



Licenciatura en Comunicación Social – UAM Xochimilco



## **Tres hogueras: brujas detrás del lente mexicano**



Trabajo terminal de la Licenciatura en Comunicación  
Social que presentan para réplica final

**Carolina De La Torre González  
Cecilia De León González  
Angel Eduardo López de la Cruz  
Mauricio Salinas Martínez**

Asesora responsable: Yolanda Mercader Martínez

Asesores internos: Carlos Javier Gómez Castro y Noé Agustín Santos Jiménez  
Lectora externa: Stephanie Brewster

Ciudad de México a 11 de noviembre del 2020.



T  
R  
E  
S  
  
H  
O  
G  
U  
E  
R  
A  
S

Brujas  
detrás  
del  
lente  
mexicano

<p>Carolina De La Torre González</p> <p>Cecilia De León González</p> <p>Angel Eduardo López de la Cruz</p> <p>Mauricio Salinas Martínez</p>	<p>TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL.</p> <p>UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD XOCHIMILCO.</p>
<p>Tres hogueras: brujas detrás del lente mexicano.</p> <p>CDMX noviembre 2020.</p> <p>227P.</p>	<p>ASESOR RESPONSABLE. YOLANDA MERCADER.</p> <p>PRIMAVERA DEL 2020.</p>

Tres hogueras: brujas detrás del lente mexicano.

## **RESUMEN**

El objetivo de esta investigación es estudiar las diferentes representaciones del personaje de la bruja como protagonista, en el cine de terror mexicano de las décadas de los setenta y ochenta. No sólo se trata de una de las figuras más recurrentes en el cine y la literatura de terror, sino que también es un arquetipo anclado en la historia del mundo y sus distintas sociedades y mentalidades. Es un personaje que nace de la superstición y la violencia hacia la mujer que se salía de lo establecido por la religión católica, y que ha estado presente en múltiples culturas. Así como la bruja muestra rasgos universales de la humanidad, también es una figura particularmente representativa en la cultura mexicana, en un sinnúmero de leyendas, cuentos y relatos que se han transformado desde la época prehispánica hasta nuestros días.

El cine es una representación de la realidad que se vive en el momento en que este es realizado. La década de los setenta representó cambios para las mujeres mexicanas que poco a poco se unían a movimientos feministas y liberadores. Este trabajo inicia la reflexión en torno a cómo era percibida la mujer mexicana en esa época, a través de su cine de terror y de este personaje femenino al que la sociedad teme.

## **ABSTRACT**

The purpose of this research is to study the different representations of the character of the witch as a protagonist, in Mexican horror cinema of the seventies and eighties. The witch is not only one of the most recurrent figures in horror movies and literature, but it is also an archetype that goes through world history and its different societies and mentalities. She is a character born of superstition and violence against women that went beyond what was established by the Catholic religion, and that has been present in multiples cultures. Just as the witch shows universal characteristics of humanity, she is also a particularly representative figure in Mexican culture, in countless legends, tales and stories that have been transformed from pre-Hispanic times to the present day.

Cinema is a representation of the reality that is lived at the moment in which it is made. The 1970s represented changes for Mexican women who gradually joined the feminist and liberating movements. This work begins the reflection on how Mexican women were perceived at that time, through their horror films and this female character that society fears.

**PALABRAS CLAVE: CINE DE TERROR. CINE MEXICANO. BRUJAS.**

**KEYWORDS: HORROR CINEMA. MEXICAN CINEMA. WITCHES.**

## **Agradecimientos**

A la Universidad Autónoma Metropolitana, por darme la oportunidad de abrirme a la vida, al conocimiento, a las experiencias y a personas maravillosas, porque en ella me conocí y a través de ella encontré la complejidad de la vida. A los profesores que compartieron su amor por la sabiduría y dieron paso a una nueva forma de ver la existencia; por enseñarme más allá de teorías, por hacerme descubrir mis pasiones, fortalezas y debilidades. Por supuesto, a la maestra Yolanda Mercader Martínez, quien me hizo conocer a México de una forma distinta mediante su cine, por guiar y acompañar este proyecto y mi último año universitario.

Me siento nostálgica al recordar mi línea temporal educativa y no hay palabras para reconocer y agradecer a mis padres, Irma González Ponce y José Concepción De La Torre Martín, quienes regaron y alimentaron mi vida y estudios. En especial a mi madre que sin exagerar es, ha sido y será un motor y apoyo indispensable para hacer y existir, un ser de luz que me alumbró y a quien debo el logro de terminar una etapa de gran importancia. A mi abuelito, José González Armenta que aún sin estar presente en vida, su apoyo y consejos trascendieron, así como su amor.

A mis hermanos y hermanas Antonio, Evelia, Arturo, Andrea y Daniel, quienes me han apoyado y enseñado de diferentes formas, especialmente a mis hermanas que han sido un apoyo indispensable en todo momento, que a su manera me han enseñado a caminar por esta vida.

A mis amigos, Cecilia, Angel y Diana con quienes reí y lloré durante este pedazo de vida, con quienes caminé y compartí una etapa tan especial, por ser no sólo acompañantes sino seres que alumbraron la estancia universitaria. A Cecilia y a Angel por ser los mejores acompañantes y amigos en este proyecto.

Carolina De La Torre González

Agradezco a la Universidad Autónoma Metropolitana, por cobijarme cuatro años, hacerme reír y llorar, demostrarme la fuerza y los miedos que tengo, y haberme confrontado una y otra vez.

A la maestra Yolanda Mercader, por dedicar cada una de sus palabras al cine mexicano y a sus complejidades, matices y contrastes. Por apoyar esta investigación desde un inicio y acompañarnos en todo momento. Al profesor Carlos Gómez y al maestro Noé Santos, por asesorarnos en el proceso. A la maestra Stephanie Brewster, por leernos, vernos y formar parte de nuestro cierre.

A Graciela González y a Ricardo De León, por darme esta oportunidad, por siempre leerme, verme, oírme y aplaudirme, pero también criticarme.

A Daniela y Arianna, que han estado, están y estarán acompañándome desde cerca. A Susana y a Emilia, que lo han hecho y hacen desde lejos.

A Diana y a Isaac, por caminar la carrera conmigo, cada uno desde su propia trinchera.

Y por supuesto, agradezco a Carolina, Angel y Mauricio, por discutir, negociar, temer, mejorar, cambiar, escuchar y vivir conmigo este proceso bruñido y encantador.

Cecilia De León

Agradezco a la Universidad Autónoma Metropolitana, así como a cada persona que integra la carrera de Comunicación Social, por ser la vía que me permitió desarrollarme académica y personalmente como un ciudadano responsable y capaz de aportar a la Nación.

A la maestra Yolanda Mercader y a cada uno de los profesores que dejaron un aprendizaje invaluable en mí, desarrollando su noble labor docente con una dedicación incansable a través de cada generación.

A Carolina y Cecilia por su amistad incondicional, por creer en mí y ayudarme a convertir ideas en experiencias que me acompañarán el resto de mis días.

A mi amigo Edmundo, cuyo apoyo y compañía han resultado invaluable desde hace más de diez años.

A mi familia, y principalmente a mi madre, Lucía, pues haberme brindado la vida resulta poco en comparación con el amor que me ha dado desde ese primer latido. Sus enseñanzas perdurarán en mi mente y su cariño vivirá eterno en mi corazón.

Angel López



Primero quiero agradecer a la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, por estos años llenos de aventuras y aprendizajes.

A mis padres Ramón Salinas y Eva Martínez, quienes me han dado todo, me han apoyado y están conmigo siempre, en todo momento.

A mi Cristina, porque siempre ha sabido cómo alegrarme y hacerme reír cuando me hace falta.

A mis compañeros y amigos de la carrera, con quienes compartí esta experiencia y siempre estuvieron ahí cuando necesité ayuda.

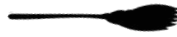
A todos los profesores de quienes he aprendido y me han ayudado a desarrollar mis conocimientos.

A todas las personas que se tomaron un minuto de su tiempo para escucharme cuando necesitaba desahogarme.

Y a Aura, quien ha sido mi apoyo incondicional, por darme ánimo, alentarme y estar siempre conmigo y creer en mí.

Mauricio Salinas Martínez

## ÍNDICE



<b>Prólogo o introducción.</b>	1
<b>Capítulo I.-El cine de terror</b>	4
1.1 Géneros Cinematográficos	5
1.1.1 Los géneros canónicos	6
1.1.2 Los géneros híbridos	10
1.2 El género de terror	11
1.2.1 Los orígenes del género	13
1.2.2 <i>El expresionismo alemán</i>	15
1.3 El cine de terror	16
1.3.1 Tipologías del cine de terror	18
1.3.2 La mujer en el cine de terror	28
<b>Capítulo II.- El cine de terror mexicano</b>	33
2.1 Contexto sociohistórico de los años 1960 a 1980	34
2.1.1 Años 60	34
2.1.2 Años 70	34
2.1.3 Años 80	35
2.1.4 La mujer mexicana	35
2.1.5 El cine en México 1970-1980	38
2.2 Breve historia del cine de terror mexicano	44
2.3 La mujer como representante de la maldad	47
2.4 Personajes femeninos en el cine de terror	50
2.5 Brujas en el cine mexicano	53
<b>Capítulo III.- La bruja</b>	57
3.1 Concepto y origen	59
3.2 Historia	61
3.3 Características	68
3.4 Imágenes de la bruja	70
3.5 La bruja en México	75
<b>Capítulo IV.- La bruja en el cine de terror mexicano</b>	82
4.1 Metodología.	83

4.1.1 Selección del corpus	84
4.1.2 Primera fase	85
4.1.3 Segunda fase	85
4.1.4 Tercera fase	85
4.2 <i>Veneno para las hadas</i>	87
4.2.1 Primera Fase	87
4.2.1.1 Ficha Técnica	87
4.2.1.2 Críticas	89
4.2.1.3 Descripción de los personajes principales	91
4.2.2 Segunda Fase. Análisis de secuencia y fotogramas	97
4.2.2.1 Presentación de la bruja Verónica	97
4.2.2.2 Acción maligna	98
4.2.2.3 Conclusión del personaje	101
4.2.2.4 Análisis de algunos elementos cinematográficos	116
4.2.3 Tercera Fase	118
4.2.3.1 Interpretación de la secuencia	118
4.2.3.2 Conclusión del filme	120
4.3 <i>Alucarda: la hija de las tinieblas</i>	123
4.3.1 Primera fase	123
4.3.1.1 Ficha Técnica	123
4.3.1.2 Críticas	124
4.3.1.3 Descripción de los personajes principales	126
4.3.2 Segunda fase. Análisis de secuencia y fotogramas	131
4.3.2.1 Presentación de la bruja Alucarda	131
4.3.2.2 Acción maligna	133
4.3.2.3 Análisis de algunos elementos cinematográficos	147
4.3.2.4 Conclusión del personaje	152
4.3.3 Tercera fase	156
4.4.3.1 Interpretación de la secuencia	156
4.4.3.2 Conclusión del filme	157
4.4 <i>La tía Alejandra</i>	161
4.4.1 Primera fase	161
4.4.1.1 Ficha técnica	161
4.4.1.2 Críticas	162
4.4.1.3 Descripción de los personajes principales	165
4.4.2 Segunda fase. Análisis de secuencia y fotogramas	173
4.4.2.1 Presentación de la bruja Alejandra	173
4.4.2.2 Acción maligna	174
4.4.2.3 Conclusión del personaje	176
4.4.2.4 Análisis de algunos elementos cinematográficos	183
4.4.3 Tercera fase	184

4.4.3.1 Interpretación de la secuencia	184
4.4.3.2 Conclusión del filme	188
4.5. Cuadro comparativo de las tres brujas	189
4.5.1 Interpretación del cuadro	191
<b>Capítulo V.- Conclusiones</b>	194
<b>Bibliografía</b>	203
<b>Webgrafía</b>	205
<b>Filmografía</b>	208
<b>Índice de imágenes</b>	214

## Introducción



*“A través de la mujer vino el pecado al mundo. La mujer es el pecado.*

*El útero de la mujer es la entrada al infierno.*

*El deseo carnal de la mujer insaciable es la raíz del mal. Como las  
trampas del cazador es el regazo de la mujer. Ésta, construye su  
argucia con el demonio...”<sup>1</sup>*

El miedo hacia las mujeres con conocimientos y poder ha sido expresado, a lo largo de la historia, a través de múltiples medios de comunicación como el cine. La fusión de este con el temor exagerado da como resultado el cine de terror. El atractivo de este género cinematográfico reside en la ambivalencia entre el miedo y la atracción a lo desconocido, es decir, en aquellas situaciones sobre las que no tenemos control y que nos producen temor al estar frente a la pantalla.

Esta atracción por lo desconocido logra conectar con un espectador o espectadora que añora romper con su vida cotidiana, adentrándose en el terreno de lo no-humano, o de lo extraordinario, y siendo testigo de sus propios temores. A partir de las creencias y leyendas de vampiros, *zombies*, fantasmas, hombres lobo, brujas y otros seres monstruosos, las sociedades crean arquetipos dentro del género de terror, que terminan formando parte de sus distintas culturas.

De la variedad de personajes que el cine de terror dispone, se eligió a la bruja como objeto de investigación, pues no sólo se trata de uno de los protagonistas más recurrentes en el cine y la literatura de terror, sino que también es un actor anclado a la historia del mundo y sus distintas sociedades. Es un arquetipo que nace de la superstición y la violencia hacia la mujer y que ha estado presente en múltiples culturas. Y, así como muestra en su rostro rasgos universales de la humanidad, también es una figura particularmente representativa en la

---

<sup>1</sup> Dialogo de la película *Kladivo na čarodějnice* (Martillo para las brujas, 1970) basada en hechos reales sobre los juicios inquisitorios de 1680.

cultura mexicana, en un sinnúmero de leyendas, cuentos y relatos que se han transformado a través de nuestra historia, y que perduran hasta la actualidad.

La palabra “bruja” tiene su origen en la Europa de la Edad Media, donde la iglesia católica la utilizó para referirse a toda mujer que realizaba acciones que fueran en contra de su doctrina, y las relacionaba directamente con Satanás. Gran cantidad de mujeres que preservaban conocimientos y prácticas de culturas antiguas, fueron consideradas brujas y por ello muchas de ellas terminaron siendo enjuiciadas, torturadas y asesinadas. Esta universalidad ha establecido un arquetipo de la bruja casi inamovible hasta la actualidad, su imagen y apariencia femenina está presente en diferentes formas artísticas, en donde en general, se le representa como un personaje relacionado directamente con la maldad. Al retratar a una bruja en el cine, ya sea en una película histórica, o en una de terror, se está reflejando un producto de nuestra realidad, específicamente de la realidad de un país y de su cultura. Un producto que suele representar el miedo a la mujer con conocimiento y poder.

Otro factor que nos inspiró a elegir a este personaje fue que, a diferencia de otros monstruos como el hombre lobo, los fantasmas o los vampiros, existen mujeres incluso en la actualidad que se autonombran como brujas, y hacen de este arquetipo su credo, su oficio y su forma de vida. Así, dentro del imaginario colectivo, la bruja cuenta con un lugar más cercano y tangible para el espectador, permitiendo que el miedo trascienda a la pantalla.

La bruja en el cine de terror de Estados Unidos y de España ha sido analizada, sin embargo, en el cine de terror mexicano no ha sido estudiada a profundidad; es por ello que el objetivo que perseguimos es el de identificar cuáles son las particularidades de la bruja mexicana que puedan ser apreciadas en sus representaciones cinematográficas del género de terror. El cine de terror mexicano retoma a este personaje porque es una fuente de miedo que ha estado y sigue estando presente en leyendas e historias mexicanas.

Al iniciar la investigación teníamos claro que las brujas representadas en el cine de terror mexicano, mantenían cualidades arquetípicas europeas; pero desconocíamos si existían particularidades de la cultura mexicana. Por lo tanto, nuestro objetivo fue analizar sus representaciones para observar qué tipo de características se exaltan y si había alguna que las defina como únicas. En un principio fue necesario hacer una investigación conceptual sobre

el género de cine de terror, para más tarde adentrarnos en el cine mexicano en general y en el cine de terror mexicano en particular. Finalmente, nos dimos a la tarea de buscar filmografía donde el personaje de la bruja estuviera presente.

Para analizar a la figura de la bruja se seleccionó una serie de películas bajo dos criterios: el primero fue estudiar filmes mexicanos de terror que tuvieran a la este personaje como protagonista, y el segundo, que estos estuvieran dentro de una cierta línea cronológica determinada de producción. El resultado de la búsqueda fue que de 1977 a 1984, se produjeron tres películas de terror donde la bruja es el personaje central de la historia. Estas son: *Alucarda: la hija de las tinieblas* (1977), *La tía Alejandra* (1979) y *Veneno para las hadas* (1984). Cabe resaltar que, además, estas tres películas se consideran icónicas en el género de terror mexicano.

En el primer capítulo se hace referencia a los géneros cinematográficos y se centra en el género de terror, sus distintas tipologías y cómo han sido representados los personajes femeninos dentro de él. En el capítulo dos hacemos una breve revisión de la historia del cine de terror en México, de sus personajes femeninos como representación de la maldad, y de algunas películas que han abordado a la bruja en sus historias.

En el capítulo tres se presenta la historia de las brujas, desde sus orígenes como hechiceras, hasta sus características, apariencia y los poderes que se le han asignado, así como su nexos con el Diablo. Asimismo, se hace una reflexión sobre las brujas en México. El capítulo cuatro fue destinado a realizar el análisis de nuestras tres películas seleccionadas, se utilizó el método de análisis cinematográfico de Francisco Javier Gómez Tarín. Por último, presentamos un cuadro comparativo que nos permitió contrastar las características de las tres brujas protagonistas de las películas analizadas.



# Capítulo 1



## El cine de terror



## 1.1. Géneros cinematográficos

José Luis Sánchez Noriega, historiador y crítico cinematográfico, define el género cinematográfico como:

[...] una `guía´ para el comportamiento del público -reír (comedia), emocionarse o llorar (drama), asustarse (terror), sorprenderse (fantástico), entretenerse (aventuras), etc.- o para el reconocimiento de temas, espacios, íconos, situaciones, objetos, acciones... que este espera encontrar en las películas. (Sánchez,2002:98)

Los géneros cinematográficos, delimitados hasta la década de los cuarenta, han permitido comprender mejor el colosal fenómeno del cine. Estos han logrado que el espectador pueda identificar sus gustos cinematográficos, dependiendo de sus múltiples características personales, su entorno, e incluso su estado de ánimo, y al investigador, facilitarle su trabajo.

El género cataloga, da pautas y predispone al espectador a ciertas expectativas y vivencias. Por lo tanto, cada género cinematográfico se caracteriza por la definición y contenido de su propio nombre: “[...] puede definirse por limitaciones espaciales y temporales, como el wéstern, cuyos argumentos se ubican en el Oeste norteamericano en la segunda mitad del siglo XIX, o el histórico, que aborda sucesos reales más o menos lejanos en el tiempo”. (Sánchez,2002:98)

Cada uno de ellos responde a una estructura y, a veces, a una fórmula distinta. Por ejemplo, el drama, la comedia, terror, aventura, acción, etc., suelen estar enfocados a las expectativas que generan en el público. El histórico, pseudohistórico, actual y el futurista, se enfocan en la época. El bélico, policiaco y biográfico, suele partir de la temática de la trama. Y la comedia, parodia, drama, esperpento, comedia dramática, etc., suele enfocarse en el tratamiento que se le da a la historia.

Si bien algunos géneros cinematográficos tienen su origen en la literatura y el teatro, como son el drama, la comedia, el terror, la aventura y el musical, el cine también ha creado sus propios géneros a partir de cierto tipo de películas, como son el wéstern, el bélico, el

fantástico y el criminal. Con el paso del tiempo algunos de estos géneros han creado variantes, y a su vez, estas variantes han creado otras. Definir cada uno de los géneros que se han ido creando y transformando es una tarea que aparte de agotadora podría parecer interminable, ya que el cine, y por lo tanto sus estructuras, sigue evolucionando. A reserva de esto, existen algunas categorías que pueden ayudar a entender el mundo de los géneros cinematográficos y sus múltiples variantes.

### *1.1.1. Los géneros canónicos*

También conocidos como los géneros mayores, de los que se parte para crear otros subgéneros, géneros híbridos e intergéneros. Su enfoque y característica principal es la expectativa que crean en el público, aunque también pongan énfasis en la temática, la ambientación y la ubicación espaciotemporal. Estos son: el drama, la comedia, el western, el musical, el fantástico, la acción o aventura, el bélico, el criminal y el terror. Sin embargo, como afirma Sánchez Noriega, a pesar de ser los géneros mayores, tienden a carecer de límites precisos, es por ello que es necesario especializarlos por medio de subgéneros o géneros menores.

El *drama* es uno de los géneros mayores que más subgéneros tiene: “[...] es un género que agrupa las películas que abordan conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas. Más que un género es una perspectiva o modo de aproximación de los relatos [...]” (Sánchez,2002:138) En el drama se narran las decisiones y temáticas fuertes e intensas de la vida: el amor/desamor, los celos, la muerte, la maternidad/paternidad, el dolor, la enfermedad, la sexualidad, diversas luchas sociales, la justicia, etc. Es por ello que es tan difícil delimitarlo. El drama aborda prácticamente la vida misma. Lo que cambia en cada filme, y por lo tanto, en cada subgénero, es el tratamiento que se le da. Por ejemplo, si es uno más amable y ligero se convierte en una comedia dramática, pero si resalta el conflicto que tiene el personaje, se vuelve tragedia.

Algunas de las múltiples especializaciones de este género son tan completas como el mismo drama, como son el melodrama, el drama romántico, el cine histórico, político, social,

biográfico, religioso, judicial, y de investigación. Y dentro de estos subgéneros pueden caber tantos múltiples ciclos como problemáticas existen.

Otro género mayor, y de hecho el más longevo de todos, es la *comedia*, que tiene sus orígenes desde el cine mudo y logra seguirse desarrollando en el sonoro. Dejando de lado la pantomima y el *gag* que utilizaron los primeros cómicos como Keaton, Chaplin, Harry Langdon, Harold Lloyd, etc., la comedia americana tiene dos vertientes, la sofisticada y la extravagante.

La primera adopta ambientes refinados, con personajes aristocráticos que tienen experiencias equívocas y diversas confusiones que tornan hacia lo cómico. Este tipo de comedia trata de hacer una crítica a la hipocresía y diversas convenciones sociales. En cambio, la extravagante, también conocida como *screwball comedy* (alocada, excéntrica), juega con los diálogos, la expresión corporal y gestual de los personajes, la improvisación y un ritmo ágil. “Es un género típico americano, que moderniza personajes y temas arquetípicos como el de Cenicienta, los equívocos de identidad, los intercambios sociales, el conflicto amoroso [...]” (Sánchez,2002:143) Un ejemplo de este tipo de comedia es la de Los hermanos Marx, que utilizan la torpeza al hablar, hacen juegos de palabras y vuelven ilógicas y ridiculizan diversas situaciones.

Este género también tiene múltiples subgéneros como son el burlesco, la comedia romántica, el humor absurdo, el humor negro, la intelectual, el *screwball* y la picaresca. Y de nuevo, dentro de estos subgéneros existen variadas especificaciones más, sin olvidar que cada región tiene sus propias características cómicas: “[...] con la excepción del cine norteamericano, quizá sea la comedia uno de los géneros menos exportables debido a las singularidades que adopta en cada país.” (Sánchez,2002:145)

Por otro lado, el wéstern, más que por sus tramas, suele identificarse por su estética y ubicación geográfica, siendo esta siempre el Oeste norteamericano. Las historias giran en torno a vaqueros, caballos, polvo, pistoleros, desiertos, montañas, cantinas y duelos: “[...] si los conflictos surgen a partir de la conquista de la tierra, el robo de ganado, un forastero de pasado

dudoso, la amenaza de cualquier tribu india... no hay duda de que estamos ante un wéstern.” (Sánchez,2002:146) Sin embargo, este es uno de los géneros mayores que más ha mutado, a lo largo del tiempo y ya en nuestros días existen múltiples ciclos y especializaciones del mismo. Por ejemplo, el wéstern psicológico, el de violencia y erotismo, el histórico, el wéstern pro indios, el crepuscular, el *spaghetti western*, entre otros.

Otro género mayor sumamente identificable es el *musical*, que no sólo es aquél en cuyos filmes los personajes necesitan externar sus pensamientos y emociones cantando y bailando, sino también las biografías de compositores e intérpretes, así como conciertos grabados. No obstante, el musical americano es el que abarca por completo las características principales de este género. “Se caracteriza por historias optimistas y de cierta frivolidad, en las que una trama y unos personajes muy simples sirven de soporte para números musicales espectaculares.” (Sánchez, 2002:148) Los argumentos de las comedias musicales son un pretexto para representar números musicales con coreografías impecables y escenografías sorprendentes. Es común que en la mayoría de los musicales la trama se vea forzada al ser cantada y bailada en todo momento, sin embargo, al pasar los años este género también ha ido evolucionando, y se han creado filmes novedosos con tramas más complejas en las que se logra justificar el constante diálogo cantado. Asimismo, existen diversos subgéneros e híbridos como: melodrama con canciones, cine con cantante y/o músico, baile, ópera, ranchera mexicana, conciertos, entre otros.

