo completa y verosímil, sino también atractiva para el público al que iba dirigida.

El primer y gran espacio vacío en el cuento es que tampoco se dice de manera explícita que haya ocurrido un asesinato ni cómo ocurrió, pero los lectores pueden suponerlo. En la película, actuando como un acto de lectura para cubrir esa ambigüedad, sí se muestra un cuándo y un cómo.

Angélica Tornero, en su artículo “Negaciones y negatividad en la estética de la recepción” (2011), reflexiona sobre el concepto de negación propuesto por Wolfgang Iser:

Las negaciones dan lugar a la interacción entre el texto y el lector. Los diferentes tipos de negación evocan lo familiar solo para invalidarlo. Es decir, anulan la validez de aquello de lo que hablan y la manera en que se habla de ello; lo niegan y se produce vacío. Así, lo que el lector sabe sobre algo o sobre

⁴“He was a worm, as she informed him, but he was certainly telling the truth” (Él era un gusano, como ella le había informado, pero ciertamente estaba diciendo la verdad).

⁵“camina con un notorio cojeo”.

la forma en la que habitualmente se expresa eso de lo que se habla, pierde su validez. Esto provoca la diferencia de opiniones y, con ello, se motiva el proceso de comunicación. El lector se preguntará, dudará, cuestionará (Tornero, 2011, p. 43).

Como lectores de “El misterio de Islington” nos encontramos con una historia de asesinato que nos hace cuestionarnos sobre los mecanismos sociales de la justicia, la posibilidad de cometer un crimen tan grave como un asesinato sin ser castigado y vivir en paz después de eso. Los realizadores cinematográficos de *El esqueleto de la Señora Morales*, al actuar como lectores, también se cuestionaron cómo eso sería posible y llevaron a la pantalla su propia representación de ese asesinato “perfecto”. Llenaron los espacios vacíos de la narración de Machen con justificaciones para que el crimen sucediera de ese modo y en el proceso plantearon sus propios cuestionamientos. En ambas representaciones de la historia se brindan elementos para lidiar con esa negatividad sin que llegue a un extremo tal en el que el lector no lo crea posible o la posibilidad de la reacción extrema de que el lector/espectador deje inacabada la obra. De hecho, tanto el cuento como la película buscan otro tipo de reacción extrema, que el lector reflexione sobre su propia opinión, prejuicios e incluso valores y los ponga en cuestionamiento.

Pero el fenómeno más importante de las interrogantes a las que Alcoriza se sometió como lector fue el de realizar una lectura desde la moralidad del contexto al que estaba trasladando la historia. Esto influye en las decisiones tomadas por los autores para construir el desenlace que tiene la vida del presunto asesino en ambas versiones de la historia. En el cuento que es completamente terrorífico, no hay miedo, ni titubeo por parte del narrador al decirnos el destino y las últimas noticias que se tuvieron del personaje: “He was seen by an old friend a couple of years ago. He had emigrated to America, and was doing prosperously in his old craft in a big town of the Middle West. He had married a pleasant girl of

Swedish extraction”⁶, dándole un final lleno de prosperidad y felicidad para el presunto asesino. Esa felicidad después de haber matado a su esposa de manera tan evidente como se muestra en la película es algo que no podía pasar por alto la moral mexicana de la época, de hecho, es algo que en ningún contexto debería tomarse como un chiste, por eso es un cuento de terror y con un misterio no resuelto.

Un espacio negativo de gran relevancia en el cuento es la confirmación o negación del asesinato, por un lado Mr. Boale es declarado inocente por la ley y en ningún momento de la narración se representa el crimen; aunque por otro lado, tenemos una lista vasta de elementos para sospechar que acabó con la vida de su mujer. Machen, con la voz de un narrador testigo que tampoco ha estado tan cerca del suceso, construye la narración de un crimen “perfecto”, a un grado tal que ni el lector puede afirmar con seguridad si se ha llevado a cabo o no.

Alcoriza, en su interpretación decide confirmar que el asesinato sí se efectúa y, atendiendo al sentido moral, también decide que si el personaje logra esquivar victorioso la justicia del hombre, no será capaz de controlarlo todo ni será capaz evadir al azar (al que, como una interpretación posible, incluso podría atribuírsele cierta condición de justicia divina, como seguramente lo habría interpretado la mismísima señora Morales) haciendo que tome por accidente el mismo veneno con el que mató a su esposa justo en el momento en el que celebra su victoria ante la ley.

REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

Como acontece con cierta frecuencia, cuando se realiza la interpretación audiovisual de una obra literaria, los elementos de la narración cuyos espacios vacíos son más cubiertos con más dedicación para realizar el rodaje son los personajes, por eso este apartado se designa a un breve análisis de

⁶“Fue visto por un viejo amigo un par de años atrás. Había emigrado a América, y estaba prosperando en su viejo oficio en una gran ciudad del Medio Oeste. Se había casado con una agradable chica de ascendencia sueca.”

los mismos, tomando como base la teoría propuesta por Seymour Chatman (2013) para definir los tipos de personajes.

Chatman a su vez retoma la teoría propuesta por E.M. Forster en la que hay solo dos tipos de personajes, los “esféricos” y los “planos”. Los segundos son aquellos que están dotados de un solo rasgo o de poquísimos rasgos de personalidad y eso hace que su conducta sea completamente previsible. En cambio, los personajes esféricos son mucho más complejos, “poseen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos, etc.” (Chatman, 2013, p. 141). Esta segunda categoría, hace referencia a esos personajes en los que sus conductas, valores, historia o personalidad están compuestos por una multiplicidad de detalles que no nos permiten colocarlos con facilidad en dicotomías como bueno y malo, bello y feo, valiente y cobarde, héroe o villano; una categoría que, a mi parecer, separa a los personajes más humanizados, gracias a esa complejidad en su desarrollo, de otros más simples.

En “El misterio de Islington” solo cuatro actantes son relevantes para la historia: el esposo, la esposa, la hermana y el joven que dice haber comprado el esqueleto de la señora. Ninguno de estos es descrito con mucho detalle, pues todo el peso de la trama se concentra en las acciones de estos en torno a aquel posible asesinato sin castigo. Por lo que, en la narración, la personalidad de los personajes está construida por sus acciones.

Comencemos por Mrs. Boale, quien se nos describe de la siguiente manera:

Mrs. Boale was a tartar and a scold. The men of the quarter kept out of her way; the women were afraid of her. She led poor Boale the devil's own life. Her voice, often enough, would be heard at the Quill door, vomiting venom at her husband's address [...] Mrs. Boale was a short dark woman. Her hair was a coal black, her face wore an expression of acid malignity, and she walked quickly but with a decided limp (Machen, 2011, p. 58)⁷.

⁷“La señora Boale era temible y regañona. Los hombres del vecindario se mantenían fuera de su camino; las mujeres le tenían miedo. Ella condujo



FIGURAS 2 y 3.

El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

Se da a saber que es una mujer temible e incómoda para quienes la rodean, y su percepción física transmite oscuridad y malignidad. En cambio, fuera de esa breve descripción y de las afirmaciones del mal trato hacia su marido y hacerle la vida imposible, Mrs. Boale no tiene más lugar en escena. En cambio, la señora Morales tiene apariciones suficientes para convencernos de que es una mujer malvada, echando mano de distintos gestos y acciones que se representan en pantalla. Para la realización del guion, el trabajo realizado por Luis Alcoriza explora las posibilidades que el texto de Machen no aborda tan explícitamente, esto al representar qué es lo que haría que una mujer fuera “malvada” ante el juicio de su espectador hipotético, para así desarrollar una secuencia de acciones que no dejarían duda de su maldad. Pero, recordando la teoría de Iser, no se nos entrega ese rasgo de su personalidad como resuelto de manera obvia, por ejemplo, la primera escena es ella en confesión con un sacerdote, señalando lo mucho que sufre con su esposo. En esa primera escena, de su discurso podemos suponer una situación en la que ella es la pobre mujer indefensa y subyugada ante un matrimonio cruel, algo que, desde el ideario del contexto, pone en nuestro imaginario al esposo pintado como un terrible macho mexicano, lo que la colocaría en una situación de víctima. No obstante, esa situación pintada por la subjetividad de la señora Morales quedará pronto contradicha desde la perspectiva omnisciente que nos brinda la mirada narrativa del filme.

Los rasgos malévolos de esta mujer se irán mostrando a lo largo de la película. La actuación de Amparo Rivelles enriquece al personaje con una actitud voluble, que puede ser altiva, severa y cruel, así como en ocasiones finge una falsa fragilidad, pero con una especie de “bondad” que en realidad solo está atada a sus prejuicios morales y religiosos que

al pobre señor Boale a una vida insufrible. Su voz, con bastante frecuencia, sería escuchada en la puerta del Quill, vomitando veneno en la dirección de su marido [...] La señora Boale era una mujer pequeña y oscura. Su cabello era color negro carbón, su cara tenía una expresión de malignidad ácida, y caminaba rápido pero con un marcado cojeo”.

tampoco a ella le permiten ser feliz. Los rasgos definitorios del personaje se revelan a través de sus acciones: las mentiras constantes para difamar a su esposo, los comentarios racistas, el intento de asesinar un ave y el apropiarse de los ahorros de su esposo para regalarlos a la iglesia católica de su comunidad, a pesar de que él los había reunido con mucho esfuerzo para comprar una cámara fotográfica; incluso cuando logra comprársela, ella la rompe a pisotones. Pero, lo que termina por destruir la paciencia del señor Morales, y quizá hasta de quien viera la película, fue haber fingido que el señor Morales la golpeaba, provocando que su cuñado le propinara un mal golpe en la cabeza a su marido.

Como se puede ver, en el personaje de La Señora Morales convergen rasgos de dos estereotipos del cine de oro mexicano, uno es la mujer de casa, abnegada e indefensa, con ese rengo que nos hace asociarla a la bondadosa y asmática Crucita de *Allá en el Rancho Grande* (1936).

Ingrid Lorena Gutiérrez Campos (s.f.) divide la representación de la mujer en el cine de oro mexicano en dos arquetipos principales, una era la mujer sacrificada-sufrida “retratadas como víctimas de la adversidad y la injusticia social” y, el segundo arquetipo, la mujer seductora-provocativa que eran retratadas como “sensuales, exuberantes con un fuerte atractivo sexual... que utilizaban su belleza y encanto para manipular a los hombres”. Por otro lado, Víctor Hugo Martínez Barrera (2024) habla de la mujer abnegada de casa, y su contraparte, la mujer indómita (representada en personajes como los representativos de María Félix). El personaje de la señora Morales se compone por una dualidad, posee rasgos de ambos estereotipos. Sufre constantemente por su vida reprimida y acoirazada por su cojera, ella inventa su propia realidad en su discurso de víctima inocente. Pero, a su vez, es retratada en cuadros seductores, cuando su marido la descubre por accidente bañándose, y en momentos así se comporta como una *femme fatale* inaccesible para su esposo mismo, además de ser cruel y manipuladora. Si la comparamos con personajes como Crucita de *Allá en el Rancho*

Grande, la señora Morales finge ser sufrida, inocente e indefensa como aquella pero en realidad es la antítesis de dicho personaje. Este doble discurso la convierte en una parodia de dichos estereotipos del cine de oro, mientras que las contradicciones la hacen ver todavía más maliciosa.

Pasemos ahora al personaje de Mr. Boale, del cual se nos brinda la siguiente descripción: “So far as can be gathered, the stuffer and articulator was a harmless and inoffensive little fellow. His neighbours liked him”.⁸ Deja un toque irónico al hacer énfasis en su lóbrega profesión antes de decir que era un pequeño tipo inofensivo, ¿será acaso un guiño para hacernos dudar de su bondad? Pasando a la película, la personalidad del señor Morales se va mostrando de manera contrastante, a lo largo de la película, evidenciando que aquellas cosas que cuenta su esposa sobre él no son más que difamaciones. Descubrimos en él a un hombre que ama a los animales, a los niños, que es agradable con la gente. Aunque se dedique a un oficio que horrorice a su esposa y al sacerdote del pueblo. Al igual que en el caso del personaje de la señora Morales, este se ve enriquecido. La actuación de Arturo de Córdova aporta mucho a esa construcción del personaje, el actor tiene un porte y una personalidad que queda por encima de la simple representación de un “hombrecito inofensivo”, en su lugar, le da un porte carismático y una personalidad inocente que despierta simpatía y ternura en el espectador.