El cine *fantástico* tiene una complicada delimitación, ya que casi siempre tiene tintes o del género de terror, o del de ciencia ficción. Incluso puede entrecruzarse con el de acción y aventuras, “[...] pero en rigor, *cine fantástico* será aquel que se distancia del mundo experimentable para poner en pie otro con leyes propias.” (Sánchez,2002:153) No obstante, como se mencionó, es complicado separarlo del cine de terror o del de ciencia ficción, porque son pocas las especializaciones que se salen de estos entrecruces. La mayoría son hechas para un público infantil, con mundos de animales o criaturas gigantes y extrañas, hadas, brujas, héroes y viajes en el tiempo. El cine de ciencia ficción, por su parte, entra en un subgénero del cine fantástico hasta la década de los cincuenta, a pesar de tener sus orígenes en 1902 con *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès,1902). Y como todo género y subgénero, tiene diversas

especializaciones que han ido aumentando a lo largo de las décadas, algunas de ellas son: fantasías históricas, héroes y animales mitológicos, metáforas futuristas, robots y máquinas del tiempo, brujas, magos y héroes medievales, poderes extraordinarios, y otros más.

Otro género canónico es el de *acción*, que se junta fácilmente con el de *aventuras* creando así un macrogénero, en donde los personajes siempre están presentes en situaciones de riesgo, con un ritmo acelerado y que se alejan por completo de la vida cotidiana. El realismo y la verosimilitud no son partes importantes dentro de las tramas de este género y suelen ser “[...] puro entretenimiento mediante esquemas narrativos elementales, capaces de generar la admiración y hasta la mitomanía a través de sucesos espectaculares o sorprendentes.” (Sánchez,2002:166) El género crea una convención con el espectador y le intercambia poca verosimilitud en la historia por un par de horas de disfrute. Este cine está inspirado completamente en la literatura de autores como Julio Verne.

El género *bélico*, o como lo nombra Sánchez Noriega, “la memoria de todas las guerras”, no es más que el que narra las batallas y combates que han vivido nuestras distintas sociedades hasta ahora. Aunque a veces el cine bélico resulta un pretexto para contar historias de amor, biográficas, políticas, o hasta propagandísticas, más que nada es un género que aborda la muerte, la vida y la supervivencia, al igual que el drama. Sin embargo, las historias del cine bélico “[...] recrean experiencias radicales de personas y pueblos, ofrecen espectaculares secuencias de acción, están vertebradas por la intriga sobre el resultado final, combinan la historia personal con la de las masas [...]” (Sánchez,2002:172)

Por otra parte, se encuentra el cine *criminal*, también llamado policíaco, *thriller* y cine negro. Este, a pesar de tener también múltiples ciclos y subgéneros, aborda las temáticas de robos, delitos, asesinatos, estafas, extorsiones, detectives, etc. Sin embargo, Sánchez Noriega hace una importante distinción dentro del género: “[...]el cine de bandas criminales (gánsters y mafiosos), el suspense o *thriller* y el cine negro. Pero también hay especializaciones como el cine policíaco, la intriga psicológica, el penitenciario, el ciclo de atracos perfectos, de falso culpable, de psicópatas y asesinos en serie, etc.” (Sánchez,2002:158)

Y por último, el cine de *horror* o *terror*, que busca, por medio de la realidad o la fantasía, y un lenguaje cinematográfico específico, provocar miedo, incomodidad y angustia en el espectador o espectadora. Las temáticas de este género suelen ser preocupaciones actuales de la sociedad. Al igual que el cine cómico y el de ciencia ficción, el de terror tiene sus orígenes en el cine silente del *expresionismo alemán*, y este, a su vez, en la literatura de terror como la de Mary Shelley con *Drácula*. Sin embargo, con el cine sonoro y las diversas tecnologías este género se logra complejizar aún más. Sus tramas suelen girar en torno a “[...] animales malignos, hombres lobo, vampiros, zombis, momias vivientes y otros seres animados que amenazan a los humanos. La oposición día/noche, la personalidad escondida (Dr. Jekyll y Mr. Hyde), la deformación física que provoca miedo o repugnancia, diversas formas de enloquecimiento y criminalidad [...]” (Sánchez,2002:154). Así como los fantasmas, posesiones, brujería, etc. Los subgéneros y especializaciones que existen en este género hasta ahora son: licantropía (hombre lobo), vampirismo, satanismo, gore, sucesos paranormales, alucinaciones y terror psicológico, psicópatas, muertos vivientes, casas y objetos con poderes, asesinos en serie y animales demoníacos.

### 1.1.2. Los géneros híbridos

Todo lo anterior converge en una variedad casi incalculable de subgéneros, en donde elementos de unas historias se mezclan con otras y dan cabida al cine que experimentamos hoy en día. Como se mencionó, los géneros canónicos son la base de muchos otros, que a su vez han hecho entrecruces con otros más o se han ido transformando en categorías distintas. Algunos ejemplos son: el *cine de catástrofes*, que combina el drama y la aventura y se enfoca en incendios, explosiones, maremotos, tornados, accidentes, epidemias etc. El *péplum* o cine de romanos, género que mezcla el drama y la aventura, pero con la particularidad de estar ubicado siempre en la Antigüedad clásica griega o romana. Así como tramas mitológicas, bíblicas y de héroes. Y el *colosal*, que se caracteriza por tener diversas secuencias de masas, con súper producciones que logren impactar al espectador o espectadora. Un ejemplo de ello es *The Birth of a Nation* (1915) de David W. Griffith, o *Intolerance* (1916) del mismo director. (Sánchez,2002:177)

## 1.2. El género de terror

“La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.” Así se refiere el escritor H.P. Lovecraft, uno de los creadores del “miedo cósmico”, al miedo mismo. Como hemos mencionado, la literatura es la comida que nutre al cine, y en el cine de terror ha jugado un papel determinante desde su nacimiento hasta la actualidad.

Saúl Rosas expone una jerarquía de los conceptos que son indispensables a la hora de hablar sobre este tema, siendo estos el susto, el miedo, el terror y el horror. En el susto, existe el elemento de la sorpresa, sensación que sólo dura por unos instantes. En el cine de terror podemos encontrarlos catalogados como *jump scares*, en donde deliberadamente se realiza un repentino cambio visual en la escena, acompañado de un efecto sonoro. Rosas precisa “[...] lo cierto es que el susto aparece cuando nuestro consciente se ve atacado intempestivamente por algún elemento fuera de nuestro esquema de ideas, en un momento específico.” (Rosas,2003:25)

El miedo es donde comienzan a intervenir los valores morales y las fantasías. Puede ser provocado tanto por una realidad tangible como por una totalmente imaginaria. En el plano tangible, el miedo configura nuestra conducta a través de sucesos violentos que con anterioridad han provocado susto, y nos hace actuar con mayor cautela, generando un mecanismo de defensa y/o evasión. En cuanto al plano imaginativo, está sustentado meramente por nuestra carga de valores morales y respaldado por nuestra propia imaginación y lo lejos que ésta pueda llegar. Un ejemplo es la ola de supuestos avistamientos del Chupacabras en la década de los noventa, en donde una gran cantidad de países del continente americano, incluyendo México, se encontraba en una histeria total, aún careciendo de evidencias tangibles: su imaginación dotó a esa entidad de un sinnúmero de características, todas ellas producto de su miedo a algo que no podían comprender.

Señala Rosas que el miedo yace en nuestro interior, basado en sucesos experimentados a lo largo de nuestra vida. Puede componerse de imágenes, sonidos, olores, palabras o simples conceptos que residen en nuestro inconsciente, listos para saltar cuando se genera una

atmósfera ideal para ellos. El terror, según el mismo autor, es un mal que daña, perjudica y que incluso provoca la muerte, a través de lo real y lo imaginario. Es capaz de generar límites inconscientes que gradualmente lo llevan al siguiente escalón: el horror. Octavio Paz, escritor mexicano, habla de esta transición del terror al horror:

Es algo que no es como nosotros, es un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues bien, la estupefacción ante lo sobrenatural no se manifiesta como temor o terror -el echarse hacia atrás- y la fascinación que nos lleva a fundirnos con la presencia... El horror nos paraliza, y no porque la presencia sea en sí misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. (Paz,1986:131)

Rosas ahonda en este concepto, indicando que el horror representa sentimientos y valores contradictorios, pues por un lado sentimos aberración hacia eso que nos provoca miedo, pero al mismo tiempo nos sentimos fascinados ante lo desconocido y misterioso. Es el deseo de querer participar en ese algo. Rosas explica que “[...] el horror actúa sobre nuestro inconsciente y hace ver que aquello dañino se vuelve parte de nosotros mismos, porque a fin de cuentas todos estos sentimientos y valores emergen del hombre mismo”. (Rosas,2003:29)

Es por esto que todos los personajes en las películas, ante ruidos o formas misteriosas, se adentran en la oscuridad o simplemente se quedan inmóviles, con el afán de desentrañar ese misterio, a pesar de que la vida pueda irseles de por medio. Un ejemplo es cuando Danny pasea en su triciclo por los pasillos del Hotel Overlook en *The Shining* (1980), hasta que se encuentra con la perturbadora visión de las gemelas, que lo invitan a jugar con ellas para siempre. El horror paraliza a Danny, quien en lugar de dar vuelta a su triciclo o simplemente salir corriendo, no puede más que quedarse observando, horrorizado pero, quizá, cautivado al mismo tiempo por lo insólito de la visión. Finalmente se cubre los ojos, ventanas a esa realidad, y al descubrirlos se encuentra de vuelta en el mundo que creía tener bajo control.

Esta fascinación por el horror en sus interminables formas, pareciera ser un reclamo a esas experiencias, sensaciones e información de la que, tal vez muy en el fondo, nos sentimos privados, por decretos y valores que nos fueron impuestos como sociedad hace mucho, mucho



tiempo. Rosas concluye: “[...] el horror se encarna en figuras y bestias que, de primera instancia, nos aterrorizan, por su comportamiento totalmente malo (según los valores religiosos y legales). Abarca acciones que son representación pura de la libido humana”. (Rosas,2003:29)

### *1.2.1. Los orígenes del género de terror*

Todo género cinematográfico le debe en gran medida sus historias a la literatura, y esto es especialmente cierto cuando hablamos del cine de terror. La literatura de terror tiene tantos relatos como exponentes, y sus raíces son tan profundas como nuestras civilizaciones más antiguas. De acuerdo al escritor Jaume Vicent, personajes como el vampiro pueden ser perseguidos hasta la época de los Sumerios, considerados como la civilización más antigua de la raza humana. Ellos tenían la leyenda de un ser vampírico llamado Emikku, que era capaz de poseer los cuerpos de aquellos que habían fallecido de manera violenta o habían sido sepultados sin seguir las tradiciones.

En 1765 aparecería lo que se considera la primera novela de terror, así como la primera novela gótica: *El Castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Vincent señala que en 1816 se dio una reunión de escritores, entre ellos Lord Byron, Percy Shelley, su joven esposa Mary Wollenstonecraft, y que, atrapados por una tormenta, decidieron hacer una batalla de cuentos de miedo, lo que era conocido como una Fantasmagoría. Dicha reunión dio origen a la novela que cambió el terror y dio origen a la ciencia ficción: *Frankenstein*. El género de terror gozó de un gran auge, y para 1833 llegaría una nueva mano que daría vuelta a la página: Edgar Allan Poe con su relato *El Manuscrito Hallado en una Botella*.

Vincent describe el siglo XIX<sup>2</sup> como un momento en donde la violencia y la muerte estaban en todas partes debido a las epidemias, guerras y hambrunas, y es una de las razones por las cuales los cuentos infantiles parecen tan cruentos para la época actual. Un ejemplo de

---

<sup>2</sup> Durante el siglo XIX el terror gozaba de gran popularidad en diversas formas de arte, como las Pinturas Negras de Francisco de Goya, en donde el tema de los aquelarres y la brujería, representados en todos ocres, grises y negros, se hicieron presentes. De la misma manera compositores como Saint Saëns integrarían los oídos del mundo con su *Danza Macabra*.

ello son los relatos de los hermanos Grimm. Con la llegada de la Revolución Industrial, la literatura se transforma con el resto de la sociedad y sus medios de producción, dando origen a los entonces infames Penny Dreadful; publicaciones de bajo presupuesto y calidad que, a cambio de un penique, pretendían horrorizar y fascinar a la clase trabajadora, a la vez que le distraían de la dura vida que llevaban entonces. Las historias giraban en torno a hechos sangrientos y sobrenaturales, y en ese entonces fueron señalados por la clase alta como los culpables de encauzar a la juventud por el camino de la delincuencia. Uno de los personajes que trascendieron la barata pulpa de celulosa en la que estaban impresas dichas historias fue *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* que fue adaptada al cine en 2007 bajo la interpretación de Johnny Depp.

Con el crecimiento de las ciudades, las relaciones entre sus habitantes se van volviendo más y más impersonales, por lo que, de acuerdo con Vincent, comienza la búsqueda de la moralidad personal dentro de la literatura de terror. Experimentamos entonces la transición al monstruo que reside dentro de nosotros. En ese momento, Robert Louis Stevenson escribe *Doctor Jeckyll y Mister Hyde*, y se convierte en un éxito. Le acompañaron hechos reales como el de Jack el destripador, que también pasó a formar parte del nuevo arquetipo de la literatura de terror y que ha sido representado en numerosas ocasiones en el cine. Con el final del siglo llegaron los primeros experimentos cinematográficos, y muchos directores se valieron de la popularidad del género para captar el interés de la gente. La que se considera la primera película de terror se le atribuye a George Méliès en 1896<sup>3</sup>, al estrenar *Le Manoir du Diable* (1896).

El siguiente gran salto que dio la literatura de terror fue a las revistas *pulp* como *Unknown* (1939) o *Weird Tales* (1923), en donde se publicaron los primeros relatos de autores aún populares como H. P. Lovecraft, padre del “horror cósmico” que se alejaba de las convenciones del terror sobrenatural y se adentraba en el campo de la ciencia ficción. Él mismo escribió:

---

<sup>3</sup> Casi simultáneamente, en 1897, abre sus puertas el Grand Guignol, en donde se presentaban pequeñas obras de un solo acto que trataban sobre relatos violentos y depravados inspirados por las portadas amarillistas de los periódicos de la época. Fue pionero en el área de los efectos especiales de bajo presupuesto, lanzando por el escenario sin reparo alguno sangre, ojos y miembros amputados, una clara base para lo que después sería el género *gore* en el cine europeo.

Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas reglas. En ellos se respira una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; han de estar presentes unas fuerzas desconocidas y tiene que existir una sugerencia con toda la seriedad y la monstruosidad que le sientan al sujeto, de ese concepto más tremendo de la mente humana: la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes de la naturaleza. (Lovecraft,1989:9)

### 1.2.2. *El expresionismo alemán*

En lo que se refiere al cine, es inevitable no referirse al expresionismo alemán como la fuente de la que más tomó el género de terror. No sólo en su estética, como el empleo de las sombras y los claroscuros, sino también en la naturaleza trágica de sus personajes y la manera en la que representa la realidad. Si bien no podríamos aventurarnos a aseverar que el arte comprende un arma efectiva en contra de la guerra, sí lo es en forma de aliciente una vez que esta ha terminado. Ejemplos de esto podemos encontrarlos en países como Japón y Alemania, los cuales emplearon diversas formas de expresión artística una vez que la guerra arrasó no sólo con sus ciudades y sus habitantes, sino también con su moral.

El *expresionismo alemán* es la respuesta a los estragos de la primera guerra mundial entre la población alemana, y como menciona Rosas, no sólo fue el colapso del sueño imperial, sino también los inauditos términos del tratado de Versalles.

La imagen de jóvenes muriendo en la plenitud de su vida nutría la nostalgia de los sobrevivientes. Los fantasmas que embrujaron a los alemanes románticos revivieron después de los baños de sangre y dieron un nuevo estímulo a la eterna atracción hacia lo oscuro y lo misterioso, y a la reflexión especulativa alrededor de esto, que culminaría en la doctrina apocalíptica del *expresionismo* (Rosas,2003:38).

De acuerdo con el teórico Kasimir Edschmid, para el *expresionismo*, los hechos y las cosas son nada en sí mismos, y lo que busca es estudiar su esencia por encima de sus formas momentáneas y accidentales. Lo que pretende el artista expresionista es revelar la forma real

de los hechos y las cosas, liberándolas de las restricciones de una realidad falsa. Encontrar su significado eterno y permanente.

Es así como el pueblo alemán encuentra una salida artística a través de lo irreal, misterioso, horroroso y fascinante. Sus tristezas y miedos son canalizados a través de las historias y personajes divididos moralmente como *The Student of Prague* (1913), los mundos distorsionados y sombras inamovibles de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), y criaturas que desafían la naturaleza y se vuelven en contra de su creador como *Der Golem* (1920).

El *expresionismo alemán* dota al cine de terror de una identidad e imagen que ha prevalecido a lo largo del tiempo, le da un sentido humano a la distorsión y un significado a la deformidad corporal y moral de esos seres que habitan los lugares oscuros y misteriosos, los cuales no son más que un reflejo de nuestros propios miedos y ambiciones.

### **1.3. El cine de terror**

Una cualidad del cine de terror es la capacidad que tiene de que todo aquello que vemos en la pantalla termina por ser verosímil a nuestros ojos, tal como menciona Casino:

Aunque reconozcamos la irrealidad de los innumerables monstruos, que a lo largo de la historia el cine nos ha presentado en su pantalla; las imágenes y el movimiento de este medio nos seducen de manera tal que llegamos a concederle estatuto de veracidad a todo lo inverosímil que ella nos vende. A diferencia de la literatura que sugiere, el cine “muestra” y hereda ese poder icónico e indicial surgido anteriormente con la fotografía.  
(Casino,2005:2)

Y al “mostrar”, el cine crea una nueva manera de contar y hacer sentir mediante no sólo la imagen sino el sonido y la escena. Torres Segura habla de cómo la escena dota al cine de terror de una estética que es por completo diferente a la de los demás géneros. Por ejemplo las “escenografías estilizadas”, “ambientes tétricos” los grandes contrastes, y el exceso de maquillaje, el uso de las luces y de las sombras, “dan matices esenciales a este género: las

sombras como elemento siniestro o las luces en distintas posiciones enalteciendo los rasgos de un esperpento, y los *travellings* como sinónimo de inquietud”. (Torres,2012:44)

Todo esto en pos a una sola finalidad, hacer sentir miedo, horror o terror al espectador, retar sus sentidos y emociones, lograr que encoja sus piernas a su pecho, tape sus ojos o emita un grito de sorpresa, es parte del juego de la gran pantalla, mostrar los más grandes miedos de manera segura y controlada, quizá el mayor atractivo. “El cine de terror es atractivo porque acerca al espectador a la muerte de forma segura. Pero, ¿no es este el propósito del cine?, ¿vincular al espectador con imágenes de seres muertos, o que un día lo estarán, para evocarlos como si estuvieran presentes?”. (Ortega,2012:27) O es quizá una especie de consuelo a la irremediable muerte que aguarda a cada uno de nosotros, como lo menciona Pérez Ochando:

[...] confrontarnos con el vampiro, el fantasma, el zombi, la momia o la “revenante” supone ponerse frente a nuestra carne perecedera, frente a los límites de un cuerpo que será festín de los gusanos. Pero en un doble movimiento, esta exhibición de atrocidades nos depara no sólo el horror de nuestro fin, sino también el consuelo de una muerte que deja de ser absoluta, la ilusión de que podemos conjurar ese destino de ceniza que aguarda a los difuntos cuando van siendo olvidados de las conversaciones y los ritos. (Pérez,2013:72)

El cine, como cualquier arte, da paso abierto al sentir de cada persona o cultura, indudablemente no todos temen a lo mismo, ni de la misma manera, sin embargo, varios de los personajes o monstruos del cine de terror han creado cierta globalidad del terror colectivo y arquetípico, así algunos de los personajes representan los cambios de la sociedad.

[...] el cine de terror ha motivado estimulantes interpretaciones políticas y económicas. Por ejemplo, un vampiro puede estar asociado a un empresario que absorbe la energía vital de sus trabajadores para sostener su estilo de vida, o un zombi puede entenderse como un ser políticamente pasivo. (Pérez,2013:72)

El profesor Robin Wood hace una analogía entre el cine de terror y los sueños, echando mano del psicoanálisis. Nos dice que el cine de terror, además de representar temas fantásticos, intenta darle forma a temas que han sido reprimidos.

Wood plantea que el deseo inconsciente que emerge en los sueños es producto de una represión social que encuentra la manera de desbordarse enunciando explícitamente aquello que se desea. Tal desbordamiento funciona de manera similar en el cine de horror donde este se presenta como una crítica puntual a la sociedad que actúa como represora. (Toñon,2008:229)

Según Robin Wood, el cine de terror revela la historia de las ansiedades del siglo XX (Wood,2002:226), y es en el monstruo en donde se proyectan todos los males. “[...] el monstruo se conforma, entre otras cosas, en oposición a los valores que la cultura “blanca” occidental realza, tales como pureza, espiritualidad, limpieza, virtud, simpleza, felicidad, inocencia, delicadeza, feminidad, abstinencia, castidad, etc.” (Cuéllar,2008:233)

El cine de terror puede ser fácilmente asociado con un tipo de entretenimiento de naturaleza escapista y fantástica, pero al igual que con el *expresionismo alemán*, resulta un vehículo que nos acerca a un miedo más tangible y real, al que sólo nos acercamos desde la seguridad de una sala de cine, y con la garantía de que terminará en menos de 120 minutos. La pantalla se convierte en una ventana que puede ver hacia afuera (la sociedad) o hacia adentro (el ser), y el enfrentamiento con esta realidad maquillada, disfrazada y con efectos especiales, la convierte en una obra particularmente atractiva.

### *1.3.1. Tipologías del cine de terror*

Las historias, al menos desde la esquina de la narrativa tradicional, requieren de un agente externo que llegue a romper con la normalidad o cotidianidad, y es lo que le permite a la historia avanzar, capturando así la atención del público y llevándolo a través de diversas emociones. En el cine de terror, dicho elemento a menudo tiene la forma (o deformidad) de diversas criaturas o entidades, como monstruos, asesinos o la locura misma, dotando además de identidad a cada historia, y no es sorpresa que ellos terminen por convertirse en la estrella.

Es común referirse a “las películas de Freddy Krueger y Jason”, cuando se quiere ver alguna película de las franquicias, *A Nightmare on Elm Street* (1984) o *Friday the 13th* (1980). No obstante, existen varias tipologías y un miedo distinto detrás de cada uno de estos rostros (o máscaras) y según Wood, de ahí viene gran parte de la fascinación que tenemos por el cine de terror. (Cuéllar,2008:229)

El o la espectadora, limitada por las normas sociales y legales, ve representados en pantalla sus deseos y curiosidades más ocultos, como los actos violentos de un asesino, o las orgías del aquelarre de unas brujas. Todo aquello que esté fuera de nuestro condicionamiento moral. Los monstruos de principios del siglo XX son diferentes a los del cine de los años 70, y estos a su vez son diferentes a los de los 90, lo que significa que cambian y se adaptan según el contexto de la época. “El monstruo es un espejo de las ansiedades sociales y el tema central en el cine de horror es cómo enfrentar la amenaza simbólica que representa su presencia”. (Cuéllar,2008:229)

Ella Shohat y Robert Stam, quienes estudian la representación cinematográfica del otro, atañen al imaginario de la época colonial al brindar una lectura animalizante a toda persona colonizada, cual si fuera una bestia salvaje de libido incontrolable (Cuéllar,2008:231). Uno de los factores determinantes del cine, al igual que la radio y posteriormente la televisión, es la posibilidad que ofrecía al espectador de ser partícipe de hechos que se encontraban fuera de su contexto social y geográfico. Según Cuéllar, desde una perspectiva europea, el público podía experimentar las aventuras de los colonos al otro lado del mundo. Se sentía fascinado y a la vez asqueado por la figura del nativo, fortaleciendo a su vez la identidad nacional y los ideales de civilización, pero el miedo como tal no se hizo latente hasta que millones de migrantes comenzaron a llegar a Occidente.

Algunos ejemplos de esto son películas como, *Poltergeist* (1982), en donde una familia blanca comienza a experimentar sucesos sobrenaturales que son provocados por los espíritus de nativos americanos, ya que la casa se encuentra construida sobre un antiguo cementerio indio.

Por otro lado, *Thinner* (1996) trata de un abogado que desde un inicio se siente amenazado por la llegada de una caravana gitana al pueblo, y termina siendo objeto de una maldición a manera de venganza justiciera por atropellar a una mujer perteneciente a la caravana. La idea de la maldición gitana es retomada por Sam Raimi en 2009 con *Drag Me to Hell*.

Esta fórmula para causar terror también funciona a la inversa, en lugar de que dichos “salvajes” lleguen al territorio blanco, nosotros somos los que nos adentramos en su territorio, teniendo resultados fatales. Ruggero Deodato es uno de los pioneros del *found footage* con *Holocausto Caníbal* (1980), en donde un equipo de documentalistas se adentra en las profundidades de la selva amazónica en búsqueda de una peligrosa tribu de caníbales. De la misma forma, una película que reavivó el género sería *The Blair witch project*, (1999), y ahora es un grupo de jóvenes que parte al bosque en búsqueda de una bruja.

Otro factor determinante es la religión, que a través de la historia ha modificado y adaptado el significado de gran cantidad de símbolos, creencias, hechos y personajes, tema que aborda Richard Dyer en su libro *White*:

Dyer apunta también al papel que el cristianismo ha jugado en la construcción del imaginario blanco y en la noción del cuerpo. El cristianismo no sólo se convierte en la religión que Europa exporta sino en el responsable de la dualidad maniquea que se genera en torno a los imaginarios del blanco y el negro. Los colores adquieren una fuerza simbólica y connotaciones como puro vs. impuro, perfecto vs. imperfecto, sagrado vs. diabólico, etc. (Cuéllar,2008:234)

Además, Dyer refiere también a la represión de los impulsos sexuales, algo típico de la doctrina cristiana, a través de la vergüenza y el tabú. Si nos damos cuenta, poco a poco vamos recolectando elementos que nos llevan a nuestro personaje central, que es la bruja.

Sabiendo cómo es que estos diversos factores provocan distintas sensaciones, desde la incomodidad, el asco, la ansiedad, el susto, miedo y terror, abordaremos las tipologías específicas que existen dentro del género del cine de terror:



- *Slasher:*

Caracterizado por la presencia de un asesino que persigue a una o más personas. Suele emplear algún arma como cuchillos, machetes, motosierras, etc., y la violencia está acompañada de mucha sangre. Popular entre la década de los 70 y 80, algunos ejemplos son las sagas de *Friday the 13th* (1980) y *The Texas Chain Saw Massacre* (1974).

- *Gore:*

El propósito del cine *gore* es el de incomodar y asquear al espectador, llevando la violencia a los extremos. El asesinato, violación, tortura y gran cantidad de filias son representadas en estas películas, algunos ejemplos son *The Green Inferno* (1980) y *The Wizard of Gore* (1970).

- *Survival:*

En el cine de supervivencia o *Survival Horror*, los personajes se enfrentan a situaciones extremas en las que son amenazados por la naturaleza, otras personas o alguna criatura, y deben de hacer todo por mantenerse con vida. Algunos ejemplos son *The Thing from Another World* (1951) y *The Descent* (2005).

- *Psicológico:*

Se caracteriza por provocar miedo a través del tratamiento de temas como los traumas psicológicos, desbalances emocionales severos y enfermedades mentales. El protagonista puede verse atrapado en la desesperación de su propia mente, incapaz de diferenciar la

realidad de la fantasía, o asediado por otro personaje que presente algún desorden psicológico. Algunos ejemplos son *Shutter Island* (2010) y *Mother!* (2017).

- *Zombies:*

El subgénero de *zombies* plantea sus historias dentro de un contexto en el que los muertos han sido reanimados, ya sea por medios sobrenaturales como el vudú, o por fenómenos científicos como un virus capaz de contagiarse. Algunos ejemplos son *Night of the Living Dead* (1968) o *Juan de los Muertos* (2012).

- *Vampiros:*

Uno de los subgéneros más antiguos y populares, se centra en tramas donde la amenaza son estos seres pálidos, hematófagos e inmortales. Algunos ejemplos son *Nosferatu* (1922) y *Drácula* (1931).

- *Monstruos:*

Su origen puede ser un experimento científico o una aberración de la naturaleza. El miedo que provocan proviene de lo anormal e incomprensible para el ser humano, a quien son siempre hostiles. Algunos ejemplos son *Godzilla* (1954) y *Swamp Thing* (1982).

- *Asiático:*

En este subgénero son representadas entidades fantasmales provenientes del folklore de países como Japón, Corea o Filipinas. Su estética característica encontró un nicho en el público occidental. Algunos ejemplos son *Ringu* (1998) y *Shutter* (2004).

- *Serie B*

Las películas serie B se caracterizan por una producción de bajo presupuesto y tienen a llevar el mal gusto a sus límites con diálogos inverosímiles, situaciones risibles y escenas de violencia exacerbada que buscan caer en el absurdo. Este género suele llevar toques de comedia. Algunos ejemplos son *Bad Taste* (1987) y *Killer Klowns from Outer Space* (1988).

- *Demonios*

Abarca toda película cuya temática principal tenga que ver con cualquier tipo de demonio, regularmente inspirados en los demonios de la religión cristiana o el folclor determinado de cada país. Algunos ejemplos son *Sinister* (2012) y *The Nun* (2018).

- *Posesiones*

Como su nombre lo dice, estas películas tratan sobre posesiones satánicas en donde una o más entidades toman control sobre el cuerpo de algún alma inocente. Los personajes buscarán la forma de exorcizar a este espíritu o demonio. Algunos ejemplos son *The Exorcist* (1973) y *The Exorcism of Emily Rose* (2005).

- *Sobrenatural*

Abarcan un gran rango de películas de terror, pudiendo tratar de posesiones demoníacas, casas encantadas, maldiciones y fantasmas. Suelen concluir cuando el o los protagonistas desentrañan un viejo misterio y liberan a la aparición de los lazos que lo mantenían en el mundo de los vivos. Algunos ejemplos son *Poltergeist* (1982) y *Kilómetro 31* (2007).

- *Ciencia Ficción*

Suelen tratar temas como experimentos científicos, invasiones extraterrestres, viajes espaciales, temporales o interdimensionales. Resaltan por el uso de efectos especiales que apoyan la narrativa. Algunos ejemplos son *The Thing from Another World* (1951) y *The Invisible Man* (2020).

- *Comedia*

A menudo relacionadas con el cine Serie B y el *gore*, pueden ser vehículo de críticas sociales más directas, y los efectos, situaciones y diálogos también son llevados al límite del absurdo. Algunos ejemplos son *Evil Dead* (1981) y *Las brujas de Zugarramurdi* (2013).

- *Epidemias*

Tratan sobre virus mortales que atacan regiones específicas, países o el mundo entero, pudiendo partir de enfermedades realistas hasta otras que convierten a las personas en *zombies*. Algunos ejemplos son *Contagion* (2011) y *I am legend* (2007).

- *Casas Encantadas*

Relacionadas con el subgénero de las películas paranormales, en donde los y las protagonistas suelen mudarse a casas en las que sucesos trágicos impregnan el lugar con presencias siniestras o en busca de ayuda. El conflicto suele tener solución una vez que se resuelve el misterio, o continuar indefinidamente tras la muerte de los y las protagonistas. Algunos ejemplos son *The Amityville Horror* (1979) y *Más negro que la noche* (1975).

- *Thriller*

Estas películas dejan de lado los elementos paranormales para centrarse en crímenes, misterios y situaciones más realistas, cuya trama pretende atrapar al espectador o espectadora mientras los protagonistas luchan por sobrevivir y resolver las incógnitas. Algunos ejemplos son *Rear Window* (1954) y *The Silence of the Lambs* (1991).

- *Independiente*

Un cine alternativo a las grandes producciones, en donde se alejan de las fórmulas que buscan un éxito taquillero y exploran más a profundidad la psique de los personajes y sus miedos. Este cine se aleja de las convenciones y tiene una conversación más íntima con el o la espectadora. Algunos ejemplos son *Goodnight Mommy* (2014) y *Midsommar* (2019).

- *Experimentos Médicos*

En estas películas se exploran los horrores que el ser humano puede cometer a través de la ciencia médica, experimentando y modificando el cuerpo humano y jugando con la vida y la muerte. Algunos ejemplos son *Re-Animator* (1985) y *La piel que habito* (2011).

- *Exploitation*

Este subgénero se caracteriza por tratar temas que pueden llegar a ser incómodos para la sociedad, como el sexo, las drogas, el crimen, el racismo, etc. El *slasher* pertenece a este mismo subgénero y suele estar relacionado al cine de serie B. Algunos ejemplos son *Halloween* (1978) y *Planet Terror* (2007).

- *Alienígenas*

Relacionado con la ciencia ficción, aborda historias de invasiones extraterrestres o viajes espaciales en donde los personajes son atacados por alienígenas y seres de naturaleza hostil. Algunos ejemplos son *Close Encounters of the Third Kind* (1977) y *Signs* (2002).

- *Animales*

La fuente de terror en estos films son animales hostiles que pueden tener alguna característica anormal, como un tamaño descomunal, una inteligencia superior o haber una gran cantidad de ellos. Algunos ejemplos son *Cujo* (1983) y *Anaconda* (1997).

- *Metraje Encontrado*

Consisten en filmes que parten de la premisa de que lo que se está viendo es una grabación real que fue encontrada y que documenta un hecho desafortunado; dicho metraje es el único testigo que queda. Algunos ejemplos son *The Blair Witch Project* (1999) y *Archivo 253* (2015).

- *Falso Documental*

Similar al metraje encontrado, se presenta una historia ambientada en la realidad, en donde se documentan hechos insólitos experimentados por el equipo que acudió a grabar algún fenómeno que no necesariamente está relacionado con lo paranormal. Algunos ejemplos son *Cannibal Holocaust* (1980) y *The Taking of Deborah Logan* (2014).

- *Cortos*

Suelen venir de iniciativas independientes y ser los primeros trabajos de directores y directoras de cine. Se presentan narraciones breves con un hecho conciso y son muy populares en los festivales de cine de terror. Algunos ejemplos son *Lights out* (2013), *La Noria* (2018) y *La bruja del fósforo paseante* (2018).

- *Muñecos*

La imagen portadora del terror toma forma de uno o varios muñecos o muñecas, que pueden estar poseídos o ser animados por otros medios. Sus intenciones suelen ser malignas. Algunos ejemplos son *Puppet Master* (1989) y *Dead Silence* (2007).

- *Payasos*

Los payasos en estas películas pueden ser asesinos seriales, entidades demoníacas o seres de otro planeta, además de no limitarse a aterrorizar solamente a niños, sino ir también tras los adultos. Algunos ejemplos son *It* (1990) y *Clown* (2014).

### 1.3.2. La mujer en el cine de terror

El cine, al igual que cualquier tipo de arte o industria, ha sido monopolizado por el punto de vista masculino, no es algo nuevo o sorprendente, ya que al ser un reflejo de la sociedad, es de esperarse que el sexismo latente y acaparador que ha caracterizado a nuestra sociedad por un largo tiempo, defina gran parte de los roles establecidos en la mayoría de las películas. Nieves Martín en *La evolución de la mujer en el subgénero de cine de terror "slasher": análisis desde una perspectiva de género*, (2019) habla de esta óptica androcéntrica en donde el hombre es un: "[...] prototipo de representación humana, lo que reduce a las mujeres al estatus de seres subsumidos en norma general, de la que son meros casos particulares o diferentes. (Bengoechea,2015:19)

El cine de terror no es la excepción, sin embargo y seguro sin notarlo, este género le dio la vuelta a los roles femeninos, cuando en los años setenta, con el subgénero del *slasher*, término que "procede del verbo inglés 'to slash', que significa 'acuchilla'" (Martín,2019:4), se empezó a visualizar la figura de la *final girl*, definida así por Carol J. Clover en su libro *Men, Women, and Chainsaws*. Este personaje es aquella mujer que, como su nombre anuncia, sobrevive al asesino, esto claro, (siendo más evidente en las décadas de los setenta y ochenta) gracias a una serie de acciones/características que la vuelven merecedora de ello. En primer lugar, la virginidad, el completo rechazo hacia las drogas o actitudes irresponsables e inmaduras. Otro rasgo destacable es el acercamiento que tiene hacia la masculinidad, tal como lo menciona Eva Parrondo:

[...] reconocemos desde el principio a esta "Chica final" precisamente por su "poca feminidad": su nombre no es Mary ni Susi, sino Steve, Marti, Terrv; es la girl-scout, la que sabe de mecánica, "la repelente" y la que no quiere saber nada sobre sexo. Es la que a lo largo del filme se va a ir masculinizando paulatinamente hasta llegar a convertirse al final en una auténtica heroína fálica (ella es la que "tiene" el arma: cuchillo, hacha, sierra ... ) con la que mata al asesino. (Parrondo,1995:18)

Es importante destacar que en este tipo de películas la "*final girl*" no es el único personaje femenino sobresaliente, se encuentra su contraparte, la chica sexy y sexual, que rompe las



normas establecidas para una mujer en la sociedad. Esta chica es de los primeros personajes en morir, su muerte ocurre frecuentemente mientras está teniendo sexo o desnuda. Es muy visible la fórmula maniqueísta que se muestra en estas dos figuras femeninas: la mujer recatada, centrada, poco visible, casi una figura materna de la sociedad patriarcal es quien sobrevive mientras que la representación sexual femenina debe ser brutalmente asesinada tal como Eva fue castigada al probar el fruto prohibido.

Podría decirse que un antecesor del *slasher* (este subgénero que llamó la atención gracias al rol de “la chica final”) es el clásico de Hitchcock: *Psicosis* (1960), tenemos el elemento de la mujer libre sexualmente que es brutalmente asesinada por un cuchillo, símbolo fálico que se retomará en las películas siguientes: *The Texas Chain Saw Massacre*, (1974), *Halloween* (1978), *Friday the 13th* (1980) y similares.

Antes del *slasher*, el papel de la mujer sobre todo en el cine de terror se reducía al elemento débil que debía ser rescatado al estruendo de su icónico grito, esto es visible desde el expresionismo alemán en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1921), donde deben rescatar a la chica del malvado Cesare, además de representar a la mujer como un ser débil e indefenso, se le daban las cualidades estereotipadas con las que debe cumplir una mujer: ser hermosa o sensual.

Es verdad que el *slasher* no se priva de estos elementos, por el contrario los resalta. Sin embargo, el hecho de tener una mujer como heroína-protagonista al final da un nuevo sentido al papel de las mujeres en el cine de terror; es dentro de todo el contexto negativo una pequeña luz ideológica para el feminismo, pues la llamada “chica final” fue evolucionando conforme el terror caminaba con la época e ideologías sociales. Es decir, este personaje evolucionó de la virgen maternal centrada, hasta poco a poco llegar a ser una mujer no necesariamente virgen, inteligente, perspicaz, fuerte y capaz de escapar del asesino enmascarado. Sydney Prescott en *Scream* (1997) representa un cambio importante para la estereotípica heroína de estas películas. Esto no quiere decir que en esta película no siga existiendo esa sexualización y violencia irracional a las mujeres, en realidad en esta película sigue estando muy presente y evidente en la primer escena y muerte. El personaje de “rubia tonta y sexy” que interpreta

Drew Barrymore es prueba fiel de los estereotipos patriarcales que se han fijado a la imagen femenina. Sin embargo es importante reiterar que:

[...] pasamos de un modelo primitivo de reina del grito caracterizado por su rol de víctima, erotización e ingenuidad. Carteles emblemáticos de la modalidad de la reina del grito índice, irrelevancia argumental y simplicidad, a otro modelo más evolucionado marcado por su rol protagonista, su carácter luchador –incluso heroico–, sofisticado y construido a efectos de lograr la identificación del público. (Dos Ramos,2015:132)

*Carrie* (1997) y (2013) parte de la premisa del pecado y poder que otorga la sexualidad a la mujer. La película inicia casi onírica: mujeres jóvenes mostrando su desnudez en las regaderas entre risas y música, la escena es interrumpida por el grito de Carrie al llegarle su primera menstruación. Las mujeres comienzan a burlarse, pues se encuentra asustada, ya que su fanática y religiosa madre nunca habló de eso con ella. Como forma de control y represión, se encuentra la institución de la iglesia representada por su madre, quien ha hecho de Carrie una joven retraída, ocasionando que sea molestada por sus compañeras y compañeros.

La sangre de la sexualidad no es lo único que aparece en *Carrie*, con ella se despierta la telequinesis que le da al fin el poder de enfrentar y retar a su madre. La menstruación aparece como símbolo de la sexualidad femenina que le otorga el “poder”, autonomía y libertad a Carrie; otro elemento destacable que se puede notar es la en ese entonces no definida “sororidad”. Carrie, en su proceso hacia la desinhibición, es apoyada por su profesora de educación física y secretamente por una de sus compañeras, quien se arrepintió por el daño que le hizo anteriormente. Podemos ver en la película ya un avance más cercano al feminismo actual, sin embargo, como es de esperarse, su emancipación no dura demasiado, al final es regresada a la “realidad” de nuevo con sangre, pero ahora de cerdo, animal que en la biblia puede significar encierro o prohibición. Esto en ella desata la maldad que “escondía” en su emancipación. Al final Carrie muere, pero no de cualquier manera, sino a través del fuego purificador, -cual bruja en la hoguera- y es enterrada por su propio deseo de libertad.

En *The Witch* (2016), una película en la que los protagonistas son también devotos del “temor a Dios”, ambientada en la Inglaterra del siglo XVII, Eggers nos lleva a la cacería de brujas de la suprema. La ignorancia y la precariedad son elementos claves que le dan cohesión a este film. Una familia expulsada de su comunidad, se muda al bosque, la hermana mayor Thomasin es, como lo dicta el sexismo: quien debe hacerse responsable no sólo de las tareas domésticas, sino del cuidado de sus mellizos hermanos menores, el bebé casi recién nacido y su otro hermano menor. Es notable el recelo que tiene principalmente la madre a Thomasin, debido a que está dejando de ser una niña, y se convierte en pecadora “provocando” a su hermano menor. Aunque en realidad es evidente que es su hermano quien está comenzando a despertar su sexualidad mediante el desarrollo corporal de su hermana, esto es hasta la fecha un tema común, culpar a la mujer por la reacción masculina que existe hacia el cuerpo femenino. El conflicto inicia cuando al cuidado de la joven se pierde el bebé, es ahí cuando se le empieza a tachar de bruja, debido a una broma que ella misma hizo a su hermana melliza. La trama avanza hasta que la persecución de la hija mayor y el afán religioso familiar, termina por matar a toda la familia excepto a Thomasin, quien es, al fin liberada de los prejuicios familiares. Ella por primera vez es capaz de elegir lo que hará. La película finaliza con el desprendimiento de los prejuicios cristianos y su cuerpo desnudo elevándose sobre el bosque, lo que puede tomarse como símbolo de su liberación e independencia.

La bruja es uno de los personajes femeninos en el cine de terror que más ha retado el papel débil y adoctrinado de la mujer, por ello es un acierto que el film termine con Thomasin elevándose (imagen 2), lo que es contrario al final de *Carrie*, quien termina enterrada sin “redención”(imagen 1). Podemos encontrar una idea similar de la ideología llevada a la evolución del papel femenino en el cine de terror; ya no se trata sólo de la protagonista tomando el símbolo fálico para derrotar a su agresor o de la mujer descubriendo el poder que su sexualidad conlleva, se trata de mujeres complejas que nos permiten, mediante su evolución como personajes, enaltecer la libertad femenina.



*Imagen 1: Carrie muriendo*



*Imagen 2: Thomasin elevándose*



## **Capítulo 2**



### **El cine de terror mexicano**

## **2.1. Contexto socio-histórico de los años 60 a los 80**

### *2.1.1. Años 60*

El inicio de la década de los años 60 en México fue precedido por eventos que cambiaron significativamente la vida de sus habitantes, como la llegada de la televisión en 1950 o el reconocimiento de la ciudadanía y el derecho al voto de la mujer a nivel nacional en 1953. El país se encontraba aún en el periodo llamado “El Milagro Mexicano”, consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, que representó un gran crecimiento económico e industrial. Figuras emblemáticas como la del *Che Guevara* influenciaron el mundo, además del movimiento hippie en respuesta a la Guerra de Vietnam, que tuvieron gran influencia en la cultura y pensamiento mexicano. En 1963 fue fundado el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), y continúa el crecimiento del Producto Interno Bruto (PIB).

Los movimientos estudiantiles tomaron gran impulso, y los intentos por frenarlos por parte del Estado culminaron con la matanza de Tlatelolco del 68, tragedia que marcó la historia del país y que fue y es representado, denunciado y recordado en un sinnúmero de poemas, pinturas, canciones y filmes. Todo esto fue precedido por los juegos olímpicos de México 68, evento que puso al país bajo el reflector internacional.

### *2.1.2. Años 70*

Aprovechando la infraestructura resultante de las olimpiadas, México se postuló para ser también el anfitrión del mundial de fútbol, lo que siguió empujando la economía del país. Para 1971, tan sólo tres años después de la masacre de Tlatelolco, la tragedia se repite en el jueves de corpus, en donde fueron asesinados alrededor de 120 estudiantes en un acto de represión por parte del gobierno de Luis Echeverría.

En 1972 se funda el INFONAVIT y se construyen 50 mil viviendas a través de créditos para los trabajadores de todo México. También, después de una larga lucha, en 1974 se reforma el artículo 4to de la constitución, que aprobó la igualdad jurídica entre hombres y mujeres y eliminó incisos y fracciones que permitían la discriminación y atentaban contra los derechos de la mujer.

Además de esto, la década se caracterizó por dar grandes pasos en pos de la liberación sexual, configurando la percepción que se tenía de faceta de las mujeres mediante la cultura del cabaret y las rumberas, mostrando mujeres más libres y dueñas de sus decisiones, haciéndose más comunes y populares los anticonceptivos femeninos, excluyendo la homosexualidad del listado de enfermedades mentales y muchos más avances en la sociedad, acompañados también de la segunda gran ola del feminismo.

### *2.1.3. Años 80*

Los años ochenta representan, junto a muchas otras cosas, la fuerte caída que experimentó la economía del país. El precio del petróleo se desplomó y la moneda se devaluó 400%. Aunado a esto, se incorporó el modelo neoliberal como nueva propuesta económica. Por otro lado, a través de una reforma al artículo 3ro de la constitución, se garantizó la autonomía y autogestión de las universidades públicas, eliminando así la intervención del Estado en cualquiera de sus decisiones.

En 1985 el país fue azotado por un terremoto de 8.1 en la escala de Richter, que provocó la pérdida de miles de vidas, cifra que el gobierno de Miguel de la Madrid ocultó, además de un sin número de casas, negocios y edificios destruidos. El país fue nuevamente sacudido en 1988, pero esta vez el motivo sería un fraude electoral disfrazado de la “caída del sistema”, lo cual llevaría a Carlos Salinas de Gortari a la presidencia.

Los ochenta también significaron un gran avance tecnológico, con la llegada de los ordenadores personales, videojuegos y un ideal futurista sin igual. Junto a esto, la cultura pop, de mano de la globalización, experimentó su auge en el país, sumando millones de jóvenes que la adoptaron como una forma de pensar, actuar y consumir.

### *2.1.4. La mujer mexicana*

La bruja es una mujer con características particulares, generalmente malignas y “alejadas” de lo que representaba una persona de género femenino en estas décadas, no obstante, era y es una mujer. Es por ello que creímos importante indagar brevemente sobre lo que las mujeres de ese entonces estaban viviendo y pensando. Hablar de la mujer en México en los años 70 y 80 resulta complicado, ya que, sobre todo desde de la Colonia y hasta hoy, no se puede

homogeneizar la condición femenina del país. Existen múltiples sectores y cada uno vive diversas situaciones y dificultades distintas. Sin embargo, en este apartado pretendemos dar un panorama general de lo que vivían algunas mujeres, sobre todo del sector medio urbano, ya que podríamos enmarcar las tres películas a analizar, y a las tres brujas de cada una, dentro de este grupo social.

Desde que un o una bebé nace, esta adquiere características particulares y una manera en que es y será vista, aprenderá ciertas conductas y copiará otras. Olga L. Bustos añade que esto sucede por medio de varias instituciones sociales como la familia, la educación, la religión y los medios de comunicación (Bedolla,1989:24). El cine mexicano de la *Época de Oro* (1938-1950) no se excluye dentro de ellos. Este subrayó ciertos estereotipos y conductas, muchas de ellas ya normalizadas en la sociedad mexicana. Sin embargo, el cine de esta época y su éxito mundial y nacional, hizo que se asentaran aún más muchos de los estereotipos que hoy en día no han desaparecido por completo. Por lo tanto, en los años sesenta, esta mentalidad basada en el patrón varón (trabajador-jefe-padre) y la mujer (esposa-madre-ama de casa), seguía presente. En aquel entonces tener televisión aún no resultaba tan accesible para la mayoría de las familias mexicanas, es por ello que el cine, la prensa y revistas y la radio seguían siendo los medios de comunicación más consumidos por la sociedad mexicana., en especial por las mujeres, ya que muchas de ellas permanecían casi todo el día en casa. El cine mexicano de finales de los años cincuenta reflejaba, como la sociedad, una fuerte dominación de la mujer por parte del hombre. La mujer se veía como propiedad privada, ya sea como esposa o como hija. Sus vidas y decisiones dependían del hombre. Y dentro de esta dominación, este ejercía una violencia normalizada, verbal, psicológica o física, que en general las mujeres asumían y aguantaban, porque eso significaba ser mujer. Julia Tuñón Pablos, en su ensayo sobre la violencia en el cine mexicano, recalca cómo las mismas mujeres repetían este argumento: “Ser mujer implica sostener, requiere capacidad de aguante; el mismo personaje [Chachita] le dice a Pepe el Toro, su marido: `Regáñeme todo lo que quiera, si no descarga su muina conmigo que estoy pa’ servirle, ¿con quién?’” (Tuñón,1989:60) Como este ejemplo existen más que reflejan la mentalidad de la época de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Las mismas mujeres, en el cine y en



lo cotidiano, no sólo asumían que el hombre debía maltratarlas, a muchas de ellas dentro de su sumisión, les gustaban los varones violentos y dominantes.