Francisco Raúl Casamadrid Pérez (2015) apunta que entre los estereotipos que sobresalen en el cine de oro mexicano se encuentran “los charros cantores caballerosos y su contraparte: los mujerigos, machos y jugadores”. En representación, el señor Morales no encaja con ninguno de estos, pero en la manera en que la señora Morales lo pinta, en esa ficción que construye para convertirse en víctima, encaja perfecto en el estereotipo del macho jugador y vicioso. Aprovecho aquí para introducir a un tercer personaje, el cuñado de la señora Morales, que acude siempre en defensa de la “pobrecita”

cuñada y que parece encajar en el estereotipo del charro cantor y caballeroso, portando pistola y un bigote a la Jorge Negrete, pero al ser todo un engaño no termina más que siendo una parodia de dicho estereotipo de galán heroico. Así, esta película se burla de aquella figura del macho mexicano que el cine de oro tanto glorificó y propone una nueva figura, la de un hombre sensible y tierno pero que, si se le provoca lo suficiente, también puede cometer actos atroces con una frialdad y determinación atroces. Muy al Rousseau, nos propone a un hombre bueno por naturaleza al que la sociedad corrompe a grado tal de convertirlo en el ejecutor del crimen perfecto.

La construcción a profundidad de estos dos personajes en la cinta está motivada por la intención de profundizar en el tema central de ese asesinato, Alcoriza nos brinda nuevos espacios de negatividad para la historia pues tendremos que responder a la pregunta de cómo un hombre que parece tan bueno e inocente como el señor Morales es capaz de llegar a desaparecer a su esposa, y hacerlo de una manera tan fría y cerebral como para salir ileso en el juicio.

Para llenar las indeterminaciones del cuento⁹ y nutrir la historia, en el rodaje se realiza un nuevo desarrollo de los personajes y enriquece la representación de los mismos. Incluso da lugar a la inserción de nuevos personajes que cumplen funciones como definir mejor el contexto en el que se tropicaliza la historia: un sacerdote, un historiador, dos hermanas que también son obsesivamente religiosas (que la sociedad de la época mal nombraría “solteronas”) y el cuñado (macho protector), a quienes yo identificaría como arquetipos contextuales.

Esa ampliación en el desarrollo puede brindarnos características, hechos y acciones que le den fuerza a ese rasgo único, como sucede con la señora Morales de quien se nos muestra mucho más y dirige de manera más determinante la lectura hacia su personaje, para llevarnos a concluir que es una

⁸“Hasta donde se puede saber, el taxidermista (embutidor y articulador) era un hombrecito apacible e inofensivo. A sus vecinos les agradaba.”

⁹Como ya mencioné, dichas indeterminaciones, están concentradas en cómo y por qué es que realmente desaparece la esposa del taxidermista.



FIGURA 4. *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959).

mujer, en definitiva, desagradable, fría y cruel. A la vez, es un personaje que sufre por sus propios prejuicios. Por su parte, el personaje que desempeña Arturo de Córdova adquiere matices más complejos, la bondad, la paciencia y la ternura pueden estar reforzando el rasgo que lo definiría como un hombre agradable para la comunidad y para el receptor de la historia. Y con la profundidad esférica adquirida mientras también se desarrolla ese segundo rasgo, su metamorfosis como asesino, que podría parecer contradictorio con todo aquello que vimos de él antes. El hombre sensible, tierno y aparentemente inofensivo, culmina en la representación de un asesino muy inteligente que logra salir impune de los juicios legales y sociales.

LA CONSTRUCCIÓN DEL TERROR A TRAVÉS DE LO SINIESTRO EN LA PELÍCULA

El cuento de Machen es de un terror gótico en el que se habla de asesinos y cuerpos desmembrados, con un escenario también típicamente gótico por lo que sabemos de la calle en la que se encuentra la casa del taxidermista:

But if the site is strange, the buildings on it are far stranger. They were no doubt set up at the high tide of Sir Walter Scott Gothic, which has left such queer memorials behind it. The

houses of Loyd Street are in couples, and the architect, combining the two into one design, desired to create an illusion of a succession of churches (Machen, 1928, p. 42)¹⁰.

El miedo para muchos es encontrarse cara a cara con “lo otro”, lo oculto o desconocido, y esa confrontación puede pensarse desde ominoso, según la propuesta de Freud, que se relaciona con el surgimiento de algo que antes se encontraba reprimido. Todo esto, es explicado por él en su texto sobre lo ominoso, lo siniestro o lo inquietante (“Das Unheimliche”), en el que se puede ver la existencia de una relación entre dicho concepto y el miedo. De inicio, plantea un concepto que parte de una dualidad, al inicio de su texto, Freud profundiza en el significado del adjetivo “unheimlich” y el sustantivo “das Unheimliche” (lo siniestro, inquietante, lúgubre) (Freud, 1919, p. 225) sobre todo como derivado del adjetivo “heimlich” que indica oculto, secreto pero también está relacionado con “heimisch” o “vertraut” que se refiere a conocido, lo que nos es familiar. Con relación a lo terrorífico explica que es normal que lo no familiar y lo novedoso llegue a implicar eso, aclarando que no siempre sucede así.