Sin embargo, hacia la década de los setenta, en Europa y Estados Unidos se empezaron a tomar medidas para la liberación de la mujer, y México no se quedó atrás. Algunas universitarias de clase media, sobre todo de la Ciudad de México, comenzaron a cuestionar la condición de las mujeres en el país, la falta de oportunidades, la capacidad de tomar decisiones y la violencia cotidiana que vivían. Esto fue el inicio de lo que hoy conocemos como la *nueva ola* del feminismo mexicano. La aparición, como mencionamos, de la píldora anticonceptiva y otros métodos, baratos y fáciles de conseguir, y otras liberaciones sociales en el mundo y en México, como el del 68, fueron claves para que este grupo de mujeres diera el paso. Este movimiento feminista fue largo, Ana Lau, investigadora en estudios de género, decide separarlo en tres etapas:

[...] la primera de 1970 a 1982 -la más fecunda- de `organización, establecimiento y lucha´. La segunda etapa, durante los años ochenta, de estancamiento y despegue, de confrontación entre las integrantes clase media y las mujeres de sectores urbanos y de los sindicatos. La tercera y última la de los noventa, `de alianzas y conversiones´. (Bartra,2002:16)

Dentro del Movimiento Feminista había múltiples movimientos específicos, y poco a poco se fue extendiendo a diversos sectores, aunque cada uno desde sus necesidades concretas, en los años ochenta hubo discrepancias que debilitaron el movimiento. Sin embargo, la maternidad, la *doble jornada* laboral, el hostigamiento sexual y la violencia eran los temas que se solían reflexionar en diversos círculos que las mujeres empezaron a organizar. Se comenzó a hablar del maltrato cotidiano, de la violación conyugal, de la mujer en la política, en la casa, en la escuela, en el trabajo, de su independencia económica, etc. Estos movimientos hicieron posible que las mujeres de hoy tengan más oportunidades en diversos sentidos. Un claro ejemplo es el aborto legal en la Ciudad de México.

No obstante, como mencionamos, esta lucha fue y sigue siendo larga. Teresita de Barbieri, en *Mujeres y vida cotidiana*, aclara que a pesar de que la nueva ola feminista se fue extendiendo poco a poco, muchas mujeres no se veían identificadas, o se sentían ajenas al movimiento. No podemos dejar de lado la importancia de la religión católica y cristiana en México, que estaba en contra del movimiento. En muchas mujeres había un rechazo al feminismo, un miedo de que este perjudicara y rompiera el núcleo familiar. Sin embargo había otras, de distintos sectores, que tenían simpatía por lo que se planteaba, aunque se mantuvieran al margen. (De Barbieri,1984:221)

La mayoría de estas mujeres no eran universitarias, sino madres, amas de casa, encargadas del hogar y sus hijos. Algunas de ellas habían trabajado antes de casarse, otras nunca lo habían hecho de manera remunerada. Mientras algunas hacían la *doble jornada* laboral, había otras que contrataban a una trabajadora doméstica y se dedicaban a organizar la vida familiar y el hogar. La mayoría de ellas priorizaban a sus esposos e hijos antes que a ellas mismas, estudiar una carrera, tener un trabajo, salir a divertirse, eran lujos que sólo se daban algunas, cuando los hijos ya no eran pequeños, si es que tenían la oportunidad económica. Para estas mujeres, los estereotipos femeninos del cine de la *Época de Oro* que la sociedad mexicana había adoptado, estaban completamente arraigados.

#### 2.1.5. El cine (México 1970-1980)

Antes de llegar al cine de terror mexicano, y para finalizar con el contexto socio histórico y cultural que vivía México en las décadas de los años 70 y 80, creímos pertinente repasar el panorama que estaba viviendo el cine en general dentro del país. En este apartado tomamos como fuente principal a Francisco Sánchez y la crónica que hace del cine mexicano durante más de un siglo, así como diversos autores, entre ellos Emilio García Riera, que complementan la revisión con detalles específicos.

A mediados del siglo XX, y con el cambio de gobierno, el cine mexicano se enfrentó a un momento complicado para la industria. Después del ritmo continuo de producción de la *Época de Oro*, se instaló lo que algunos llaman “el estancamiento”, que duró aproximadamente dieciocho años (1953-1970). Se seguían produciendo películas, sin

embargo, la cantidad y calidad en estos años bajó exponencialmente. Los Estudios Churubusco y sobre todo los Estudios América empezaron a producir películas con temáticas poco críticas, que representaban sólo a una clase social alta con una misma fórmula en el guion y en la manera de producir el filme. Se solían rodar en locaciones recurrentes como bares, albercas, canchas de tenis, con autos último modelo, además del paraíso del momento: Acapulco. Mientras que el mundo vivía cambios y transformaciones en el arte, y por lo tanto en el cine, México se encontraba atorado haciendo una y otra vez el mismo tipo de películas. Asimismo, el corporativismo sindical de aquel entonces no permitía que nuevos creadores se acercaran al medio. Fueron pocos los fotógrafos, directores, guionistas y editores que lograron conseguir la llave al Sindicato, mientras que cuatro generaciones de cineastas no tuvieron oportunidad de entrar y rascaron otras maneras de hacer su propio cine. A esta puerta con llave inexistente Francisco Sánchez le llamó “crimen cultural”. (Sánchez,2002:92)

Además de estos dramas de clase alta, se filmaban comedias juveniles, que aunque parecía que rompían con los estereotipos de esa sociedad, en realidad siempre terminaban siendo moralistas respecto a lo que las y los jóvenes debían o no hacer. La más exitosa fue *¿Con quién andan nuestras hijas?* De Emilio Gómez Muriel, en 1955 <sup>4</sup>.

La década de 1960, también trajo consigo el éxito de *El Enmascarado de plata* (el Santo), que después de entrar a la industria cinematográfica mexicana en 1958, no se quitó la máscara hasta el día de su muerte. Junto a estas películas se empezaron a hacer muchas más con otros tantos luchadores. Estos y el Santo permanecieron en las producciones por tres sexenios (Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz). Los luchadores peleaban con toda clase de monstruos o maldad que se interpusiera con el bien, como: mujeres vampiro, zombies, momias, brujas, delincuentes, etc. Esto hizo que estas películas tuvieran tintes de cine de terror, sin embargo, más que miedo causaban suspenso, entusiasmo e incluso risa. (Sánchez,2002:99) Estas películas se caracterizaban también por ser de bajo presupuesto y producirse casi en serie, algo más que se tomaba del cine de serie B de Estados Unidos. Puede que aquí encontremos un indicio del porqué la idea generalizada del público entre el cine de terror y la mala calidad.

---

<sup>4</sup> En esta época surge también el subgénero *chilli-western* (wéstern a la mexicana), y temáticas de herencias, títulos de propiedad, toreros, baladas y *twist*. Cfrs. Sánchez, 2002.

Como mencionamos en un inicio, a lo largo del estancamiento, hubo también algunos rebeldes que lograron hacer cine a su manera. Algunos de estos cineastas fueron: Benito Alarzraki, Roberto Gavaldón, Fernando Méndez y varios más. Uno de ellos, relevante para nuestro tema, fue Carlos Enrique Taboada, que a finales de la década de 1960 filmó *Hasta el viento tiene miedo* (1967), después *El libro de Piedra* (1968), seguida de *Más negro que la noche* (1975), para terminar con *Veneno para las hadas* (1984). Según Pedro Enrique García, Taboada hizo que el cine de terror en México renaciera, después de algunas pocas películas del género que se habían realizado, como *El Vampiro* (1957) de Fernando Méndez. Sin embargo, García Riera subraya que estas cuatro películas (las de Taboada) aún podrían considerarse inéditas, u hoy poco conocidas. Más adelante profundizaremos en ello. (García,2019:42)

Por otro lado, vale la pena mencionar que a mediados de la década de 1970, en Italia y Estados Unidos se empezaron a filmar diversas películas con la temática de la Revolución Mexicana, las cuales lejos de dar un panorama histórico, servían de entretenimiento para el público de estos países<sup>5</sup>. No obstante, e independientemente de estas películas a la “mexicana”, en ciertos países de Europa, en especial Francia, desde la década de 1950, se estaba desarrollando una nueva manera de ver, hacer y sentir el cine: la nueva ola. Varios años después, este movimiento, que era un cine de autor que buscaba romper con convenciones y códigos que se habían hecho hasta el momento, tuvo repercusiones en México. Las voces mexicanas empezaron a desear otro tipo de cine, otras temáticas, otras maneras de utilizar el lenguaje cinematográfico. Gracias a esto surgen los cine-clubes, revistas de cine, críticos especializados y nace el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), así como el Primer Concurso de Cine Experimental (Sánchez,2002:109). Cabe subrayar la importancia de Luis Buñuel en la historia del cine mexicano. El cineasta español rodó veinte películas en México que imprimieron un sello particular al cine del país, con imágenes insólitas, temáticas nuevas y originales, finales irónicos, personajes complejos, y por supuesto la comicidad y angustia de su surrealismo. Su último filme en México fue *Simón del desierto* en 1964<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfrs. Hausberge, 2007.

<sup>6</sup> Francisco Sánchez específica sobre el legado de Buñuel en México. Cfrs. Sánchez, 2002.

Durante el movimiento estudiantil de 1968 e incluso el dos de octubre, en la matanza en Tlatelolco, la industria cinematográfica establecida se mostró indiferente, se hizo a un lado, como si no estuviera sucediendo nada. Sin embargo, los mismos estudiantes, la mayoría del nuevo CUEC, y otros cineastas jóvenes emergentes, usaron el cine como herramienta de expresión y filmaron las manifestaciones, las juntas y la misma matanza del dos de octubre. Algunos de estos realizadores fueron Alfredo Joskowicz, Paul Leduc, Federico Weingartshofer y Rafael Castanedo. El resultado fue *El grito* (1968-1969), que se convirtió en un objeto simbólico de la historia de México. No obstante hubo otros documentales y ficciones que retomaron el tema del 68, a pesar del gobierno, la censura<sup>7</sup> y la industria fílmica. Estas películas buscaban retratar la verdadera realidad mexicana, un cine militante, político, que visibilizara lo que estaba enfrentando el país. (Pascual,2017:148)

El sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), en el que su hermano Rodolfo dio un apoyo al cine que se había dado en pocas ocasiones en el país, fue un empujón que trajo beneficios al cine mexicano. Hay quienes aseguran que en este sexenio el gobierno apoyó el cine que los creadores mexicanos realmente querían hacer. Se habla de una segunda *Época de Oro*. En 1984, Emilio García Riera escribió:

El cine mexicano vivió su mejor época, su momento culminante, en la década pasada. Dígase lo que se diga, la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, de 1971 a 1976, con su virtual -y forzada, en buena medida- estatización del cine, se tradujo en el mayor grado de libertad y de respeto a la iniciativa creadora de que hayan disfrutado en este país los cineastas, aunque una derecha y una izquierda hipotéticas, para decirlo con eufemismos, hayan coincidido en denigrarla. (García en Sánchez,2002:156)

---

<sup>7</sup> La censura en el cine mexicano siguió presente durante algunas décadas más, esta se efectuaba por retratar malas palabras, homosexualidad y lesbianismo, y por supuesto, ideas que fueran en contra del gobierno o del sistema. Cfrs. Sánchez, 2002.

Para García Riera, este impulso hizo que la generación de cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Paul Leduc, Jaime Humberto Hermosillo y Jorge Fons tuviera la oportunidad de desarrollar un nuevo cine con una visión distinta. Esta generación dejó de lado el cine mexicano tradicional (melodramático, conservador y moralista) y creó su estilo cinematográfico, con sus propias temáticas y maneras de abordarlas. A pesar de las terribles acciones del Presidente de aquel entonces, su hermano gestionó que en cualquier festival o muestra el cine mexicano estuviera presente, y restableció el premio del Ariel. Según Sánchez, aunque paulatinamente, los cineastas fueron confiando en Rodolfo Echeverría y a su vez, él en ellos, ya fueran independientes o no. Algunos ejemplos del resultado fueron: *Reed: México insurgente* (1970), de Leduc, *El Castillo de la pureza* (1972), de Ripstein, *La pasión según Berenice* (1975), de Hermosillo, *Canoa* (1975), de Cazals, entre muchos otros filmes más. (Sánchez,2002:155)

Sin embargo, esta etapa, llamada por algunos la segunda *Época de Oro*, no duraría mucho. En el periodo de José López Portillo, con su hermana Margarita a cargo del cine, la radio y la televisión del país, hubo un retroceso a los cambios positivos que se pudieron dar el sexenio pasado, y se instauró *La época de las ficheras*. Se popularizó la idea (de nuevo) de que el cine debía ser para toda la familia y que debía verse en conjunto. En vez de apoyar a los cineastas emergentes nacionales, se invitó a extranjeros a hacer filmes caros, comerciales y mediocres. García Riera nombra a la época de las ficheras como un cine obscuro, extraña contradicción del cine que podía ver “toda la familia”: “[...] prostitutas, desnudos, ‘palabrotas’, cabarets, barrio bajo, desahogos populacheros (albures), choteo de la homosexualidad.” (García,1986:325) Desde un punto de vista más amplio y tomando ventaja de la perspectiva que nos regala el tiempo, reiteramos que si bien pudo ser un paso atrás para el cine, fueron varios hacia adelante para el estereotipo de la mujer. En contraste con esta etapa, al mismo tiempo aumentaba la producción de cine independiente con documentales, nuevas temáticas y críticas a lo establecido, mientras que la generación de Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, y compañía persistía haciendo sus propias ficciones.

A principios de la década de los ochenta, y con la llegada de Miguel De La Madrid (1983-1988) a la presidencia, el cine mexicano siguió enfrentando obstáculo tras obstáculo. Se pensaba que el nuevo sexenio, junto con Alberto Isaac (cineasta importante de la época, y

amigo de De La Madrid), podía rescatar al cine nacional después de la crisis que vivió en *La época de las ficheras*. No fue del todo así. El Presidente le dio la espalda a Isaac, que con todo y todo logró hacer algunas buenas obras<sup>8</sup>. Ya para ese entonces era claro que la apatía del gobierno no sólo se notaba en el medio cinematográfico, sino en el país entero:

Después del terremoto del 19 de septiembre de 1985, y viendo con consternación que las acciones del gobierno federal ante la tragedia eran significativamente tan tibias y pusilánimes como ante la parálisis del cine, Isaac se mostró más abatido que nunca. Estaba claro que el problema de base, no sólo de la industria fílmica sino del país, nacía de la ineptitud, el melindre y el encogimiento provenientes de la cúspide de la pirámide administrativa. (Sánchez,2002:188)

No obstante, y como siempre, el cine distinto o independiente siguió dejando huella. Los estudiantes del CUEC y ahora del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) empezaron a producir diversos filmes. Además, cabe recalcar que las mujeres empezaron a tener mucha mayor participación en la realización de los nuevos filmes. Diecinueve mujeres dirigieron cine (dieciséis en el cine independiente y tres en el industrial). Para ese entonces nunca había habido tantas mujeres involucradas en la realización del cine mexicano, como en la década de 1980. (García Riera,1986:343) Este fue un cambio significativo para la mujer y el cine en México, porque se empezaron a hacer filmes, no sólo que hablaban del movimiento feminista, sino que comenzaron a desarrollar distintas temáticas con perspectiva de género<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Para distraerlo sutilmente, Isaac fue llamado para participar en la Dirección de Cinematografía, donde autorizó la exhibición de veinte películas que anteriormente habían sido censuradas, para después trabajar dentro del nuevo IMCINE, que en un principio, se desmoronaba a pasos agigantados. Más tarde, después de haber renunciado a ese puesto, se las arregló para producir, y ayudar a otros a hacerlo, de la manera que se pudiese. Logró mantener en activo el Centro de Capacitación Cinematográfica (nueva escuela de cine), ayudó a organizar el III Concurso de Cine Experimental y gracias a sus gestiones, la Cineteca Nacional volvió a abrir sus puertas en 1984. Cfrs. Sánchez, 2002.

<sup>9</sup> Mágina Millán analiza con profundidad este momento histórico y la forma en que las mujeres cineastas en México comenzaron a hacer su propio cine. Cfrs. Millán, 2001.

A pesar de que estos pequeños grupos seguían emergiendo o en movimiento, la crisis permanecía en la industria cinematográfica de México. Incluso eran tiempos en los que se pensaba que el video, que en ese entonces empezaba a sobresalir, podía competir ferozmente contra el cine, si no es que reemplazarlo. Fue después cuando se descubrió que más que sustituir al medio, el video iba a convertirse en un aliado. Por otra parte, y en vista de que el público estaba cansado de las ficheras, se empezó a hacer un cine parecido pero ahora con la particularidad del albur como centro de la narración. Aunque eran películas baratas, con poca calidad y creatividad en las historias, cómicos llenaron las pantallas con todo tipo de juegos de palabras que el público recibía felizmente. (Sánchez,2002:200)

Como se puede observar, el cine de terror estuvo presente pero de manera casi fantasmal, aún era un género que no llegaba a muchos públicos, y en medio de esta crisis, la producción era limitada. Sin embargo, en 1980 *La Tía Alejandra*, de Arturo Ripstein, ganó dos Arieles. Uno por mejor argumento, de Sabina Berman y Delfina Careaga, y el otro por mejor escenografía, de Salvador Lozano Mena. (García,1986:348) El género de terror en el cine mexicano también estaba viviendo cambios particulares.

## **2.2. Breve historia del cine de terror mexicano**

El cine de terror siempre ha encontrado en el mexicano un cálido recibimiento. La avidez con la que las personas de este país consumen dicho género puede deberse a múltiples razones. Viene quizá desde su culto al dios de las sombras, Mictlantecuhtli, que junto a su esposa Mictecacíhatl, se hacía cargo de cuidar el Mictlán, o lugar de los muertos. El mismo espíritu de celebrar y honrar la muerte prevalece hasta la actualidad, con el día de los muertos. Le acompañan incontables leyendas aterradoras provenientes de antes y después de la conquista, que han prevalecido a lo largo de las generaciones. Tal vez por eso no es sorpresa que casi nadie pierda la oportunidad de escuchar una buena historia de terror.

Este terror llegó al cine mexicano casi al mismo tiempo que las primeras producciones sonoras, siendo la primera *Santa* (1932). El hecho fue sumamente afortunado, pues de lo contrario no habríamos podido escuchar los lamentos de *La llorona* (1933) de Ramón Peón,



obra de los estudios México Films fundados por Jorge Stahl. La historia es extraída directo de la bien conocida leyenda de origen prehispánico sobre una madre que ahogó a sus hijos y cuyo arrepentido fantasma vaga por los ríos, pueblos y ciudades, buscándolos entre lamentos. Algo destacable de esta película son las tomas con las que inicia y termina, siendo una calavera prehispánica que advierte al espectador que se trata de una película mexicana. El guion estuvo a cargo de Fernando de Fuentes, quien fue una de las figuras más importantes de la industria durante la década de los treinta.

Un año después, con Fernando de Fuentes ahora en la silla del director, llegaría *El fantasma del convento* (1934). Película de gran importancia para el género de terror en México por su ejecución impecable en la ambientación, el guion y la fotografía. La influencia del *expresionismo alemán* es más que evidente, con el manejo de la luz y las sombras, los encuadres vertiginosamente inclinados que dan al espectador la sensación de que los sucesos que ven en pantalla están violentamente desencajados de lo común. Tres amigos deciden protegerse de la noche y de una tormenta que se aproxima dentro de un convento habitado por la Orden del Silencio, una congregación de monjes enclaustrados desde hace muchos años. El misterio contenido en las paredes del convento, agitado por la presencia de los protagonistas se manifiesta de múltiples maneras, para infortunio de los mismos. Algo particularmente interesante en el argumento de esta película es que la mujer parece fungir como una especie de conducto empleado por las fuerzas del mal para romper con el orden y la moral.

Las películas resultaron taquilleras en su momento, pues además de vender historias misteriosas que intrigaban al espectador, contaban también con una gran calidad, pues eran grabadas con cámaras y lentes novedosos. Aunado a esto, el cine mexicano contó con grandes nombres en el mundo de la fotografía, tales como: Guillermo Barqueriza (*La llorona*), Alex Phillips y Gabriel Figueroa (*Profanación*), Ross Fisher (*El fantasma del convento*), Agustín Jiménez (*Dos monjes* y *El misterio del rostro pálido*), Alex Phillips (*El baúl macabro*), Jack Draper (*El súper loco* y *Herencia macabra*) y Gabriel Figueroa (*El monje loco*). (Torres, 2012: 131)

Del año 1933 también resalta la película *Profanación*, de Chano Urueta, prolífico director con 117 películas. La película poseía una temática por completo mexicana, en donde un collar

es el portador de la maldición de un rey azteca. Urueta, dentro de su extenso catálogo seguiría tocando temas prehispánicos como en *El signo de la muerte* (1939) y *La cabeza viviente* (1963). Años después recurriría más de una vez a temas satánicos como *La marca de Satanás* (1957) y en específico sobre las brujas, como con *La bruja* (1954) y *El espejo de la bruja* (1962).

Otra característica esencial en el cine, particularmente de terror, es cómo se emplea el sonido. Es necesario para ambientar, generar tensión, exaltar momentos claves y absorber al público en el universo de la película. El cine mexicano no se quedó atrás, pues comenzó a implementar sonidos que no acompañaban a los objetos en el cuadro, dándole así información adicional al espectador. Un ejemplo es el tic-tac de un reloj, a modo de matizar la idea del silencio sepulcral que predomina por la noche en una habitación. B. J. Kroger fue uno de los ingenieros de sonido que implementó esto en la película *El baúl macabro* de 1936. (Torres,2012:141)

Hay que pensar en el contexto del México que estaba recibiendo estos filmes, pues en la década de los veinte el público ya había sido sorprendido por *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) y *Der Golem* (1920), y por otro lado había comenzado a ser bombardeado por el cine norteamericano. En el caso del terror, principalmente por las producciones sobre monstruos de la Universal, aunque Estados Unidos también tuvo sus películas plenamente inspiradas por el *expresionismo alemán*, como *The Hunchback of Notre Dame* (1923) y *The Phantom of the Opera* (1925). Podemos ver que, pese a tener éxito, los filmes mexicanos de terror no representaron una verdadera influencia en estas tempranas producciones, pues la mayoría de las películas se trataban de adaptaciones sobre antiguas leyendas mexicanas e incluso prehispánicas, al terror satánico, fantasmas y científicos de moral corrompida, dejando de lado a las criaturas y monstruos.

Otro factor importante en el cine de horror mexicano del cual carece la cinematografía norteamericana de este género es la mujer como detonador de maldad. En los filmes revisados como *La Llorona*, *El fantasma del convento*, *Dos monjes*, *El baúl macabro* y *Herencia Macabra*, la mujer representa una característica importante porque al ser víctima o fungir

como “la manzana de la discordia” provoca diversas situaciones las cuales son elementales para que la maldad aparezca en pantalla. (Torres,2012:153)

Esta etapa del cine de terror en México quizás no duró mucho, pero sirvió para cimentar las bases de un género que sigue gozando de gran popularidad. Las películas no tenían de su lado a la crítica, el impulso que iba tomando la comedia ranchera y otras preocupaciones en el país, como los estragos de la Revolución Mexicana, pudieron tener algo que ver con que su llama se apagara, pero sin duda contaron con originalidad argumental, innovación técnica y gran realización. Es un fenómeno curioso, ya que las consecuencias de la guerra fueron lo que originó el expresionismo en Alemania, pero también lo que parece haber frenado el terror en México, que había tomado mucho de él.

### **2.3. La mujer como representante de la maldad**

La figura femenina tiene un fuerte nexo histórico con la maldad, comenzando con la Eva bíblica, cuya débil voluntad y naturaleza fácilmente corrompible la hacen la única responsable del destierro del paraíso, condenado al resto de la humanidad a vagar por la fría, violenta y desamparada tierra, vigilada por los decepcionados ojos de Dios. Todo por una manzana. Así, Eva se vuelve la orgullosa fundadora del pecado en la raza humana. La primera rebelde, portadora del caos, del dolor y de consecuencias funestas. Pero lo que comienza con Eva, no termina con ella, sino que esta marca indeleble acompaña a cada mujer que nació después de ella. Una suerte de chivo expiatorio hacia cada error o acto reprobable cometido por la sociedad. “La mujer pecado es la configuración femenina a la que se le atribuyen la encarnación de los pecados capitales del relato bíblico y los horrores del cuerpo.” (Cabañas,2014:101)

Las artes han tomado este concepto como una de sus grandes inspiraciones y “el cine tiene algo de arte, y sus realizadores algo de artistas, es simplemente natural que la magia de la mujer haya sembrado un hechizo en sus dominios” (Sánchez,2002:20). Y como era de

esperarse, el cine mexicano mira a la mujer desde un tipo de cine que “expone al cuerpo femenino como eje narrativo y significativo del discurso en imágenes”. (Cabañas,2014:18)

En el cine mexicano encontramos múltiples estereotipos de mujeres, siendo la prostituta uno de los predilectos. Dos ejemplos son *Santa* (1931) y *La mujer del puerto* (1934). Si el rostro de *Santa* fue el de Lupita Tovar, el de *La mujer del puerto* sería Andrea Palma. En ambos semblantes alentaba con estremecimientos el misterio del eterno femenino. (Sánchez,2002:18)

A la mujer se le ve de forma maniqueísta: o es la madre ideal, sacrificada y abnegada que daría cualquier cosa por sus hijos o es aquella mujer sensual, malvada o descarriada; aquella a la que popularmente se le llama mujer fatal; “en este sentido, la prostituta aparece también como la mujer pecado, contraria a la imagen de perfección de María” (Cabañas,2014:101). La mujer, en pocas palabras, es “la virgen” o “la puta”, sin términos medios ni matices.

Un momento clave en la construcción de este arquetipo fue en 1935, cuando aparece *Madre querida*, aquella película de Juan Orol en la que pretendía enaltecer el papel de la madre mediante un film que, casi por contrato, que garantizaba derramar las lágrimas. En México se crea un nuevo paradigma cinematográfico: “[...]en el principio fue la prostituta. Después aparecería la madre, desde entonces el melodrama fílmico a la mexicana ha oscilado entre esos dos polos. Por un lado el placer, es decir el pecado, y por el otro la abnegación, es decir la virtud”. (Sánchez,2002:19)

Esta dualidad es la que le da fuerza a la figura de la *mujer fatal*, aquella mujer que mediante su sensualidad le da la vuelta al rol femenino y es capaz de hacer uso de su atractivo para de esta forma poder obtener lo que desea de los hombres. “El concepto *femme fatale* con el que se designa a esta mujer históricamente transgresora, es un término que surge a posteriori. Comienza a utilizarse en la segunda mitad del siglo XIX en representaciones literarias y plásticas.” (Cabañas,2014:99)

El hogar de la *mujer fatal* es el cine negro, proveniente del cine estadounidense de la década de los treinta y cuarenta, que se caracterizaba por sus temáticas policíacas, de *gánsters* y detectives privados. Tomas oscuras, sombras, ciudades lluviosas y asesinatos. Ahí reside

esta hermosa mujer, inteligente, sexual y egoísta, que utiliza sus atributos para manipular a los hombres, que harían todo para tenerlas.

Mujeres como estas abundan en el cine mexicano, como Leticia Palma en *En la palma de tu mano* (1951), que arrastra al personaje de Arturo de Córdova hacia una pendiente de acciones cada vez más ruines e ilícitas. La *mujer fatal* tiene como destino único el castigo de la muerte, y el hombre que haya caído en su red es presentado como una víctima, culpable sólo de sucumbir a sus deseos carnales y sentimentales.

La sexualidad y el erotismo son características abundantes en el cine de cabareteras, en donde aparecen estas féminas que junto al contexto de un México moderno, se trasladan a la vida nocturna para poder explotar y liberar sus atributos sexuales y corporales. Se populariza la representación libre y sexuada del cuerpo. Se apela y se traza una realidad interior que habla de su maldad o perversión como algo diabólico; paralelamente, la imagen del cuerpo se dota de atributos físicos depositarios de un tipo de belleza perturbadora (Cabañas,2014:100). El hombre acudía al cine, y salía más convencido de necesitar a dos tipos de mujeres en su vida: la virgen, para ser su madre, su esposa, su hermana y su hija, y la puta, para ser la que lo satisficiera en todo lo demás.

El cine en México abre la puerta a esta nueva mujer desafiante, de pasado trágico y misterioso, feroz, independiente y hermosa. Desafortunadamente, esa mujer no estaba ahí para servir como un modelo a seguir, sino como un reto a vencer para el personaje masculino. Para el macho mexicano no era más que una yegua más que domar. Hay una escena grabada en la mente del espectador en la que el hombre le roba un beso a la mujer, ella se resiste, le da una cachetada y se marcha indignada. El hombre la ve partir mientras exclama: “esa va a ser mi mujer”.

Un ejemplo de ello es María Félix en *Doña Bárbara* (1943), mujer que después de ser víctima de una violación, comienza a acumular riquezas y propiedades a costa de los hombres que utiliza. La misma María Félix repetiría este personaje una y otra vez a partir de ese momento, siendo otro ejemplo su personaje en *La Tigresa*, relato que forma parte del filme *Canasta de cuentos mexicanos* (1956), donde nuevamente es una mujer indomable, que finalmente es doblegada por el matrimonio.

Sin embargo, la *mujer fatal* emana sensualidad, seguridad y perspicacia, lo que le permite tener el control de la situación siempre -o casi siempre- que se trate de un hombre. Su inteligencia la vuelve peligrosa, y esto la lleva a ella y al hombre en cuestión a un destino trágico y fatal. Es, a los ojos del espectador, una mala mujer que renuncia a sus deberes maternos y familiares, deberes que aparecen como una carga que libera de sus tendencias naturales a la lascivia. Es decir, la ausencia del deber se concibe como productor de un efecto liberador de la sexualidad. Es *mujer fatal*, esa que toma distancia de un rol establecido y marcado para las mujeres en la sociedad, aquella mujer elegante a menudo vestida de negro o en un traje exótico que tiene poder y es capaz de anular el dominio de los hombres mediante sus encantos, “En la modernidad aparece una y otra vez inasible, con una aura maligna, sea de niña, carnívora, bruja, prostituta o fatídica” (Cabañas,2014:100).

Esta mujer llega a romper con el orden establecido de las cosas (muy parecido al arquetipo del que hemos hablado) y atenta contra valores como la castidad e instituciones como la familia, algo que cumple cabalmente el personaje de Rosita Quintanilla en *Susana: Carne y demonio* (1951) de Luis Buñuel. Una mujer que, después de rezarle a una cruz invertida, escapa de un reformatorio como ayudada por una mano invisible y maligna. Llega a la hacienda de una familia acompañada de una terrible tormenta. Su belleza y ambiciones harán presas al padre, hijo y capataz de la hacienda, rompiendo con la confianza de la familia y los subordinados. Los conflictos se resuelven y la normalidad regresa como por arte de magia cuando Susana es arrestada nuevamente por las autoridades. El sol brilla nuevamente.

#### **2.4. Personajes femeninos en el cine de terror**

Desde sus inicios hasta nuestros días, el cine mexicano se ha visto como un reflejo de la sociedad en que vivimos, y el rol que desempeñan las mujeres ha cambiado junto con la sociedad, como lo externa Julia Elena Melche en su artículo *La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora*. En este señala cómo en el cine de los treinta y cuarenta, que se ambientaba comúnmente en el campo, la mujer era presentada como una persona más

frágil que el hombre, sujeta siempre a las órdenes del esposo, patrón u hombre a cargo, como hemos mencionado con anterioridad. (Melche,1998:24)

Después de las películas desarrolladas en el campo, la mujer se transforma en la ama de casa, convirtiéndose en el eslabón que mantiene unida a la familia. La mujer en esta etapa debe de servir a lo que su esposo y su hijo varón necesiten, además de que tienen que educar a las hijas para que ellas estén preparadas y sirvan de la misma manera en que la madre lo hace, siendo obedientes y sumisas ante sus futuros esposo.

Es hasta los años sesenta cuando debido a los cambios que ocurrían en el país, empiezan a romperse la censura que había en el cine y así el cine experimental muestra películas en donde la mujer tiene un trato más libre encaminado hacia su libertad sexual, en estas películas el papel de la mujer tiene un desarrollo más libre y vemos al personaje femenino como una provocadora de sensualidad, desinhibida y sin ataduras sexuales, además de que es una enemiga del macho dominante. (Melche,1998:25)

Hablando específicamente de las mujeres y de cómo han sido representadas en el cine de terror mexicano, el personaje de la mujer se ha mostrado como una víctima o como el monstruo. En el rol de la víctima, la mujer es tratada de tres formas, una en la que tiene una apariencia débil y temerosa, dependiendo de la protección del hombre. Es un personaje incapaz de enfrentar el peligro por sí sola y es en la mayoría de las historias salvada por el personaje masculino. En la segunda la mujer es abandonada por el hombre y termina sola teniendo que enfrentar el peligro por sí misma, y la última forma es cuando la historia no cuenta con un personaje masculino y ella debe afrontar al monstruo.

En caso de que el monstruo sea femenino, se muestra de dos formas: cuando se trata de una mujer hermosa -esto se convierte en su principal arma, ya que lo aprovechan para engañar, seducir y atrapar a sus víctimas al más puro estilo de la mujer fatal- y cuando el personaje no tiene belleza física -utiliza sus habilidades intelectuales junto con poderes sobrenaturales para obtener lo que quiere-. (Rodríguez,2009:60)

En México las primeras películas del género de terror se llevaron a cabo en la década de los 30 y 40, y en estas primeras películas la mujer es representada en el rol de la víctima en la mayoría de los filmes. Es hasta los años 60 cuando el monstruo femenino tiene una mayor relevancia en el cine mexicano, y se mantiene así hasta la década de los 80, donde nuevamente pierde fuerza la representación de la mujer como monstruo en las películas de terror.

Considerando todo lo anterior en este capítulo, quizá no es sorpresa que en la primera película mexicana de terror, la protagonista y fuente del miedo fuera una mujer. En la película de *La Llorona* de 1933, anteriormente mencionada, el director Ramón Peón, cuenta la conocida historia del espíritu de una atormentada mujer que se arrepiente de haber matado a sus propios hijos. Además de una película de terror, puede también servir como un mensaje hacia las mujeres, en el que se advierte una eternidad de tormento si se atenta contra la familia.

Como mencionamos, en 1954 Chano Urueta dirigiría *La bruja*, presentando una mujer con características que nos sonarán mucho más familiares. Aunque se esperaría que el título hiciera alusión a una mujer entregada a las artes oscuras, se trata simplemente de una que nació “maldecida” con la fealdad, lo que la hizo merecedora del apodo de “bruja”. Es mediante una fórmula, producto de la ciencia, que se vuelve una mujer hegemoníamente bella, pero su voluntad se encuentra encadenada a la venganza del científico que le dio dicho brebaje. Esta mujer se convierte en una herramienta para que el hombre busque venganza, siendo la belleza exterior y la seducción sus armas más efectivas.

En 1968 llegaría *El libro de piedra* (1969) de Carlos Enrique Taboada, en donde lo que pareciera al inicio un drama familiar, irá tornándose más y más extraño. En esta película el personaje femenino es una niña que no se lleva bien con su madrastra. La niña servirá como conducto para las fuerzas del mal, que están representadas por la estatua de un niño que sostiene un libro. El niño, hijo de un antiguo brujo austriaco, instruirá a la niña en la magia negra, con resultados fatales para todos los involucrados.



El mismo Taboada para 1975 dirigiría *Más negro que la noche*, película centrada principalmente en personajes femeninos -Henry Bedwell hizo un remake en el 2014-. Los primeros minutos de la película son los últimos de vida de Susana, una mujer anciana que habita una casa tan antigua como lujosa, cuya única compañía son su ama de llaves y su gato negro, Becker. La casa es heredada a su sobrina Ofelia, con la condición de que cuide del gato. Tres amigas más se mudan con ella, pero cometerán faltas imperdonables a la voluntad de la tía Susana que, para su desgracia, no ha abandonado del todo la casa. La película muestra a las cuatro amigas como jóvenes relajadas, libres y sensuales, que terminan siendo castigadas al transgredir las reglas de una casa y unos ojos muertos, que aún miran.

Como ejemplo final tenemos *Santa sangre* (1989) de Alejandro Jodorowsky, en donde Fénix es atormentado por el recuerdo de su madre, muerta a manos de su padre cuando él era niño. El padre es el dueño y presentador de un circo, la madre es la líder del culto religioso Santa Sangre. La voluntad de la madre, muchos años después, parece manifestarse a través de las manos de Fénix, tomando control de sus acciones y haciéndolo matar, muy al estilo del Norman Bates en *Psycho* (1960). En este caso la madre es una mujer controladora, con una relación enfermiza con su hijo, que lo dejó marcado hasta su edad adulta. La travesía de Fénix para finalmente superarla es lo que mueve la trama de la película.

## **2.5. Brujas en el cine mexicano**

Las brujas son personajes recurrentes dentro del cine mexicano, y su presencia se extiende a través de todos sus géneros, como en el drama, la comedia y, evidentemente, el terror. Pueden ser las protagonistas, las villanas o simples personajes que apoyan la narrativa de la historia. A continuación enlistamos algunas de las películas que destacan por la importancia que juega el papel de la bruja dentro de sus historias.

*La bruja* (1954), del director Chano Urueta, llegó con la caída de la *Época de Oro* del cine mexicano, entre cine de rocanroleros y luchadores, en donde se priorizaba la cantidad sobre la calidad de las producciones. En este caso la bruja no posee poderes demoniacos, y el

nombre se lo ha ganado su extrema “fealdad”, que más bien es deformidad. La mujer es utilizada por un científico que, a través de una fórmula secreta, la vuelve hermosa y deseable, factor que usa para seducir a los hombres y cumplir con los deseos del científico.

*El espejo de la bruja* (1962), es el regreso de Chano Urueta al personaje de la bruja, esta vez con una aproximación mucho más fiel al estereotipo, pues posee poderes mágicos que le son proporcionados por una fuerza demoníaca. La bruja es interpretada por Isabela Corona, quien es el ama de llaves de una antigua mansión apartada de todo en donde vive una pareja. En la historia, el marido asesina a su esposa para poder estar con otra mujer, por lo que la bruja, con ayuda de su espejo, decide vengar su muerte. Como veremos más adelante, esta no será la única ocasión en que Isabela Corona encarnará a una bruja.

*Las brujas atacan* (1968), del director José Díaz Morales es una película más del Santo, en la que se enfrenta a algún personaje célebre del cine de terror. Aquí vemos a muchas brujas, parte de un pacto cuyo propósito es controlar la voluntad de las personas y ofrecerlas en sacrificio a su diosa Maira, con el propósito de traerla de la muerte. Sus poderes, más que mágicos, son de seducción, pues son custodiadas por hombres que se encargan del trabajo sucio, como secuestrar a sus víctimas y luchar contra el Santo y sus aceitados músculos. Todas son muy bellas y sensuales, y su imagen está acompañada de alimañas como murciélagos y serpientes, además de una figura con cuernos que se esconde en las tinieblas.

*Doña Macabra* (1971), del célebre director Roberto Gavaldón, nos ofrece una interpretación más inocente y cómica de la bruja, pues se trata de una mujer anciana y adinerada que, mediante trucos y su ingenio, logra lidiar con su sobrina y yerno, los cuales llegan a vivir a su casa con la intención de encontrar la fortuna que está enterrada ahí. Pese a ser presentada con toda la indumentaria del estereotipo del personaje, cantos siniestros y el reconocimiento como bruja de sus vecinos, poco a poco nos vamos dando cuenta de que se trata de una mujer dulce que no busca el mal de nadie.

*Más negro que la noche* (1975), de Carlos Enrique Taboada, uno de los directores más representativos en el género de terror en México, narra la historia de cuatro mujeres jóvenes

y hermosas que se mudan a una gran y antigua casa en la Ciudad de México, pues la tía de una de ellas ha muerto y ha dejado a su cuidado a Becker, su gato negro. La brujería de la difunta tía Susana se hace presente cuando Becker aparece asesinado, y su presencia fantasmal busca venganza. La película es una mezcla de brujería y fantasmas en casas embrujadas, pero la mujer anciana que vive sola, guarda secretos misteriosos y vive sólo acompañada de un gato negro, esto nos permite inferir a qué se dedicaba en vida la tía Susana.

*Hermelinda Linda* (1984), de Julio Aldama, es uno de los encuentros más memorables del personaje de la bruja con el cine cómico mexicano. Basada en la popular historieta mexicana de finales de los setenta, la película narra sus típicas aventuras en las que sus embrujos la meten en apuros a ella y a sus clientes. Con ayuda de una poción mágica, también la vemos transformarse en una mujer joven, hermosa y seductora. Es una bruja fea en el exterior pero con intenciones nobles en el fondo que busca ayudar a los necesitados, aunque al mismo tiempo cumple los deseos de hombres poderosos a cambio de su dinero, todo desde una caracterización farsica del personaje.

*Sobrenatural* (1996), de Daniel Gruener, explora el género de terror y suspenso por medio de dos tipos de brujería, la negra y la blanca, en el contexto actual de la época. Una pareja vive en un edificio en donde acaban de asesinar a su vecina. Una noche el hombre dice dormido el nombre de la mujer asesinada, esto desencadena que su esposa empiece sospechar e indagar pistas que la llevan a una bruja que lee el futuro, esta le advierte que está en peligro, ya que la vecina asesinada también practicaba brujería y era amante de su esposo. En este caso, el director caracteriza a cada bruja de distintas maneras, una (la buena) es perturbadora, misteriosa e incluso desagradable físicamente. Y la otra (la mala) es sensual, hermosa y seductora.

*Un embrujo* (1998), del director Carlos Carrera, nos presenta la historia de un adolescente de 13 años que inicia su vida amorosa y sexual con su profesora. La mujer debe abandonar el pueblo cuando se sabe de su relación, pero regresa diez años después, lo que reaviva el deseo del ahora hombre, que ya está casado y tiene hijos. La película muestra un rechazo del

pueblo hacia la maestra, que es acusada de embrujar a los hombres y hacer que se enamoren de ella. Es una mujer que vive sola desde que enviudó y sus intenciones nunca son malignas.

*Las lloronas* (2004), dirigida por Lorena Villarreal, retoma la tradicional leyenda mexicana de la llorona a través de tres generaciones de mujeres en una realidad moderna. Pese a no mencionar directamente a las brujas, habla de un grupo de mujeres ligadas a lo místico, en las cuales recae una maldición en la que los hijos varones mueren inevitablemente. A través de libros antiguos y el tarot pretenden romper con el conjuro. No son brujas con poderes mágicos que hagan el bien o el mal, son mujeres aparentemente comunes que intentan lidiar con una maldición familiar.

*Ladronas de almas* (2015), de Juan Antonio De La Riva, está basada en hechos reales de la vida de María Cordero durante la independencia de México. Un filme de terror en el que, pese a nuevamente no hablar específicamente de brujas, imprime en las mujeres protagonistas libertad y conocimiento, que las fortalece y superpone al clásico papel masculino dominante en el cine de este género. Y aunque la temática principal de la película gira en torno a los *zombies*, son estas mujeres quienes, a través de sus “pociones y coembrujos”, logran prevalecer.

Tras este vistazo al género de terror, el cine mexicano y a las brujas dentro de él, abordaremos ahora al personaje de la bruja como tal, desde sus orígenes, su historia y su representación en nuestro país.



## Capítulo 3



### La bruja



*Imagen 3: ejecución de mujer acusada de brujería.*

### 3.1. Concepto y origen

El teólogo y demonólogo Martín del Río (1551-1608) definió la brujería como “un arte mediante el cual, con el poder derivado de un contrato con el diablo, se obran prodigios inasequibles al entendimiento de los hombres”. Saúl Rosas Rodríguez, en su libro *El cine de Horror en México*, nos recuerda que en nuestro país, (donde predomina la religión judeocristiana) el bien es personificado por Dios y el mal por el Diablo: “[...] la historia del mal y el bien es la historia de la moral, de la ética, de las religiones y de las organizaciones humanas que sirvieron para regular las actividades físicas y morales de sus sociedades correspondientes”. (Rosas,2003:14)

De acuerdo con Margaret A. Murray y su libro *El dios de los brujos*, el hombre paleolítico, neolítico y el de la Edad del Bronce, creía en un dios con cuernos, pues para los cazadores y pastores los animales con cuernos representaban la esencia de la vida. Este dios cornudo persistió aún con la llegada de la agricultura y hasta la Edad del Hierro. Fue encontrado en pinturas rupestres y distintos objetos de civilizaciones europeas, en donde se hacían ceremonias alrededor de dicho animal, que en realidad eran hombres con atuendos que simulaban a esa deidad.

La idea de dividir el poder del más allá en dos (el bien y el mal) corresponde a una religión avanzada y compleja como el catolicismo, cuyos principios morales fueron tomando fuerza y convirtieron a esa deidad cornuda en demonio y a sus seguidores en brujos y brujas por el simple hecho de que sus ritos salían de las nuevas leyes impuestas por la iglesia.

El santo padre y doctor Agustín de Hipona, también conocido como San Agustín (354-430) desarrolló la diabolología basándose en el Nuevo Testamento y los credos. San Agustín propone que fueron los ángeles los primeros seres creados por Dios, dotados de un gran poder e inteligencia y a quienes brindó el libre albedrío. Con él, la mayoría decidió amar a Dios, pero unos pocos influenciados por Satán, eligieron poner su propia voluntad antes que la de Dios. Fueron entonces expulsados del cielo. Uno de ellos fue el ángel llamado Lucifer, que se convirtió en el Diablo, y el resto de los ángeles caídos se convirtieron en demonios.

Las características de este príncipe de los ángeles, ahora Satán, son que no deseaba deberle nada a Dios, y su primer pecado fue amarse más a sí mismo (soberbia). De ahí nació la envidia a Dios y, una vez que los humanos fueron creados y disfrutaban del paraíso, la envidia reptó hasta la relación que tenía Dios con ellos.

San Agustín afirma que antes del pecado original de la humanidad, el Diablo no tenía poder sobre nosotros. Después de esto, Dios le dio ciertos derechos sobre nosotros, y a pesar de ser el más grande de los pecadores, en un acto de justicia divina, Dios le concedió el poder de tentarnos, probarnos y castigarnos. Después Santo Tomás de Aquino (1225-1274) retoma el pensamiento de San Agustín, profundizando y complejizando la noción sobre la interacción entre el Diablo y las personas, acercándose más al concepto del pacto y reconociendo su naturaleza tanto expresa como tácita, proveniente de augurios, astrología, adivinación por sueños, quiromancia, entre otros. "[...] toda adivinación hace uso, para conocer los futuros eventos, del consejo y ayuda de los demonios. Esto a veces se implora expresamente; pero otras veces, y sin intención alguna del hombre, los mismos demonios intervienen secretamente y anuncian sucesos futuros que ellos conocen", escribía Santo Tomás en *La Summa Theologica* (Aquino, 1485:260). Es esta la base que da origen a la figura del Diablo y de sus interacciones con los humanos, pero hay que señalar también que cualquier actividad requiere una divinidad que sirva de referencia, y al hablar de la brujería nos quedaríamos cortos limitándonos a esta figura demoníaca.

Jesús Callejo, en su libro *Breve historia de la Brujería*, nos habla sobre Diana, Hécate, Holda, Herodiade, Benzonia, Noctiluca, Abundia... múltiples nombres bajo cuya protección mujeres realizaban sus distintas actividades. Julio Caro Baroja advierte que es necesario precisar la diferencia entre lo que las brujas pensaban de sí mismas, como poder realizar magia y hechicería, tanto para el bien como el mal, y lo que el resto de las personas pensaba sobre ellas, como la realización de actos maléficos, sirviendo y adorando al Diablo.

Hécate, diosa venerada en los hogares atenienses del mundo clásico, llegó a ser considerada la diosa de las brujas, que con Artemisa y Selene, conformaba una trinidad lunar. Artemisa gobernaba la luna, Selene el cielo y Hécate el mundo subterráneo (Shinoda, 1994:82). La relación estrecha que esta tenía con las brujas se debía a que era la protectora de las plantas venenosas utilizadas por las hechiceras. Dichas plantas podían ser



utilizadas tanto para curar, como para matar, según los conocimientos, la dosis y la intención con la que se utilizaban. Hécate era constantemente representada con tres cuerpos y una cabeza, o también con tres cabezas en un cuerpo. Es la diosa triple, pues la llamaban Luna o Selene en el cielo, Diana o Delia en la tierra y Proserpina o Hécate en el infierno.