¹⁰“Pero si el sitio es extraño, las construcciones ahí son todavía más extrañas. No había duda de que fueron construidas durante el auge del gótico de Sir Walter Scott, durante el que se erigieron unos extraños monumentos. Las casas de la calle Loyd estaban construidas en pares, el arquitecto combinó dos en un solo diseño, deseó crear la ilusión de una hilera de iglesias”.

Andrew Bennett y Nicholas Royle (2004) en el apartado “The uncanny” de su libro *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, resumen que:

has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. More particularly it concerns a sense of unfamiliarity which appears at the very heart of the familiar, or else a sense of familiarity which appears at the very heart of the unfamiliar¹¹ (p. 34).

Así, lo ominoso estará relacionado principalmente con el extrañamiento. En cuanto a la segunda forma de lo ominoso, estaría el ejemplo de cómo, paseando por un centro comercial, nos desconcertamos por la figura de alguien extraño en una vitrina para luego descubrir que es nuestro propio reflejo o un simple maniquí; ahí estaríamos presenciando lo que no es familiar dentro de algo que debería ser familiar, y puede suceder así o en sentido opuesto si por casualidad nos sorprende el movimiento de lo que creímos un maniquí más para descubrir que era otra persona en la tienda que se había quedado quieta por un momento.

En el filme nos encontraremos con varios motivos en los cuales surge lo ominoso, representando escenas donde lo familiar entra en conflicto con lo que no es familiar, provocando que uno surja dentro del otro de manera inesperada. Por ejemplo, el énfasis que se hace en la condición física de la señora Morales, una cojera que nos desfamiliariza con ese cuerpo femenino; que, en suma, si no fuera por ese supuesto “defecto”, y por la manera en la que se enmascara en su actitud dura y sombría, nadie podría ignorar que es una mujer bella. La cojera es un signo que produce un extrañamiento en relación con algo tan simple y convencional como lo es el movimiento de andar en el cuerpo humano. Ese efecto de desfamiliarización, es acentuado en la película al ambientar con una música trágica, que alienta el sobresalto,

¹¹“tiene que ver con un sentido de extrañeza, misterio y lo perturbador. Más particularmente tiene que ver con un sentido de no familiaridad que aparece en las entrañas de lo familiar, o bien, un sentido de familiaridad que aparece en las entrañas de lo no familiar”.

la primera secuencia filmica en la que apreciamos la cojera de la que padece.

Otro ejemplo de la aparición de lo familiar en el corazón de algo que nos es poco familiar es el terror que produce la identificación de una pierna defectuosa en un esqueleto colgado en el taller del señor Morales, porque nos recuerda la cojera de su desaparecida esposa. No solo es ese encuentro de lo familiar en donde no quisiéramos encontrarlo, sino que eso nos lleva a un encuentro con la presencia de la muerte.

Estos autores, posteriormente, explican que lo ominoso suscita lo “incierto”, provoca la sensación de que las cosas no son como deberían ser habitualmente, y puede retar toda lógica y racionalidad. En la película, toda la trama está dedicada a hacer eso, nos coloca en conflicto con la certidumbre que poseemos sobre la diferencia entre el bien y el mal, así como la certidumbre sobre los mecanismos de la justicia. También presenta un conflicto y, por lo tanto, cuestiona los prejuicios morales propios del espectador del contexto en el que se produjo el rodaje. Por ejemplo, la posibilidad de que una mujer mexicana de esa época, que era casada, hogareña y profundamente religiosa, fuera al mismo tiempo a la vez una mujer cruel, capaz de tomar los ahorros de su marido para regalarlos en búsqueda de lo que ella creía un fin más decoroso al donarlos a la iglesia (cabe decir que en la subjetividad del personaje ella creía que hacía el bien). Otro ejemplo está en toda la incertidumbre que despierta la idea de que un hombre con actitudes de carácter sensible y bondadoso pudiera ser capaz de asesinar a su esposa, esta segunda supera lo que podría ser un conflicto para esa época, y trasciende a dilemas de orden ético, lo que permite que el conflicto que se plantea y la sensación de lo siniestro ante esa contradicción sean vigentes más de sesenta años después.

Andrew Bennett y Nicholas Royle (2004), en su definición de lo ominoso, incluyen una lista de formas que éste puede tomar, temas que también son frecuentes en la literatura gótica y en la literatura fantástica, como el animismo, el automatismo, el miedo a ser enterrado vivo, la telepatía



FIGURAS 5, 6 y 7.

El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

y la muerte. El último mantiene una presencia constante en toda la película. Sobre ese tema Bennett y Royle especifican:

In particular, death as something at once familiar — ‘all that lives must die’, as Gertrude puts it (*Hamlet*, I, ii, 72) — and absolutely unfamiliar, unthinkable, unimaginable. As the Anglican Book of Common Prayer declares: ‘In life we are in the midst of death’¹² (p. 38).

Esta concepción de la muerte como algo familiar y, a la vez, algo impensable es un signo que se conecta con la labor del protagonista: la taxidermia, algo que para él es natural y que realiza con el cuidado de un artista; pero a su vez es, en el filme, una tarea de la que su esposa y el sacerdote expresan constante horror y desagrado. El tema de la muerte también está presente como una tentación, una manera de tomar control o de vengarse. Por ejemplo, cuando la señora Morales intenta matar al águila de su marido o cuando aquel la envenena, en ambas situaciones la muerte fue tentadora para los protagonistas pero despertó al mismo tiempo, y naturalmente, reacciones de horror en otros: en la sirvienta que impide la muerte de la mascota y en todos aquellos que sospecharon el asesinato de la mujer, la dicotomía tentación/horror hace referencia a lo familiar/impensable.

La misma presencia ominosa de la muerte se encuentra representada en una conversación de cantina que sostiene el señor Morales con sus amigos, que gira en torno a asesinos. Todos parecen sumamente interesados en el tema y todos parecen tener algo que decir, pero cuando el señor Morales se detiene a relatar a detalle cómo se podría cometer el asesinato perfecto, sus amigos quedan paralizados del susto. En esta conversación tiene algo de metaficcional, en ella hay algo más que un guiño que nos adelanta al desenlace de la película, es la descripción de lo que llevará al protagonista a librarse de la ley después de matar a su esposa.

¹²“En particular, la muerte como algo familiar —‘todo lo que vive debe morir’, como Gertrude lo sostiene (*Hamlet*, I, ii, 72)— y absolutamente extraño, impensable, unimaginable. Como el Libro Anglicano de Oración Común declara: ‘En la vida estamos en medio de la muerte’”.

DEL TERROR GÓTICO AL HUMOR

En esta adaptación, el cuento de terror de Machen se convierte en una historia de humor negro, una mezcla de cine de terror con tintes cómicos. Pasado el tema del terror con relación a la representación de lo siniestro, este apartado adentrará en la presencia del humor y cómo se representa. Con la intención, sobre todo de mostrar que el humor añadido a la historia es consecuencia de leer el cuento desde la cultura mexicana.

Una razón para darle ese tono a la historia puede radicar en que en la cultura mexicana se experimenta un gusto por la irreverencia, una tradición del relajó, como la llamaría Jorge Portilla. La caracterización o el sentido del relajó, según indica Jorge Portilla (1965) en su libro *Fenomenología del relajó*, es “suspender la seriedad” (p. 18), aclarando que tiene relación con el humor pero no es igual a cualquier humor. El autor nos habla de distintas acciones que constituyen ese tipo de actitud, la del relajó, una de ellas es la burla:

La burla y su frecuente instrumento, el chiste, guardan con el relajó una relación instrumental. Pueden estar dominados por la intencionalidad específica de este último: suspender la seriedad en una comunidad. Dentro de esta intencionalidad, el chiste y la burla aparecen como momentos articulados según aquella intención (p. 28).

Este largometraje muestra la intención de suspender la seriedad, no sólo como parte del contexto del cine regional, sino transgrediendo en la misma tradición literaria al darle elementos risibles a la interpretación de un relato gótico. Los principales mecanismos con los que la película rompe la seriedad que implicaba el cuento de Machen son la sátira y la parodia. La diferencia principal entre la sátira y la parodia es que la parodia es intratextual pues solo puede tener como blanco un texto o convenciones literarias mientras que la sátira puede tener como blanco cualquier sujeto o convención social (Hutcheon, 1992, p. 178). Entiéndase por blanco el sujeto u objeto que se imita y se deforma en cierto grado



FIGURAS 8 y 9.