Existen distintas teorías respecto al origen de la palabra “bruja”. Carmelo Lisón Tolosana, advirtió que este se da a finales del siglo XIII, en 1287:

con el término *bruxa* en un vocabulario latino arábigo y su significado equivale a súcubo o demonio femenino. La siguiente vez que nos encontramos con ese término, -ahora escrito *broxa*- y siempre según Lisón Tolosana, es en las *Ordinaciones y Paramientos* de la ciudad de Barbastro de 1396, en dialecto altoaragonés. (Calleja,2006:29)

Por otro lado, Emilio Ruiz Barrachina, afirma que el primer nombre que se le da a este término en Europa, fue en Suiza con la palabra alemana *hexe*, en 1419. Sin embargo, el concepto fue mutando y haciendo todo tipo de mezclas respecto a su significado y nombre. El profesor Russel, de la Universidad de California, asegura que el verdadero origen de la palabra es “weik”, un término indoeuropeo. Este se fue transformando, pasando por la voz anglosajona “wicce” (conocer, saber) y la del alemán “wissei” y “widden” (adivinar o predecir), para llegar después a la palabra inglesa: “witch” (bruja). (Callejo,2006:30)

### **3.2. Historia**

La Edad Media (S. V-XV), época en la que el cristianismo predominó en Europa, trajo consigo una larga serie de acontecimientos, entre ellos guerras, violencia, ignorancia, poca o nula higiene y por lo tanto, diversas enfermedades y epidemias, además de supersticiones y creencias. Una de ellas, que ya existía pero se fortaleció aún más en el medioevo, era la de “la mujer como origen de todo mal”. Desde el punto de vista griego, hebreo, la Eva bíblica y el mito de Pandora, la mujer era la culpable de muchos (o casi todos) los males que acontecían, sin embargo, el cristianismo no fue la única ni primera religión en discriminar a las mujeres: “la imagen satanizada de la mujer es lo que ha hecho que durante siglos en la

mayoría de las religiones -el cristianismo no ha sido original en ese aspecto- haya quedado relegada a un segundo plano.” (Callejo,2006:145)

En aquellas épocas no había Estados de Derecho ni justicia, quien decidía quién era culpable o no, quién merecía y quién no, era la Iglesia y los nobles, y estos no permitían que se pensara de otra manera. Cualquier pensamiento distinto era sospechoso. Personas que creyesen en algo distinto a Dios (paganos) merecían ser castigados y, la mujer que ya era discriminada incluso por sus deseos primordiales, encajaba muy bien con este nuevo personaje, chivo expiatorio y preferido de la inquisición: la bruja.

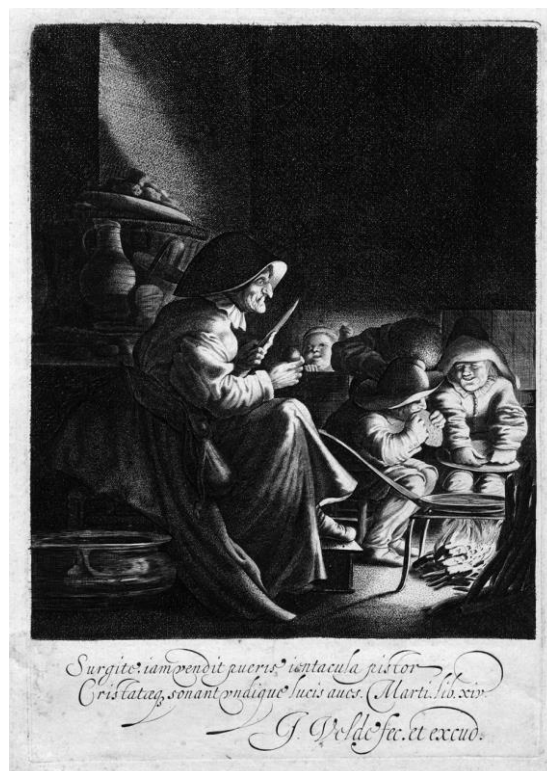


Imagen 4: bruja cocinando, 1641.

El odio por este nuevo invento llamado “bruja” no tardó mucho en expandirse, y hubo un momento en que cualquier mal que sucediera en el pueblo, en las casas o en la región era “culpa de las brujas”:

Las masas depauperadas, alienadas, enloquecidas, atribuladas, agobiadas y desesperadas atribuyeron sus diversos males al desenfreno del Diablo en vez de a la corrupción del clero y la rapiña de la nobleza y, para colmo, la Iglesia y el Estado no solo se libraron de toda inculpación sino que se convirtieron en elementos indispensables para combatir esa lacra social. Se puede decir que mataron dos pájaros de un tiro. (Callejo,2006:149)

Es así como nace el Santo Oficio de la Inquisición. En 1231 la Iglesia católica inició la búsqueda de los detractores de la Biblia, el Papa Gregorio IX fue quien designó a los monjes de la orden de Santo Domingo de Guzmán para implementar una eliminación total de los herejes, de inmediato se llevaron a cabo ejecuciones masivas en Francia, Inglaterra y el Sacro Imperio Romano Germánico. Asimismo, es importante remarcar la existencia del *Malleus Maleficaru*, también conocido como el martillo para las brujas, que era un manual hecho por los expertos inquisidores alemanes, H. Kramer y J. Sprenger. (Fe,2009:20)



Imagen 5: pintura de juicio, 1848.

Para H. Kramer y J. Sprenger las mujeres, supuestamente brujas, que conscientemente se habían sometido a los poderes del diablo, lo adoraban, lo invocaban, y acudían a sus llamados, para ello habían realizado un pacto con él, un juramento de fidelidad absoluta que conllevaba a la renuncia de Dios. Estas mujeres eran vistas como herejes porque habían

renegado de su fe cristiana y habían renunciado a aceptar a Dios como el ser supremo y habían elegido conscientemente al Diablo como su señor. (Fe,2009:21)

Desde la primera aparición de la bruja, y específicamente desde el siglo XIII hasta el XVIII, estas mujeres (en su mayoría paganas) se habían mostrado independientes, ya que muchas de ellas habían sido exiliadas a bosques o las afueras de los poblados. Además tenían conocimientos que habían aprendido de sus antepasados para ser curanderas, parteras y diferentes oficios. Muchas de ellas sabían utilizar plantas, hierbas y flores como medicinas para las distintas enfermedades que había en aquél entonces. Por algún tiempo estas mujeres fueron las médicas del pueblo, que así como podían ser parteras también podían, por medio de hierbas, hacer abortos. Esto resultaba una amenaza hacia los pocos doctores que existían en aquel entonces, y también hacia la religión católica, ya que si una persona tenía una enfermedad, era por la divinidad de Dios y era él mismo quien debía curarla o castigarla. (Michelet,1987:31)



*Imagen 6: pintura Juana de Arco, 1879*

También se decía que estas mujeres formaban parte de una secta en la que se juntaban para confabular en contra de Dios: los aquelarres. Existen dos imágenes de los aquelarres, la ilustrada y la popular. La ilustrada, que es la más conocida y extendida, es la que defiende

que las brujas se juntaban en el bosque, en las noches de luna llena, para tener orgías entre ellas y con un macho cabrío. Invocaban al Diablo y preparaban ungüentos que se untaban en las axilas y el sexo para poder volar en sus escobas. La imagen popular y mucho más realista, dice que mujeres y hombres se reunían en noches específicas para hacer rituales de fertilidad, compartir conocimientos de botánica y herbolaria, danzar, tener orgías e ingerir ciertas sustancias alucinógenas que las hacía sentir que volaban. Eran celebraciones principalmente de liberación, ante una época de represión. Se les llamaba *Sabbat*, que significa sábado o séptimo día. (Callejo,2006:85)

Por esto y mucho menos, miles de mujeres fueron enjuiciadas a lo largo de tres siglos, principalmente en Alemania, Francia, Inglaterra, Polonia y Suiza. El proceso para llevar a cabo un juicio en contra de una mujer acusada de brujería era muy sencillo, se iniciaba con la denuncia ante un juez eclesiástico que bien podía ser un inquisidor o un obispo. La primera denuncia era de una o un grupo de personas que acusaban a otra del crimen de herejía o de proteger a herejes. El acusador se presentaba y sabía que tendría que seguir el proceso además de que se le interrogaría cuantas veces fuera necesario. En caso de que fallara la acusación, se le aplicaba la ley de Talión, es decir, sería castigado en lugar de la persona acusada de brujería. La segunda forma era cuando alguien denunciaba pero no podía probar, y por tanto, no estaba dispuesto a involucrarse en el juicio, aún cuando asegurara firmemente que existía la información. Esto era válido, pues echaba a andar a la Inquisición en un trabajo de búsqueda e investigación. La tercera iniciaba con una acusación anónima a modo de rumor en la que no había un acusado formal, pero mediante rumores se daba a conocer la posible presencia de brujas en el pueblo o en algún otro lugar, y era obligación del juez iniciar el proceso de investigación y seguimiento a través de la infiltración de espías que localizaran a soplones o a la bruja de la localidad. (Fe,2009:24)



*Imagen 7: ilustración de ejecución de mujeres acusadas de brujería, 1655.*

Para comprobar que fueran brujas, les hacían distintos tipos de ordalías. Una de ellas era amarrar los pies y las manos de la mujer y tirarla al agua, si flotaba quería decir que era de madera, o que no era pura y el agua la rechazaba, por lo tanto era bruja. En otra, el verdugo pinchaba con un alfiler todo el cuerpo de la mujer, si había una zona en la que no sangrara o no sintiera dolor, era bruja. Estaba la ordalía de las velas, la del agua hirviendo, la de los alimentos, la del hierro caliente, la del duelo judicial, e incluso la de buscar en todo el cuerpo de la mujer la marca del Diablo, que podía ser cualquier lunar o cicatriz. Hoy en día podemos notar que el futuro de estas mujeres injustamente culpadas y torturadas dependía del azar y de su mala suerte. (Callejo,2006:24)

Diversos estudios muestran la existencia de dos conceptos de bruja: la hechicera y la bruja propiamente dicha. La primera era una mujer curandera, sabia y muy respetada en el pueblo o lugar donde habitara, pero a pesar de saber sobre sus dotes curativos, también podía provocar daños a personas o a sus bienes, causando enfermedades o la muerte. El segundo concepto de bruja fue creado en Europa y se basaba en la transformación de la hechicera, ya que se añadió la idea de que los daños que esta causaba se debían a la existencia de un pacto con el Diablo, a este tipo de bruja se le podría denominar como bruja satánica. Además del pacto con Satán, la hechicería, a diferencia de la brujería, es atemporal y universal, ya que en

muchas regiones y épocas distintas se ha practicado, la brujería nace, sobre todo, en la Europa occidental en los siglos XII y XIII. (Fe,2009:31)

Sin embargo, según Jesús Callejo, a pesar de los múltiples rumores que existen de la Inquisición y la caza de brujas, no hubo tantas muertas como se piensa. Se han dado distintas cifras y teorías, muy diferentes entre ellas, y no existen datos específicos, no obstante, la mayoría de los historiadores coinciden en que fueron alrededor de 50.000. Cifra muy distinta a cinco millones, que es la que algunos han pensado. El Santo Oficio de la Inquisición no mató, ni torturó a tantas mujeres como hoy se piensa, asimismo, hay que entender el contexto histórico de la Edad Media, una época de por sí violenta en donde la tortura era habitual. (Callejo,2006:200)

Por otro lado, un suceso que hay que mencionar dentro de la historia de las brujas, fue la cacería en Salem en 1692, sobre todo porque marcó parte del imaginario estadounidense. Un grupo de puritanos conocidos como peregrinos llegaron a las nuevas tierras y se establecieron en 1620, América les prometía, como dijo el poeta Robert Frost, "un nuevo comienzo para la raza humana". Desde ese momento Estados Unidos se consideró como un país valioso para otras naciones. (Calleja,2006:201)

La cacería en Salem fue limitada si la comparamos con lo que sucedió en Europa, ya que murieron pocas personas acusadas de brujería, los acontecimientos de Salem sucedieron principalmente porque ocurrieron en la etapa final de la cacería de brujas en Europa, y en realidad fue un suceso poco relevante en la historia de la brujería. (Fe,2009:63)

A lo largo de los años, el concepto de la bruja se ha modificado cada vez más. Este sistema de creencias llamado brujería, ha llegado a todo el mundo desde hace mucho tiempo y se ha acoplado a cada región. Existen encuestas que aseguran que una cantidad considerable de personas creen en la brujería y en específico en las brujas, sin embargo, estos individuos creen en una brujería muy distinta a la que se creía en la Edad Media. La bruja europea medieval, para decirlo de otra manera, ha hecho un sincretismo con múltiples regiones del mundo: "gran parte de la leyenda siniestra sobre las brujas va desapareciendo o se va olvidando, siendo sustituidas por las brujas de un diseño, brujas de gabinete, brujas

cibernéticas que anuncian sus servicios en los sitios websites de internet y en las páginas de contacto de los periódicos.” (Callejo,2006:253)



*Imagen 8: pintura bruja híbrido, 2018.*

### **3.3. Características**

Como se ha mencionado, desde 1587 la definición de la bruja lleva dentro de sí forzosamente la palabra Diablo. Según George Gifford es “[...] la persona que obra con la colaboración del Diablo o de las artes diabólicas y que hace daño o cura, revela secretos o predice el porvenir, cosas que el Diablo ha inventado para ensuciar las almas de los hombres y llevarlos a la condenación.” Tiempo después, en 1730, William Forbes define a la brujería como: “[...] un arte negra mediante la cual se realizan cosas extrañas y prodigiosas, con el poder que deriva del Diablo.” (Callejo,2006:37) La bruja, o la invención de ella, inevitablemente es bruja porque ha hecho un pacto con Satán. Esto, sin duda, era lo más importante para asegurar que una mujer practicaba la brujería o no. Según las supersticiones, la mujer debía firmar un contrato en el que aseguraba que renunciaba al cristianismo y otorgaba su alma al Diablo. Después debía sellar el pacto con una gota de sangre y a veces la bruja era poseída en ese momento para que nunca olvidara aquel día. El Diablo solía aparecerse en forma de caballero o incluso de algunos animales como un macho cabrío. Este pacto en el cual la bruja o brujo



vende su alma a Satanás, desde entonces ha recorrido la historia y ha llegado a distintas obras literarias y artísticas, un claro ejemplo es *Fausto* de Goethe. (Callejo,2006:69)

Este contrato da permiso e impulsa a la bruja (siempre liderada por Satán) a hacer distintas labores “malignas” que vuelven a este personaje uno perturbador y terrorífico:

Además de volar, una de sus actividades preferidas es invadir el hogar y cometer mil y una tropelías, penetrando en chimeneas o “humeros” de la casa o por los ojos de las cerraduras. Sus travesuras con los campesinos son de lo más variadas y se asemejan a las que se atribuyen a los duendes domésticos: hacer ruidos extraños en las casas, molestar a los que duermen, beberse el vino de las bodegas, transformarse en gatos negros o raptar niños de las aldeas. (Callejo,2006:43)

Asimismo, la bruja puede provocar tormentas, sequías, chupar sangre de bebés, preparar pócimas y venenos, convertir a sus víctimas en animales y tener orgías con distintas personas o con el mismo Satán en sectas secretas como los aquelarres. Estos siempre los hacen en el bosque, ya que ellas suelen vivir apartadas del pueblo, y son reuniones en las que varias brujas bailan, comen, vuelan y tienen relaciones sexuales con un macho cabrío. Danzan en círculo, con una fogata en medio y tomadas de las manos. Además, con distintas hierbas preparan un ungüento que se untan en el sexo y en las axilas y junto con una escoba pueden volar por los aires y llegar hasta donde deseen. Los aquelarres siempre deben hacerse cuando haya luna llena. Es por esto que es tan típica la imagen de la sombra de la bruja montada en una escoba con la luna llena de fondo. (Callejo,2006:43)



Imagen 9: pintura de bruja haciendo un hechizo en el bosque, 1626.

### 3.4. Imágenes de la bruja

La Dra. Cristina Manzano Espinosa también habla de las características atribuidas a las brujas históricas, reiterando el hecho de que son mujeres que se relacionan sexualmente con un macho cabrío, encarnación del mal, lo cual contribuye a una mujer que realiza una fusión opuesta a la de la madre.

Sebastián de Covarrubias, en *El tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, sostiene que: “[...] aunque hombres han dado y dan en este vicio y maldad, son más ordinarias las mujeres por su ligereza y fragilidad, por la lujuria y el espíritu vengativo que en ellas suele reinar, por eso es más ordinario tratar esa materia bajo el nombre de bruja que de brujo”. (De Covarrubias, 1611:558)

Vemos una fuerte tendencia a la hora de separar a las mujeres de los hombres en muchos aspectos, incluyendo la libertad de realizar sus actividades de carácter mágico. Referente a esto, Jesús Callejo habla sobre el origen nebuloso de las brujas, pues sus inicios pueden proceder del paleolítico o neolítico, raíces tan profundas que resultan casi imposibles de rastrear.

Está la bruja folklórica, que antes del siglo XII era conocida como una hechicera, una mujer sabia, pagana y adivina. Ejemplos de ella hay muchos, como la *völva*, una mujer chamán temida y respetada en la época vikinga. Las *völv*as ejercían el *seiðr*, lo que se refiere a la magia nórdica, mediante la cual se estaba en contacto directo con Odín, padre de los dioses.

De acuerdo con el investigador noruego Thor Lanesskog, “La palabra *völva* deriva del nórdico antiguo *völva*, que significa “portadora de la vara”, una hechicera y vidente itinerante que recibía un buen pago por sus servicios.” (Lanesskog,2017) Describe a la *völva* como una mujer mayor que vivía apartada del resto de la sociedad vikinga a las cuales se acudía en situación de crisis. (Thornews,2017)

Su poder residía en el conocimiento, como saber cuándo habría buenos o malos años en las cosechas, dándole a la comunidad de hacer planes a futuro, prevenir y superar temporadas difíciles y tener esperanza. Como cualquier otra bruja, las *völv*as tenían el poder de hacer enfermar a las personas, enloquecerlas, hacerlas morir y provocar accidentes. El ejemplo de las *völv*as sólo es uno de muchos que se han recogido en diferentes épocas y países, en donde todos estos conocimientos pasaron de generación en generación, infundiendo temor y respeto en toda comunidad.

Como hemos mencionado, a partir del siglo XIII y después de muchos años de estudiar la teología y teorizar sobre los menesteres de lo diabólico y lo divino, todas estas hechiceras fueron marcadas sin esperarlo ni pedirlo, con el impuesto de tener un pacto con el Diablo. Todo conocimiento y poder que pudieran poseer evidenciaba una relación directa con Satanás y, por consecuencia, todo su potencial estaba dirigido a procurar el mal de sus semejantes. Aquí comienzan a reunirse las características que irían conformando el arquetipo de la bruja que ahora conocemos.

Una entidad encargada de difundir historias, moralejas y estereotipos en todo occidente es el cine de Disney. Manzano precisa sobre los estereotipos impregnados en las brujas de sus historias:

El rastro de la bruja histórica en la literatura y el cine crean a la bruja como una alquimista, entre pócimas. El paradigma de esta alquimista es, sin duda, la madrastra de Blanca nieves. Para la mitología celta y eslava, las brujas son ángeles caídos. El ángel, al caer, pierde su belleza, una de las condenas demoníacas. Blanca nieves como relato, otorga a la bruja la movilidad alquímica entre la belleza, es decir, la perfección, y la fealdad, o lo que es lo mismo, la maldad. También hay una belleza asociada a la maldad, que es la de la femme fatale, aprovechada por Disney para caracterizar a la madrastra de su relato. Durante el siglo XVII, se fraguó la apariencia de la bruja asociada a lo feo: vejez, suciedad, verrugas, vello, marcas en la piel, llegaron a ser indicios de brujería por el mero hecho de poseerlos. Y aparte de esta indecisión entre la belleza y la fealdad, es decisivo para la ubicación del personaje en los relatos señalar que, salvo excepciones, la bruja (término peyorativo) es mujer; y el mago (sabiduría blanca), es hombre; distinción a la que contribuiría decisivamente la religión católica. (Manzano,2004:3)

Manzano relata que en el siglo XII bajo las normas civiles y de la iglesia, si la brujería hacia algún daño a alguien debía morir, tal como pasa con las brujas de los cuentos de *Blancanieves*, *La sirenita* o *Hansel y Gretel*, en los que irremediablemente mueren al final por el fuego purificador. Bíblicamente, el fuego puede oscilar entre dos significados y se utiliza dependiendo del caso. Algunas veces se asocia con la “ira de Dios”, la más conocida es con la renovación y purificación, es decir lo relacionado a una nueva vida; “[...] el fuego tiene un significado muy poderoso, simboliza la naturaleza ardiente del ministerio cristiano, que consume lo perecedero y purifica lo imperecedero. El fuego purificador de Dios nos limpia de toda maldad, de toda apatía espiritual, de toda desidia” (Dimensión del reino, 2020). La inquisición justificaba así la atroz muerte de aquellas mujeres proclamadas brujas a las cuales se les debía redimir y purgar el alma.

La redención debe ser liberada por el género masculino, de no ser así la única manera de purificar el alma es con el fuego que acaba con la bruja y sus maleficios, esto como un castigo por apartarse de las leyes sociales. También se encuentra una íntima relación entre el papel de madrastra (contrario al de una madre) y las brujas de los cuentos de hadas en los que

suelen ser malas madres, como es el caso de *La Cenicienta*, en el que el único recuerdo agradable que tenía era el de su madre, mientras que su madrastra le hacía la vida imposible. Sin embargo, a ella se le perdona la vida porque su intención nunca fue matar a la protagonista (que mantiene los roles establecidos por la sociedad) a diferencia de la bruja de *Blancanieves*. “Si la bruja o la madrastra son el reverso de la madre, es porque la madre se asocia a la creación, y la bruja a la destrucción. Son la vida y la muerte a las que tienen que enfrentarse la heroína”. (Manzano,2004:5)

Según Manzano en los relatos tradicionales las brujas siempre tienen un celo- sexual que implica la belleza y posición de la “heroína o protagonista”, dando así el mensaje que la única manera para ganar posición es con la belleza y sólo mediante la lucha por esa posición se puede descubrir la existencia de otras cualidades. La bruja arquetípica es retratada como un ser o mujer desagradable a la vista, con arrugas, verrugas y una gran nariz aguileña, esto deviene más fuertemente desde que la mirada católica intervino, “[...] se tenía el concepto de que todo lo que era bello era gracias a la obra divina, mientras que las representaciones de la fealdad eran atribuidas a la corrupción del alma y el cuerpo, se veían como pecados y obras del diablo”(Mártínez,2012). Es por ello que las brujas fueron asociadas con la fealdad.

Actualmente nos encontramos con varias representaciones de la bruja tradicional, y en realidad cualquier ser capaz de hacer magia dentro de una nueva concepción o concepto se le considera brujería, como es el caso de Harry Potter.

La incipiente preocupación por el mundo infantil cuando se comienza a crear una literatura ad hoc no contemplaba el exorcismo de los miedos, sólo el aleccionamiento destinado a corregir un comportamiento inadecuado. Por eso durante siglos la bruja fue tan efectiva. No se plantean los relatos para que el niño no tema su influencia, sino para que la tema. No literalmente a la bruja –que también-, sino sus manifestaciones. (Manzano,2004:8)

La imagen de la bruja ha sufrido numerosos cambios a lo largo de los siglos, desde conceptuales hasta físicos (dentro del imaginario colectivo), todos propiciados por leyendas, cuentos, libros infantiles, películas, etc. Esto ha provocado que se llegue a un consenso más o menos homogéneo de cómo se ve una bruja, por lo menos en occidente: una mujer vieja,

mala y fea, de cabellos largos y desaliñados, encorvada, llena de verrugas y lunares, y que normalmente viste de negro. Suele vivir alejada de la civilización, particularmente en bosques, y su única compañía es su caldero, centenares de frascos con hierbas y partes de animales, gatos negros, búhos, cuervos y quizá un niño recién abducido.



Imagen 10: Linda maestra! (brujas volando en escoba), 1799.

### **3.5. La bruja en México**

Las leyendas forman parte de la identidad e ideología mexicana, todos y todas hemos crecido escuchando historias sobre fantasmas o seres con poderes extraordinarios que generalmente tienen que ver con una energía malévolas o hasta satánica, como es el caso de las historias que, de boca en boca, exponen la vida de esas mujeres que tienen una conexión directa con Satán y que por ello tienen poderes que les permiten hacer maleficios.

Las brujas son uno de los entes más abordados en relatos a través de las generaciones, en el folklore mexicano se les describe de diversas formas y se les da en cada región distintos atributos, como el convertirse en bolas de fuego, arrancarse las piernas o hasta chupar la sangre de los niños. Pero... ¿desde hace cuánto o de dónde viene la figura de la “bruja” en México?

Considerando la inexactitud del origen, concepto y figura de la bruja en un sentido más global, es evidente que la historia de la bruja en México es poco clara. Hablemos de la Inquisición en la Nueva España. Según Solange Alberro (1987) el Santo Oficio establecido a fines del siglo XVI, exactamente en 1571, es la Inquisición que estuvo en la Nueva España a cargo de “la Suprema Inquisición” a la que se le debía consultar cualquier decisión y acción que se ejecutara en México. Sin embargo, debido a la lejanía y la ineficiente comunicación, resultó complicado, por lo que “[...] el Santo Oficio novohispano enfrentó una situación muy distinta de la peninsular”. (Alberro,1987:87)

De acuerdo con Solange, sin contar a los indígenas, entre negros, mestizos y mulatos de cristianismo fresco, el Santo Oficio novohispano contaba con 450 mil individuos sujetos a su jurisdicción, la mayor parte de ellos no podían distinguir entre el quebrantamiento de fe, por lo que no podían colaborar de forma eficaz como requería el tribunal para sostener su actividad, la mayor parte de la población, que eran los indígenas, quedaba fuera de este proceso inquisitorial, gracias a su “heterogeneidad cultural” y lejanía, podían refugiar amparar a cualquier acusado.

[...] el tribunal del Santo Oficio fue en Nueva España, y probablemente en los demás territorios americanos, una importación colonial que careció en parte, de su sentido original, porque escaseaba el hereje y no podía proceder contra la mayoría de la población, y perdió así la función federadora<sup>10</sup> que le pertenecía en la metrópoli. (Alberro,1987:88)

Las mujeres que se acusaban (del 20 al 30 por ciento de la población) generalmente eran por herejía, hechicería o magia erótica. Muy rara vez se les acusó por bigamia o por llevar la contra a la religión, y de estos casos sólo el 16 por ciento eran procesados. La “hereje” no se trata de una mujer protestante (Calvino o Lutero), ya que ellas no llegaron a tierras novohispanas, se trata de la cripto-judía que refiere a una mujer de origen judío que se vio obligada a recibir el bautismo para poder permanecer en tierras españolas; “[...] el peso notable de la mujer judaizante dentro del grupo atestigua una vez más la importancia del papel que desempeñan las circunstancias adversas en la consecución de la autonomía femenina”. (Alberro,1987:90)

El siguiente grupo de mujeres, conforme a Solange, que es el que más nos interesa para fines de este proyecto, es la hechicera, quien era despreciada por el Santo Oficio. Sus manifestaciones son consideradas como una cuestión de ignorancia más que de maldad, por esa razón los procesos que se llevaban a cabo eran únicamente cuando se creaba algún escándalo público alrededor de las hechiceras, se dedicaba principalmente a la magia erótica, “[...] experta en hierbas y conjuros capaces de atraer a la prenda amada, es un personaje familiar del mundo colonial, la curandera no lo es tanto, quizá porque suele ser indígena y por tanto, no aparece en los registros inquisitoriales”. (Alberro,1987:93)

Tampoco se habla de la tan famosa y castigada “bruja satánica” de Europa, el aquelarre carece de significado y es poco mencionado “[...] el macho cabrío, que encarna al Príncipe de las Tinieblas, no es más que un bruto bastante gracioso”. (Alberro,1987:92) La hechicera de la Nueva España, no se empeña en hacer “maldad” como se dice de la bruja europea occidental, por lo contrario, se empeña en descansar la realidad que se vivía. Entonces, ¿cuál es el papel o lugar de las hechiceras en el nuevo continente?

---

<sup>10</sup>El que une o vincula a grupos, les da cohesión social.



Si las fuentes inquisitoriales no dicen casi nada acerca de la indígena que debió sin duda dedicarse a menudo a tales artes, la figura más común es la de la española, metropolitana o criolla, de la mestiza y, en menor medida, de la mulata pobre, sola -viuda o soltera- y a menudo vieja o de "mal vivir". Son mujeres marginadas por el desamparo, el bajo estatus social y étnico". (Alberro,1987:92)

Alberro describe que las hechiceras del nuevo continente no eran quemadas, su máxima pena era de 200 azotes, esto no era por benevolencia, más bien por menosprecio ya que como se mencionó anteriormente se les veía como mujeres ignorantes y débiles, lo cual tiene sentido, debido a que a la fuerte judaizante sí se le daba un castigo mayor, inclusive la hoguera. Para este punto podemos visualizar la diferencia que existe entre la bruja del viejo mundo y la bruja novohispana, que en realidad es una hechicera, al igual que lo sería la bruja europea si la Suprema Inquisición no le hubiera atribuido la cualidad satánica.

Por otro lado, Roberto Martínez en *Los enredos del diablo* (2007), nos habla de cómo los nahuales terminaron convirtiéndose en brujos a los ojos de los colonizadores, creando una especie de híbrido entre el nahual y la bruja europea occidental. Martínez comienza definiendo al nahual como un término náhuatl que refiere a un doble o alter ego que se encuentra estrechamente unido al destino humano o a cierta clase de ritual que permite cambiar de forma a voluntad (Castañega,1994:13). Martínez explica que para 1529, habían dos principales iglesias que regían al mundo, la católica y la contraria que es la satánica, es por ello que los evangelizadores consideraban que cualquier cosa o poder que no fuese de la Iglesia católica, debía por lo tanto pertenecer a Satán, "Los dioses prehispánicos fueron generalmente interpretados como demonios, las imágenes religiosas como ídolos y los nanahualtin como brujos". (Martínez,2007:191)

La bruja es un ejemplo más de cómo los españoles arrojaban a la esfera demoníaca todo aquello que era desconocido, no necesitaban un vuelo o transformación, sólo la manifestación de cualquier poder o habilidad que no fuera identificado dentro del catolicismo, es por ello que los nahuallis y las brujas fueron catalogados de la misma manera.

Al igual que Alberro, Martínez declara que a diferencia de lo que sucedió en Europa, los brujos indígenas no fueron meticulosamente perseguidos, y en caso de haber sido juzgados, el trato no era no era realmente castigado, Martínez señala que:

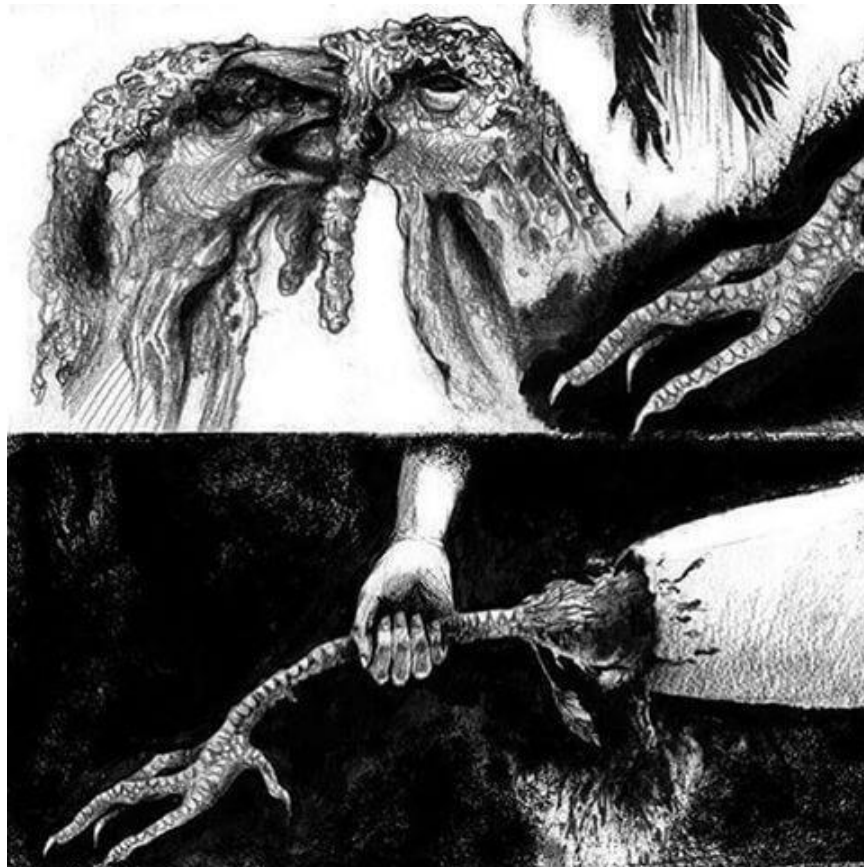
Siendo que los indígenas eran para los frailes una especie de niños descarriados (que debían ser corregidos y reprendidos mas no destruidos), se pensaba que la infidelidad de los indígenas era menos pernicioso para la Iglesia que la herejía de los españoles. Esto se ve reflejado en el hecho de que, en el primer siglo de la época colonial, se procuró evitar al máximo la “contaminación” de los indígenas con ideas no cristianas procedentes del Viejo Mundo. (Martínez,2007:206)

De acuerdo con Martínez, los dogmas y prácticas europeas, respecto a lo “mágico religioso”, y las ideas de la Nueva España fueron convergiendo hasta crear un sincretismo en el que los indígenas empiezan a creer en miedos o ideas como “el mal de ojo”. De la misma manera se llevó a cabo una difusión de conceptos mesoamericanos a comunidades no indígenas, creando una estigmatización de la brujería indígena que perdura hasta nuestros días. “[...] hacia el final del periodo virreinal, el estereotipo de la bruja, junto a “equivalentes” indígenas, comenzó a decaer, convirtiéndose una vez más la bruja y el nahualli en sinónimos; esta vez con el sentido de superstición, superchería o falsa creencia” (Martínez,2007:208).

Al querer combatir la brujería, españoles y mestizos terminan por introducirla a la cosmovisión indígena, “[...] la asimilación del nahualli a la bruja española hizo que tanto los cronistas como los inquisidores deformaran –tal vez accidentalmente– la información, atribuyendo a los nanahualtin toda una serie de características propias a la brujería europea”. (Martínez,2007:210)

La bruja en México acaba por ser un sincretismo debido a la conquista, se le terminan de atribuir rasgos y características occidentales a lo que es propio de estas tierras, sin embargo, hay un antecedente más del que habla Eloísa Palafox (1989) citando a Alfredo López Austin y a Luis Weckmann. Subraya que en el mundo náhuatl hubo unas mujeres que practicaban la magia maléfica que se llaman mometzcopinqui o mometzcopiniani, que se caracterizaban porque se arrancaban las piernas. Asimismo tiene parecido con Tlazolteotl, la diosa protectora de los hechiceros mexicanos y con las “sacerdotisas de los cultos de la fertilidad

en la Europa precristiana”, ya que ambas volaban en un palo: “[...] la mezcla de características distintas y de rasgos semejantes dio lugar a la aparición de un tipo híbrido de mujer-bruja [...]” (Palafox,1989:48)



*Imagen 11: ilustración de transformación de un ave en bruja, 2018.*

En las leyendas mexicanas es común encontrarse con mujeres que llevan una doble vida, es decir que durante el día tienen una vida normal con sus familias, mientras que por la noche cambian de forma dejando su figura humana y convirtiéndose en las llamadas brujas. Algunos aseguran que se hacen presentes mediante bolas de fuego, mientras que otros afirman que son mujeres sin piernas con alas de petate que al abandonar su forma humana, toman como presa a los niños, a quienes secretamente les chupan la sangre, para luego, en la mañana, al regresar a sus casas servir esa sangre a sus hijos y esposo como moronga (un embutido a base de sangre) es ahí donde:

[...] el eje en torno al cual se desarrollan las actividades de la mujer/bruja es el fuego del hogar "corazón" de la morada y centro simbólico del mundo. En él, la esposa y madre prepara los alimentos que presenta después a su familia. Y, asimismo, es ahí donde, abandonando el lugar que socialmente le corresponde, se libera de las formas que la atan a la tierra y, al mismo tiempo, a su condición subordinada de mujer, sujeta a las normas de un orden patriarcal, para acceder voluntariamente a otro modo de vida, oculto y criminal, más allá del espacio cerrado de su casa. (Palafox,1989:49)

Reflexiona Palafox que, sin embargo, la liberación no es total, pues al hacerlo de forma secreta y oculta se aprisionan a vivir con la constante amenaza de ser descubiertas y castigadas, por ello las alas, las bolas de fuego y la misma bruja que es una mujer normal, resultan tener una ambivalencia en cuanto a actitudes positivas y negativas. El fuego utilizado en las brasas del hogar es el mismo que le permite tener una vida secreta, que al atravesar los límites de su hogar, se convierte en algo malévolamente relacionado con las fuerzas de la naturaleza. Las alas son lo que le permiten elevarse y acceder a un modo más alto, poderoso y sobrehumano. "Respeto y temor se funden en estas dos imágenes para dar lugar a la aparición de un personaje superior que posee, a la vez, rasgos degradantes, indicios de la censura de que es objeto, por atreverse a transgredir las normas de su comunidad". (Palafox,1989:49)

Poner las tijeras en forma de cruz en la cabecera de la cama o cuna del niño es algo que se escucha constantemente en las leyendas y relatos sobre brujas. Palafox alude a Frazer explicando que se trata de una costumbre de los eslavos, quienes colocaban guadañas, horcones y otras armas volteando hacia arriba para que quienes caen de las nubes de pinchen y corten.

Otro rasgo importante relacionado con la existencia de estas mujeres maléficas es su calidad de extranjeras: la amenaza latente en todo lo distinto, por oposición a la familiaridad tranquilizante de lo propio. Es por eso que las brujas suelen ser esposas traídas de otros lugares. Es así como a ojos de algunas mujeres mexicanas, los quehaceres nocturnos de las europeas se reducen a chupar sangre que es un símbolo de vida, "la dualidad: la bruja quita la vida a otros para darla a su familia [...]" (Palafox,1989:50)

De acuerdo con Julio Caro Baroja, cuando las exigencias humanas no están dominadas por pasiones individuales sino por miserias colectivas, es decir, en momentos de angustia o catástrofes, la brujería aumenta, “[...] por lo que cabe preguntarse si la persistente aparición de las brujas en el acervo de la tradición oral mexicana no se deberá, en gran medida, a su papel, terrible y necesario a la vez, de proveedoras ocultas”. (Palafox,1989:52)

La bruja es un personaje que asusta, en las narraciones de los pueblos, basta y sobra con mencionar la presencia de estos seres para aterrar al escucha y mantenerlo a la expectativa de cualquier avistamiento sobrenatural o extraño. ¿Qué es lo que realmente asusta de ellas?, ¿es el riesgo latente de que un niño sea chupado por ellas?, o ¿son sus claros e inevitables embrujos sobre la gente de su alrededor?, es quizá esa grotesca cualidad de arrancar sus piernas y elevarse por los cielos, la incertidumbre del ser que se oculta bajo la piel de la amable vecina. O es acaso la inevitable expresión de una fémina con libertad y poder, que es capaz de traspasar las barreras sociales establecidas para su género, las que rompen con la conciencia costumbrista de las mujeres atadas a un sistema que, de no actuar bajo el régimen intolerante y rígido que mira y juzga, es tachada como un ser maligno y dañino. Es culpable de todos los males sociales que quiebra con su libertad y costumbre “benevolente” que mantiene los roles establecidos.



*Imagen 12: ilustración de sincretismo de bruja mexicana (leyenda de la vieja Chichima).*



## Capítulo 4



### La bruja en el cine de terror mexicano

#### 4.1. Metodología

De acuerdo con Francisco Gómez Tarín el análisis cinematográfico trata de “resolver reconstruyendo”, dar resolución a un problema a partir de un método que nace de una solución que se formula mediante una hipótesis. Así pues, Tarín, citando a Vanoye y Goliot-Lété, define que el objetivo del análisis “[...] deviene en factor fundamental que la diferencia del resto de actividades hermenéuticas: un análisis fílmico es siempre la consecuencia de un encargo”. (Vanoye,1992:5)

Analizar es dar solución a un problema a partir de la práctica de un método, mediante el que partimos de una solución que hemos formulado a través de una hipótesis. El análisis sirve para verificar, demostrar o proponer una teoría. Para él, la ejecución de una metodología específica es lo que asegura el valor cualitativo del análisis. (Gómez,2006:3-18)

Gómez Tarín y otros autores como Bordwell, Staiger y Thompson aseguran que describir los parámetros contextuales de cada filme es esencial para poder hacer un análisis cinematográfico profundo, (Gómez,2006:14) del mismo modo, plantea que antes de hacer una interpretación -reconstrucción- del texto cinematográfico es necesario hacer una descripción -deconstrucción- y por medio de un *découpage* (descomposición de todos los elementos primarios), la enumeración, ordenación y articulación, se logre llegar a una interpretación del filme. (Gómez,2006:11)

Mediante el *découpage* podemos extraer del texto cinematográfico las relaciones de primer nivel, la estructura, composición, distribución y características de los sintagmas. Advierte que por mecánica que pueda parecer la tarea, debe realizarse precavidamente, pues la naturaleza polisémica de la imagen puede provocar una deriva de significados que obstaculicen la correcta deconstrucción del texto cinematográfico. (Gómez,2006:11)

Después de aplicar este análisis a las secuencias y fotogramas de las películas seleccionadas, podremos extraer las características primordiales de cada uno de los personajes de nuestro interés, facilitando así la comparación entre ellos y el estereotipo de la bruja europea, revelando así sus similitudes y diferencias.

#### 4.1.1. Selección del corpus

Nuestro criterio para la selección de las tres películas se hizo a partir de la década de los años setenta porque fue el momento en que el cine mexicano empezó a vivir cambios significativos, el cine de autor empieza a tomar relevancia y comienza a trabajarse nuevamente el género de terror en México, que, en anteriores décadas, parecía olvidado. Igualmente, en este tiempo también coinciden tres de las pocas películas mexicanas de terror en donde la bruja es la protagonista de la historia, las cuales son:

- *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977) es la película más famosa de Juan López Moctezuma que, pese a tener un pobre recibimiento en la época, ha sido reivindicada por el tiempo y la crítica internacional.
- *La tía Alejandra* (1979) de Arturo Ripstein, segundo título en el que vemos a Isabel Corona bajo la ropa negra de la bruja, en una gran incursión que versa sobre la familia, el poder y la venganza.
- *Veneno para las hadas* (1984) es la película final de Enrique Taboada, sellando así una carrera llena de filmes icónicos para el cine de terror nacional.

El personaje de la bruja en estas películas será analizado en tres momentos específicos dentro de la historia:

- Presentación de la bruja: cuál es su apariencia física, la situación en la que se nos presenta y su actitud.
- Acción maligna: cuál es el más grande mal en el que emplea sus poderes o conocimientos.
- Final del personaje en el relato: destino final de la bruja, si ésta vive, muere, escapa, se redime, etc.

Para realizar el análisis cinematográfico, partiremos de estos tres momentos específicos utilizando el método de Francisco Gómez Tarín, empleando fotogramas y secuencias, según



convenga a nuestro cometido, esto con el fin de descubrir las características particulares que imprime el cine de terror mexicano al personaje de la bruja.

El análisis se llevará a efecto por medio de tres fases:

#### *4.1.2. Primera fase:*

Corresponde a la descripción del filme seleccionado donde se incluye:

- Ficha técnica: conteniendo elementos relevantes como la dirección, producción, guion, música, año, duración y sinopsis.
- Críticas: presentamos las críticas que fueron emitidas cuando la película fue estrenada, con el fin de tener una idea del recibimiento que obtuvo el filme.
- Descripción de personajes principales: se presenta a los personajes seleccionados a través de su apariencia física, el contexto en el que se desarrollan y sus características psicológicas.

#### *4.1.3. Segunda fase:*

Selección de secuencias o fotogramas de cada película donde se observará:

- Imagen: encuadre, movimiento de cámara, iluminación, etc.
- Puesta en escena: composición, movimiento de los personajes.
- Sonido: música y efectos sonoros.

La información se vaciará en un cuadro concentrador que permitirá observar las diferencias y similitudes del personaje de la bruja en las películas analizadas.

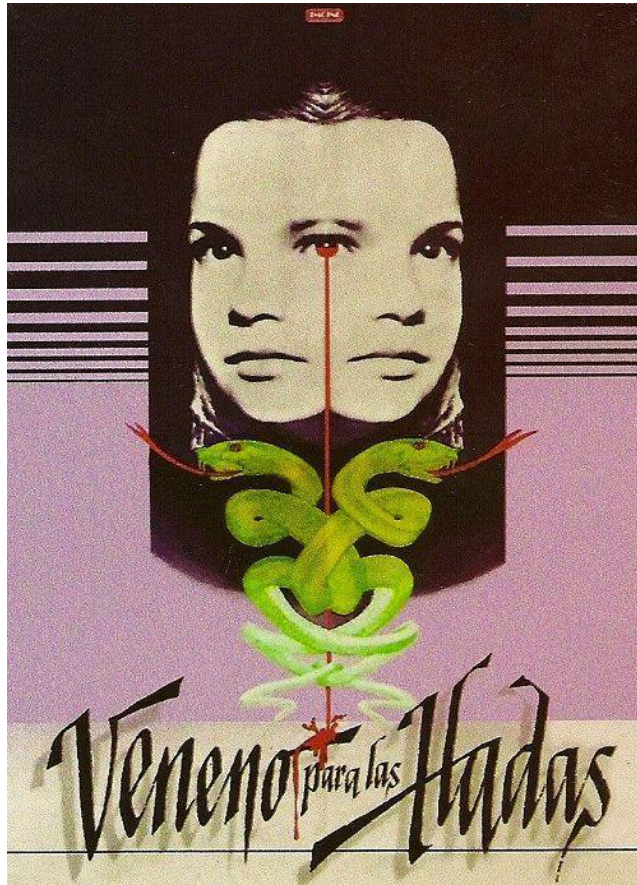
#### *4.1.4. Tercera fase:*

En esta fase se presentarán los resultados de la identidad de la bruja en las películas analizadas, el uso de lenguaje cinematográfico de terror en México y de qué manera se le da un cierre a cada una de las historias, así como el destino del personaje de la bruja.

También nos permitirá observar si existen elementos similares o equiparables en cada una de las representaciones de la bruja: si son parecidas físicamente, si comparten motivaciones, fortalezas, debilidades, miedos, etc., o si por el contrario cada una de ellas tiene características únicas, además de señalar si están relacionadas con el estereotipo universal de la bruja o poseen elementos característicos de México.

Por último, después de analizar los tres filmes, realizaremos un cuadro comparativo para extraer las características más importantes de cada personaje. Esto con el fin de poder observar los elementos que comparten entre sí y en los que difieren.

## 4.2. Veneno Para Las Hadas



### 4.2.1. Primera fase

#### 4.2.1.1. Ficha técnica

- *Dirección:* Carlos Enrique Taboada
- *Producción:* Héctor López
- *Guion:* Carlos Enrique Taboada
- *Música:* Carlos Jiménez Mabarak
- *Sonido:* Efrén Marín Rojas
- *Montaje:* Carlos Savage

- *Efectos especiales:* José Guadalupe Aguilar
- *País:* México
- *Año:* 1984
- *Género:* Terror
- *Duración:* 90 minutos
- *Idiomas:* Español

### *Reparto*

- *Verónica:* Ana Patricia Rojo
- *Flavia:* Elsa María Gutiérrez
- *La Bruja:* Leonor Llausás
- *Nana:* Araceli de León
- *Miss Aragón:* María Santander
- *Claudia:* Laura Almela
- *Padre Flavia:* Arturo Beristáin
- *Madre de Flavia:* Anna Silvetti

### *Sinopsis*

*Veneno para las hadas* narra la historia de dos niñas y su amistad, llevando a los espectadores a la intimidad infantil que se supone debería ser “inocente”. Sin embargo, el film nos permite dar un vistazo al mundo de los niños de una manera diferente. La historia comienza cuando Flavia llega a la escuela en la que estudia Verónica, una niña huérfana, que carece de atención y vive con su vieja abuela y su nana, quien le cuenta toda clase de leyendas e historias en las que destacan las brujas. Flavia, por su parte, tiene dos amorosos padres, quienes no sólo le dan amor sino también atención.

La personalidad manipulable de Flavia la hace el blanco perfecto para las historias y mentiras que nacen de la gran imaginación e ingenio que tiene Verónica. El film transcurre

entre el miedo e intriga creciente de Flavia a Verónica, ya que ésta logra convencer a Flavia de es una bruja y logra causarle temor y que ceda ante todas sus exigencias.

Un verano Verónica convence a Flavia de llevarla con ella a sus vacaciones en el rancho de sus padres, y Flavia se ve obligada a aceptar. Durante esas vacaciones Verónica pretende preparar un veneno para hadas, a lo que Flavia se ve forzada a ayudarle. Poco a poco las manipulaciones de Verónica y el miedo de Flavia incrementan, lo que provoca que en un descuido de Verónica, Flavia, impulsada por su temor y enojo, la encierre en el granero en el que se encontraban haciendo el veneno y le prenda fuego. Después de esto Flavia se aleja y observa a lo lejos y con serenidad cómo se quema el granero y su amiga dentro de él.

#### 4.2.1.2. Críticas

*Veneno para las hadas* fue nominada para once premios Ariel, de los cuales ganó mejor director, mejor película y mejor director en el año 1984.

*Veneno para las hadas* dicta un *victim* de Neil Jordan (Lobos, criaturas del diablo, 1984), según el cual “las peores bestias tienen el pelo por dentro”. Sin embargo, nuestra fábula de la crédula y la cabrona dista de ser una película lograda. Como sucedía con la mayoría de las meritorias cintas de misterio y horror de Taboada (*Hasta el viento tiene miedo*, 1967; *El libro de piedra*, 1968; *Más negro que la noche*, 1974), la trama se ha restirado en exceso, perdiendo su consistencia y debilitando su estructura, cuya eficiencia debía fundarse en la brevedad y concisión. El cuento gótico, por completo amoral y con tintes de humor negro (a lo *¿Quién mató al abuelo?*, de Taboada, 1971), se explícita en exceso y termina auto desmitificándose. La relación de dominio neutraliza la atmósfera jamesiana y las elegancias visuales (ese recortado columpio lírico, esas lagartijas en la vieja iglesia, ese remar en el lago presenciado por sapos) se estrellan contra los destellos visuales de la conservadora música de Carlos Jiménez Mabarak (un divertimento por cuerdas y piano) que vende los efectismos ficcionales o se dispara tangencialmente por su lado.