El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

para burlarse. La manera en que la parodia está presente es al hacer referencia a un texto gótico inglés y modificar su representación para volverlo chistoso, además de que con ello lo hace a la vez con el género de terror en general. Rompe con toda la seriedad de lo siniestro representado, se burla del miedo y de la muerte.

Dentro de las representaciones satíricas en la película, Alcoriza aprovechó la oportunidad para plasmar estereotipos mexicanos de su época. Añadiendo así a cinco curiosos personajes, ya mencionados antes, que no pertenecían al cuento de Machen. Está el cuñado del cual hablé antes, esposo tradicional dentro del contexto mexicano de la época, el típico macho mexicano que “protege” el honor de su familia al golpear al protagonista por las mentiras de su cuñada. El cuñado de la señora Morales es el típico marido macho mexicano de la época que quiere proteger la honra de las mujeres de su familia y castigar a quien no las respete.

Las dos “señoritas” de edad madura, obsesivamente católicas, son una sátira de lo que en el contexto la gente de la época ubicaría, y mal nombraría, como “cotorritas” o como mujeres que se quedaban para “vestir santos”. La presencia de estas señoritas se vuelve aún más irreverente al acompañarlas con una serie de irrupciones de comicidad escatológica en varias escenas, pues a una de ellas se le atribuye el padecimiento de tener que ir a orinar constantemente. Las dos hermanas son una burla a las típicas señoritas persignadas y mojigatas, siempre llevándose las manos al pecho y temerosas de todo lo que no sea de Dios. Una de ellas tiene un rasgo humorístico particular, la operaron de la vejiga y todo el tiempo tiene ganas de orinar. La representación de los estereotipos nombrados se convierte en sátira cuando lleva el dicho a su personificación casi literal, exagera la personificación de esos juicios de la época hasta ridiculizar aquellos juicios en torno a los estereotipos.

Finalmente tenemos la sátira del sacerdote y del historiador del pueblo. El primero se escandaliza y asusta con facilidad, y cree en todos los juicios falsos de la señora Morales sólo

porque ella es una “buena religiosa”. El historiador que siempre cree tener la razón y el conocimiento social para juzgar lo que es correcto para la comunidad.

Para Linda Hutcheon (1992) la sátira es “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (p. 178). De esa manera, Alcoriza realiza una crítica social a través de estos personajes que ridiculiza para resaltar sus vicios e ineptitudes.

Es posible que en la dirección Rogelio A. González también contribuyera para darle un toque humorístico a la filmación como parte de un estilo propio, pues además dirigió otras películas de terror cómico como *Dos fantasmas y una muchacha* (1959) con Germán Valdés “Tin Tan” o *La nave de los monstruos* (1960) con Eulalio González “Piporro”. El fenómeno causal para el surgimiento de películas como estas en el cine mexicano ha sido definido por Álvaro Mutis con el término “gótico tropical”, el cual:

ha servido para analizar el proceso de hibridación y transformación cultural; a partir de este se ha construido un corpus literario y cinematográfico gótico —incompleto— a lo largo del continente, desde el que se ha potenciado la capacidad del género de hablar de lo otro y representar lo irrepresentable (Eljaiek-Rodríguez, 2017, p. 191).

Tropicalizar lo gótico es hablar de esa otredad que busca representar lo gótico pero desde nuestro modo de representación cultural, con todo lo que pueda implicar como la aparición de luchadores o héroes cómicos. Es llevar atmósferas, situaciones o personajes góticos a un ambiente tropical.

Para poner en relación la tropicalización con esa ruptura de valores que implica la cultura del relajó, Eljaiek-Rodríguez (2017) nos habla de la apropiación un tanto paródica de lo gótico:

El mecanismo que ha transformado a personajes y situaciones permite el reconocimiento de ciertas convenciones del género —formas de comportamiento, poderes sobrenaturales, organización de los personajes—, precisamente para que la transformación sea más evidente y visible, lo que potencia la capaci-

FIGURA 10. *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959).



dad de afectación y re-presentación del gótico tropicalizado. De este modo, se hace más claro su funcionamiento como un homenaje y reconocimiento de las fuentes -de los maestros y las obras maestras-, al tiempo que una “violación” y burla de estas, una representación de lo que se revela con otro signo en tierras lejanas (p. 192).

En el caso de esta realización cinematográfica se conserva la hipótesis del asesinato perfecto propuesta en el cuento de Machen, y con ella todo lo siniestro que implica, junto a las constantes alusiones a la muerte. Pero a la vez es una parodia de la narración y una sátira de los prejuicios y de los personajes recurrentes en la sociedad mexicana de la época y con lo anterior también una sátira de sus vicios y una crítica de la sociedad de la época. Por ello, como pudimos ver, esa manera de apropiarse y tropicalizar el texto de Machen no sólo implica una ruptura de valores y una sátira, sino que también añade el reflejo de la moral mexicana de la época a dicha historia presente. Sobre todo adopta un posible juicio moral, con ese desenlace que con tintes de justicia divina. Al final de la película se puede reflexionar acerca de que todos “pecamos” de algo, que nadie es completamente bueno ni completamente malo y que es seguro que, de cualquier

manera, todos vamos a tener el mismo fin: la muerte. Si bien, busca el relax, rompiendo con los valores de la sociedad en cierto momento y burlándose de los estereotipos que la sociedad de la época habría calificado como ejemplares, la obra no se escapa de pertenecer a esa sociedad que parodia. Al final, la realización cinematográfica de la historia de Machen parece someterse a la buena conciencia mexicana, en el momento en que deciden darle una especie de “castigo” al asesino.

El mejor crimen, según se propone en el cuento del galés, es aquel en el que después de cometerlo se es juzgado y se sale ileso de ello. Pablo Morales podría salir ileso ante el juicio del espectador, con esa carisma y cierto carácter de víctima ante el comportamiento de su fría y dura esposa. El personaje genera una simpatía y empatía tal que podría salir bien librado, aun cuando se representa en cámara la clara insinuación de que él envenenó a su esposa. No obstante, el final de la película nos dice que del azar nadie se salva, que la muerte siempre está al acecho y puede alcanzar a cualquiera, sin distinciones, en cualquier momento. 🧠

Bibliografía

- BENNETT, A. y Royle, N. (2004). *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson.
- CHATMAN, S. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona: RBA.
- CASAMADRID Pérez, F. R. (2015). *Identidades y discursos en el Cine de oro mexicano* [Tesis de Maestría]. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/DGB_UMICH/134/3/FL-M-2015-0963.pdf
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, G. (2017). *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana.
- FREUD, S. (1979). “Lo ominoso (1919)”. En *Obras completas XVII. (1917-1919) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GUTIÉRREZ Campos, I. L. (s.f.) Representación del género femenino, en el cine de oro mexicano. México: IPN. <https://www.scribd.com/document/960460599/Cine-de-Oro-Mexicano>
- HUTCHEON, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (pp. 173-193), México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- ISER, W. (1989). “El proceso de lectura”. En R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- MACHEN, A. ([1928] 2011). “The Islington Mystery”. *The Islington Mystery and Other Stories*. Reino Unido: Oxford City Press.
- MARTÍNEZ Barrera, V. H. (2024, mayo). Machos, indios y marías; reflexiones sobre algunos estereotipos en el cine de oro mexicano. *13 de abril*. <https://13deabril.com/machos-indios-y-marias-reflexiones-sobre-algunos-estereotipos-en-el-cine-de-oro-mexicano/>
- PORTILLA, J. ([1965] 1984). *Fenomenología del relajo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TORNERO, A. (2011). Negaciones y negatividad en la estética de la recepción. *Inventio*, 7(14), 39-46.

Filmografía

- GONZÁLEZ, R. A. [Director]. Kogan, S. y Espinosa, A. [Productores]. (1959). *El esqueleto de la señora Morales*. México: Alfa Films.

MELINDA ESTÍBALIZ QUEZADA REVUELTA. Mexicana. Maestra en Estudios de Arte y Literatura de la Universidad del Estado de Morelos. Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ha participado como ponente en coloquios como el Congreso Internacional de Narrativa Fantástica, organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Perú. Temas de interés: Terror, Fantástico, Humor e Ironía. Entusiasta de las historias desconcertantes y de esas en las que lo cotidiano sufre una ruptura para dar lugar a lo insólito o lo improbable.