Un punto por encima del horror chafito, pero formado por miedos contingentes, ribetes anecdóticos, inducciones sin misterio, jamás vértigos primordiales. Como los adultos que habitan en el fuera campo, de idéntica manera se encuentra excluido cualquier llamado a la

irrealidad. Demasiado demostrativo en todos los trances, el horror caligráfico es negado por el racionalismo vulgar. Al final sólo queda el recuerdo de las cenizas de una cruz en la tierra de panteón, una rara niña agonista que se rompe las muñecas al trozar vidrios y la fijeza de unos ojos infantiles que se han transformado en mínimos agentes de un antihorror necrofílico.

Parafraseando al chileno Jorge Edwards (en *Desde la cola del dragón*): lo que pretende gente como Taboada es que los ángeles y los demonios existan en la imaginación y en el arte, pero no del cine. (Ayala,1991:273)

Rodrigo Vidal Tamayo de *Revista Cinefagia*:

“La atmósfera lúgubre y llena de ansia que Taboada crea es muy acertada. [...] Además el guión es bastante coherente y deja que los personajes hablen de manera verosímil”.

En *Super Marcey* se escribió:

“La película es una delicia visual. En ese sentido es realmente perfecta. Es muy vibrante en color y las tomas se realizan de manera muy interesante”.

Félix H. Ponce para *Alucine Cinéfago*:

“*Veneno para las Hadas* resulta muy atractiva no sólo en lo que respecta a la trama y a la evolución de la historia (con un maravilloso y sorprendente final), sino también en la estética y visualmente”.

En *Kalafudra's Stuff* se escribió:

“Taboada encontró actrices increíbles en Rojo y Gutiérrez. Incluso a su corta edad, su química es palpable y lleva toda la película”.

En *Tina Aumont's Eyes*:

“La fotografía de Lupe García es agradable y colorida, aunque oscura y lúgubre cuando se amerita”.

J. Luis Rivera de *W Cinema*:

“A pesar de sus defectos, 'Veneno para las Hadas' sigue siendo uno de los filmes más originales y cautivadores del director Carlos Enrique Taboada, que ofrece un cuento de hadas profundamente sombrío para adultos”.

El Rector de *Nido de Cuervos* escribió:

“La lograda ambigüedad de la historia, la cual se mantiene inmaculada hasta las últimas consecuencias, el descomunal trabajo de las dos protagonistas, la gran personalidad que destila su dirección artística, y ese final tan macabro como poético, creo que pueden y deben ser motivo suficiente para una tarde de domingo atípica”.

#### *4.2.1.3. Descripción de los personajes principales*

*Verónica (Ana Patricia Rojo)*



#### *Características físicas*

Verónica es una niña de aproximadamente nueve años de edad. Su cabello es rubio, largo, ondulado y brillante. Su estatura es promedio de una niña de esa edad y su complexión es

delgada. Tiene ojos color miel, piel blanca y nariz y boca pequeña. Siempre está bien peinada, suele utilizar moños, media cola o trenzas. Asimismo, su vestimenta (además del uniforme de la escuela) suele ser impecable, utiliza colores pastel, sobre todo rosa, faldas y vestidos con holanes y moños, medias blancas y zapatos negros o blancos.

A lo largo de la película la gestualidad de Verónica casi siempre es seria, no sonrío, sin embargo, sus ojos pueden llegar a expresar enojo, miedo, diversión y envidia. Cuando está con adultos, Verónica tiene un tono de voz dulce y agudo que se transforma y se vuelve severo al ordenar y manipular a Flavia (su amiga). Su corporalidad y movimientos suelen reflejar seguridad en sí misma.

### *Contexto social*

Verónica es huérfana e hija única, su madre y su padre murieron en un accidente automovilístico cuando era muy pequeña. Vive con su abuela, una mujer vieja y enferma con la que interactúa poco, y con Carmen, su nana, quien también se encarga de los trabajos domésticos de la casa y de cuidar de la abuela. Su nivel socioeconómico es de clase media, ya que asiste a una escuela privada y vive en una casa grande y antigua. Sin embargo, Verónica recibe poca atención, ya que su abuela está enferma y Carmen suele estar ocupada haciendo los quehaceres de la casa. Aunque, para distraerla, Carmen, siendo religiosa y creyente, le cuenta historias de brujas y aparecidos, ya que éstas le interesan particularmente a Verónica. Es una niña solitaria y con pocos juguetes y actividades extracurriculares. Aparte de Flavia, a quien acaba de conocer en la escuela, no tiene amigas y amigos, por el contrario, las niñas suelen burlarse de ella tachándola de “bruja”.

### *Características psicológicas*

Además de ser sumamente curiosa e inquieta, Verónica es una niña con dos caras. Una de ellas, cuando está con los adultos, es tierna, responsable, obediente y dulce, pareciera



inofensiva y amigable. Esta personalidad logra engañar a casi todos los que se relacionan con ella. Incluso, en un principio, Flavia se acerca a Verónica porque se siente acompañada e identificada con ella, ya que es nueva en el instituto. Sin embargo, la otra cara de Verónica puede llegar a ser manipuladora, mandona, obsesiva, mentirosa, dominante, convenenciera y sádica con Flavia. Esto se traduce en la profunda envidia que siente al ver la vida de Flavia, ya que ésta, además de tener dos casas, un cuarto grande y muchos juguetes, tiene una familia tradicional, atención constante, clases extracurriculares, un perro, viajes y amor.

Al ser una niña solitaria y con poca atención, Verónica ha tenido que aprender a jugar consigo misma y su imaginación. El eje de sus juegos y fantasías es la brujería y las historias que le cuenta Carmen. Tiene una obsesión con las brujas, con cómo son, qué conjuros y pactos hacen y cómo pueden hacer maldades. Todas estas fantasías alimentadas por Carmen junto a la falta de amigos y padres, han hecho que Verónica se sienta bruja. En un principio sólo para impresionar y manipular -en realidad ser acompañada- por Flavia, sin embargo, lo que comienza siendo un juego se va transformando en una mentira que pareciera que ella misma se cree. Es una niña que piensa bien lo que va a decir y cómo lo va a hacer, cuando conoce a Flavia, no tiene pena de decirle que su nombre es como de una araña, sin embargo y a pesar de criticarla, logra atraparla en sus juegos y manipulaciones. Verónica no duda ni tiene miedo. A pesar de todas las maldades que hace, no siente culpa ni remordimientos, todo lo contrario, cada día se siente más empoderada, ya sea de su “experiencia” como bruja, o de cómo se puede aprovechar del miedo de Flavia. En realidad, Verónica actúa como si se sintiera más grande, no le interesa ser una niña común y corriente, sino una que hace lo que quiere cuando quiere, y si no sabe, inventa. Puede llegar a ser tan cruel como para quitarle a Flavia el perro que tanto quiere para que Verónica la perdona por no haberle mentado a sus padres. Sólo hay un momento en el que Verónica realmente se comporta como la niña perdida que realmente es: cuando Flavia la encierra en el granero y le prende fuego. Verónica llora, grita y suplica ayuda. Es el único momento en que Verónica, aterrorizada por su próxima muerte, se ve claramente frágil. Se quita ambas máscaras, la de niña dulce y la de niña mala, y vemos a una completamente sola, abandonada, asustada y rota.

*Flavia (Elsa María Gutiérrez)*



### *Características físicas*

Flavia es una niña de tez blanca, cabello a los hombros color castaño oscuro y rasgos grandes. Su complexión es delgada y su estatura promedio, tiene aproximadamente nueve años. A excepción del uniforme de la escuela, siempre utiliza vestidos con holanes de distintos colores, sobre todo azul, medias blancas y zapatos negros. Al igual que Verónica, suele estar bien peinada, o de media cola o de dos coletas.

Los gestos de Flavia suelen ser de miedo y angustia, a lo largo de la película sus ojos expresan inseguridad, ingenuidad e inocencia, esté con quien esté. Sin embargo, también pueden llegar a mostrar decisión y confianza en sus actos. Sus movimientos suelen ser lentos y cautelosos.

### *Contexto social*

Flavia tiene todo lo que Verónica ansía. Vive con su madre y padre en una casa grande y moderna. Su nivel socio económico es alto, ya que la familia tiene también un rancho de fin de semana con un lago, animales y múltiples hectáreas. Es hija única, por lo tanto, tiene un

cuarto grande para ella sola, un perro llamado Hippy, y múltiples juguetes y muñecas. Sus dos padres la consienten mucho, el padre, cada vez que viaja a Estados Unidos le compra un regalo, y le resuelve todo tipo de dudas, como si existen o no las brujas. La madre la arropa cada noche, la seca después del baño, habla con ella y la acompaña constantemente. Además, ambos se preocupan por ella y la relación que tiene con Verónica, ya que notan que esta es una niña extraña. Sin embargo, pareciera que Flavia tampoco tiene o ha tenido muchas amigas o amigos, y se alegran de que al fin tenga una amistad. Asimismo, Flavia asiste a clases de piano después de la escuela, a la que acaba de ingresar a mitad de curso. A pesar de que a Flavia no le gustan las clases de piano, sus padres le hacen ir, pensando que le hacen un bien, muestra de la conducta familiar de esa época. Los padres de Flavia son ateos, no van a la iglesia y no son creyentes de Dios, de espíritus, del Diablo o las brujas, y le han tratado de inculcar esto a su hija. Cuando Flavia entra al instituto tiene una conexión fuerte con Verónica, a pesar de ser completamente opuesta a ella en todo sentido.

### *Características psicológicas*

Ya que Flavia ha crecido dentro de un ambiente ateo, tiene diversas dudas y curiosidades acerca de las religiones, como por qué ella no reza antes de dormir como lo hace Verónica o por qué se pone un nacimiento en Navidad. Asimismo, Flavia, que es una niña tranquila y obediente, no ha escuchado de las brujas, ni de historias de terror hasta el momento en que conoce a Verónica, es por ello que le causan miedo pero a la vez curiosidad. En un principio se muestra escéptica a todo lo que le cuenta su amiga, sin embargo, Verónica es tan convincente que Flavia comienza a creer todas sus fantasías, empieza a confiar en Verónica y a tener miedo de lo que puede suceder al relacionarse con una “bruja”. Esto demuestra que en realidad, en un principio, Flavia es una niña manipulable, inocente, tranquila e ingenua. Un momento importante es cuando ambas niñas hacen un pacto con Satán para que se lleve a la maestra de piano de Flavia. La maestra muere por un ataque al corazón enfrente de su alumna. La mujer ya estaba enferma, no obstante, Flavia no lo sabe, y esto le genera una serie de emociones que jamás ha experimentado. Al ser su primer acercamiento con la muerte - ella ve morir a su maestra y después ve el cuerpo en el ataúd- Flavia queda traumada, impactada y arrepentida de lo que hicieron y del poder que tiene su amiga. Es por ello que, más que admiración o cariño, lo que Flavia siente hacia Verónica es un miedo intenso y

constante, y comienza a parecerle imposible negarle algo. Flavia no es una niña presumida, al contrario, suele compartir sus experiencias y juguetes, sin embargo, sabe bien lo que le pertenece. Después de negarle a Verónica regalarle su muñeca favorita, esta la amenaza con robarla a mitad de la noche. Esto también genera que Flavia empiece a tener pesadillas y alucinaciones con brujas y fantasmas, otro factor para que Flavia comience a acumular una serie de temores, culpas y rencores hacia Verónica.

Sin embargo, el personaje de Flavia da un giro inesperado al final de la historia. A pesar de que su padre le ha dicho que las brujas no existen y nunca han existido, y que para castigar a estas mujeres inocentes las quemaban vivas, Flavia ya tiene mucho rencor y miedo acumulado como para creerle. Es por eso que decide quemar viva a la “bruja” -Verónica- cuando esta le ordena que le regale a su perro. Esta es la gota que derrama el vaso de la paciencia y angustia de Flavia, ésta demuestra que en realidad no es tan inocente como los demás y ella misma piensan. Flavia guarda y acumula sus miedos y dudas, pero al final explota y se desquita con Verónica, quien la ha convencido de que realmente es una bruja. La última escena de la película Flavia muestra seguridad y alivio, mientras abraza a su adorado perro, y observa a la “bruja” quemándose en la cabaña.

#### 4.2.2. Segunda Fase. Análisis de secuencia y fotogramas

##### 4.2.2.1. Presentación de la bruja Verónica



*Fotograma 1: Sonrisa de Verónica 1':05''.*

El primer elemento a analizar es un cuadro de la primera secuencia de la película. Se seleccionó este fotograma porque en él se puede ver la personalidad del personaje y cómo lo presentan: una niña que puede parecer inocente pero también maligna. En el fotograma vemos a Verónica atravesando la oscuridad de una casa. Los tonos son sepias y la luz dura crea fuertes contrastes con las sombras. Nos presenta a un personaje que es una niña no mayor de 10 años, rubia y de tez blanca. En el cuadro observamos su sonrisa justo después de cortarle el cuello a una mujer, por lo que entendemos que su naturaleza es malvada.

Se trata de una escena que antecede los créditos iniciales, después de los cuales vemos a Verónica en su cama, escuchando atentamente a su nana, quien es la que le cuenta la historia. Ella se imagina en el lugar de la asesina, lo que nos adelanta la activa imaginación de Verónica y también nos dice que los cuentos de su nana son la fuente de la que beben sus fantasías macabras.

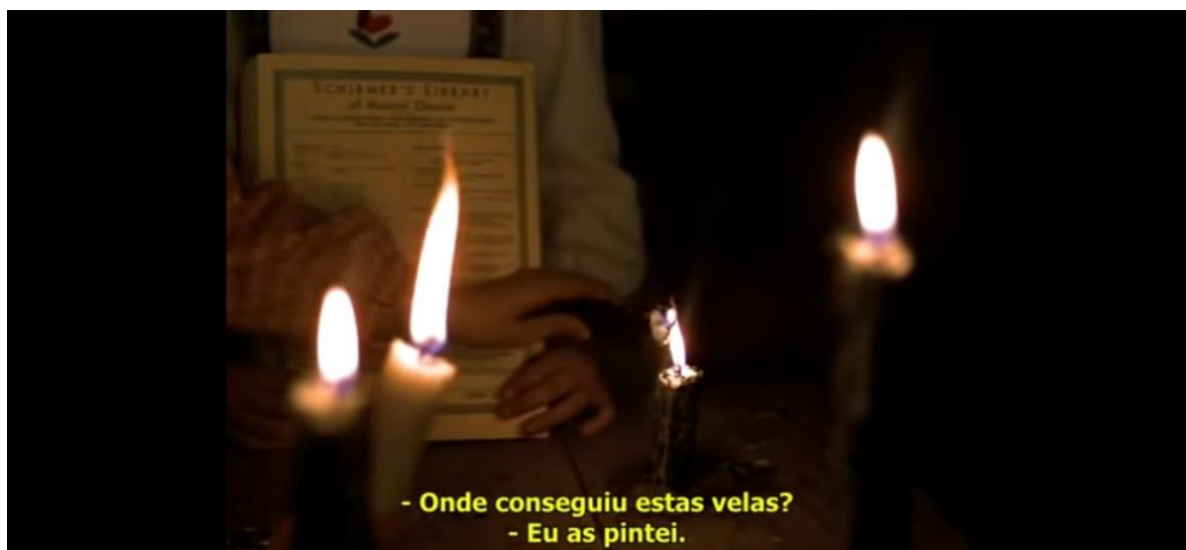
#### 4.2.2.2. Acción maligna

*Fotogramas: 2, 3, 4, 5, 6.*

*Fotograma 2: Velas negras (26:33), Fotograma 3: Llamando a Satanás (27:15), Fotograma 4: Pacto de sangre (27:30), Fotograma 5: Firmando el contrato (27:57), Fotograma 6: Sellado en el fuego (28:38)*

Se seleccionó este conjunto de fotogramas porque retratan el acto más maligno de Verónica cuando decide hacer un pacto con Satanás para pedirle que mate a la maestra de piano de Flavia. Esta escena es importante dentro del filme porque muestra al espectador hasta qué punto puede llegar la maldad de Verónica y la inocencia de Flavia.

Flavia, harta de sus clases de piano, le pregunta a Verónica si no puede hacer uso de sus embrujos para librarla de tan tediosa actividad. La escena inicia con Verónica guiándose una vez más a través de la oscuridad guiada por una vela; la sigue Flavia de cerca con mirada expectante.



*Fotograma 2: Velas negras 26':33".*

Verónica ya ha preparado el ritual con velas negras, indicando que son las que “le gustan al diablo”. Comienza a encenderlas una a una antes de comenzar. En este plano detalle

también podemos ver en las manos de Flavia y su cuaderno de partituras, el cual asumimos que fue solicitado por Verónica.



*Fotograma 3: Llamando a Satanás 27':15".*

Tras arrancar una de las hojas al libro de Flavia, Verónica le pide que cierre los ojos y piense en la maestra. En este cuadro mediano existe un fuerte contraste en donde lo único visible es Verónica y la llama de la vela. Verónica cierra los ojos, levanta los brazos hacia la vela y llama a Satanás, hecho que le resulta divertido a Flavia, que pronto es regañada por Verónica y continúan con el ritual.



*Fotograma 4: Pacto de sangre 27':30".*

En un plano detalle Verónica toma unas tijeras y pincha su dedo para obtener una gota de sangre, explica que es la única forma en que el Diablo les hará caso.



*Fotograma 5: Firmando el contrato 27':57".*

Tras convencer a la renuente Flavia de hacer lo mismo, ambas ponen una gota de sangre sobre la hoja del libro de partituras para poder cerrar el pacto. La cámara se mantiene fija en las acciones de las manos de ambas niñas en un plano detalle.





*Fotograma 6: Sellado en el fuego 28':38''.*

Verónica le pide a Satanás que se lleve a la maestra de Flavia, ya que no la quieren y las hace sufrir. Enrolla la hoja y la acerca a una de las velas para que se quemé, sellando frente a la cara atónita de Flavia el pacto. En primer plano vemos la partitura ardes, y en segundo plano, fuera de foco, la cara de Flavia.

Durante toda la secuencia prevalecen fuertes contrastes entre luz y oscuridad, con múltiples planos detalle que permiten seguir las acciones de Verónica, así como planos medios que enfatizan las reacciones de Flavia, que van de la curiosidad, pasando por la incredulidad burlona y el miedo, a sentir dolor. Después la incógnita de si el embrujo ha dado resultado, la cual se deshace poco a poco como el papel hizo ante el fuego.

#### *4.2.2.3. Conclusión del personaje*

*Secuencia: Flavia quema viva a Verónica (secuencia final) / 1:22':04''- 1:27':41''.*

La secuencia que se analizará de *Veneno para las hadas* es la final, cuando Verónica, Flavia e Hippié (el perro de Flavia) van a la cabaña a hacer el veneno para hadas. Verónica, que está enojada con Flavia por haberle dicho a sus padres la verdad acerca de lo que estaban haciendo anteriormente, ahora es dueña de Hippié, y ha decidido llevarlo a la cabaña para hacer el veneno con ellas, ya que las brujas siempre tienen un animal a su lado. Flavia también está

muy enojada y triste porque Verónica le quitó a su perro. Como es de noche llevan una vela para poder ver, y amarran la correa de Hippie en la parte de abajo de la cabaña. Sin embargo, este, asustado, no deja de ladrar entre la paja, y Verónica, que está junto con Flavia en la parte de arriba, le ordena que baje a callarlo, ya que las pueden oír los adultos. Flavia baja y lo tranquiliza mientras Verónica sigue acomodando todo para hacer el veneno para hadas. Cuando Flavia sube la mirada, ve en la sombra de su amiga a una vieja bruja, mala, jorobada y riendo mientras menea un palo en un caldero. Flavia no se asusta, sino que se levanta, toma la correa de Hippie, después la vela encendida y la acerca a la paja que hay debajo de las escaleras. El fuego comienza a quemar la paja del granero, y decide tirar las escaleras para que Verónica no pueda bajar. Silenciosamente toma a Hippie, sale de la cabaña y la cierra con seguro, mientras el fuego se intensifica. Se aleja un poco y observa desde lejos cómo arde el granero. Mientras tanto, Verónica huele el humo desde la parte de arriba de la cabaña y al darse cuenta de que está encerrada y no puede bajar, comienza a suplicarle a Flavia que ponga la escalera y le ayude, pero Flavia no responde. Entonces Verónica se acerca a la ventana desesperada y rompe el vidrio, cortándose la mano. El humo se intensifica, Verónica rompe en llanto y se tira al piso mientras le ruega a su amiga que le ayude. Flavia desde lejos observa y escucha los gritos de Verónica, mientras abraza fuertemente a Hippie y gesticula una ligera sonrisa.





La secuencia tiene relevancia en el filme porque es el momento en que todo cambia por completo, la historia da un giro inesperado. A lo largo de la película vemos ciertos patrones en ambas niñas: la mala y la buena, la dominante y la sumisa, la valiente y la miedosa, la sabia y la ingenua. Sin embargo, en esta parte cambian los papeles, y Flavia se convierte en la activa, la que toma la decisión y lleva su rabia hasta las últimas consecuencias, incluso más que Verónica en el pasado. Esta, por el contrario, termina débil, rogando, llorando y tirada en el piso, antes de morir.





Esta secuencia específica es importante para el análisis del presente trabajo porque, además de aportar un dramatismo importante dentro de la historia. Al ser el final, es el momento en que vemos la verdadera naturaleza de ambas niñas, la maldad que hay dentro de Flavia, y, por el contrario, a Verónica, convertida en una víctima. Asimismo, esta parte también retrata claramente la bruja, mala y vieja, que ambas niñas han creado. Y el momento





específico en que Flavia decide quemar viva a esa bruja, como lo hacían con las mujeres de la Edad Media. La realidad, la historia y las fantasías de ambas niñas se entrecruzan y hacen que Flavia también se convierta, si no en una bruja, en algo peor: en una asesina.





*Cuadro découpage de Veneno para las hadas*





*Secuencia: Flavia quema viva a Verónica (secuencia final) / 1:22':04"- 1:27':41".*

TIEMPO	FOTOGRAMA	PLANO	IMAGEN	P. EN ESCENA	ILUMINACIÓN	SONIDO
1:22:04		<i>Full shot</i>	Un perro atado en un granero.	El perro está centrado en el cuadro y su color negro contrasta con el color de la paja.	Suave	Chillido de perro e intento de escape.
1:22:13		<i>Full shot</i>	<i>Tilt up</i> que muestra el resto del granero.	Una vela se encuentra a mitad del cuadro, varias líneas horizontales y verticales.	Suave	Ladrido de perro.
1:22:27		<i>Full shot</i>	Las niñas sentadas frente a un caldero.	Las niñas se encuentran en el centro del cuadro, se dibuja una diagonal con oscuridad en el extremo superior izquierdo y con luz que cae sobre la paja en el extremo inferior derecho.	Dura	Ladrido de perro.
1:22:34		<i>Full shot</i>	Perro en el centro del cuadro.	El perro continúa ladrando.	Suave	Ladrido de perro.





1:22:40		Full shot	Verónica y Flavia levantan el caldero.	Las niñas se encuentran en el centro del cuadro, Flavia sale hacia el extremo derecho	Dura	Ladric perro.
1:22:47		Cenital	Flavia baja las escaleras del granero.	Flavia se encuentra en el centro del cuadro y va descendiendo.	Dura	Ladric perro.
1:22:56		Picado	Flavia acaricia al perro.	Flavia, vestida con un color neutro se encuentra del lado derecho, lo que se equilibra con el color negro del perro que es más pequeño del lado izquierdo del cuadro.	Dura	Sonido botella vidrio chocar
1:23:03		America no	Verónica mueve botellas de vidrio.	El encuadre se carga a la derecha, donde resalta el cabello rubio de Verónica en la penumbra.	Dura	Sonido botella vidrio chocar





1:23:14		America no	Paneo hacia la pared junto a Verónica, vemos la sombra de una bruja y su caldero.	La sombra resalta en una pared blanca que se ve azulada por la temperatura de la luz, resaltan elementos como la joroba y la nariz grande de la bruja, además del vapor que sale del caldero.	Dura, intermitente.	Entrada musical, angustiosa, además risa malévola, una mención a ancianos.
1:23:23		Medio corto	Traveling vertical que sigue la cara de Flavia mientras se levanta	Flavia está posicionada en el tercio dinámico de la derecha del cuadro, el fondo oscuro hace resaltar su rostro.	Dura	Sonido de botella de vidrio, caldero, siendo revuelto.
1:23:29		America no	La sombra de la bruja sigue moviendo su caldero.	Volvemos al punto de vista de Flavia, que ve cómo la bruja continúa preparando su brebaje.	Dura	Risa de la bruja.
1:23:30		America no	Flavia parada frente a una vela, mirando hacia arriba	Flavia en el centro del cuadro, la iluminación viene de una vela frente a ella, resaltado del fondo oscuro.	Dura	Comienza el tema principal de la película.

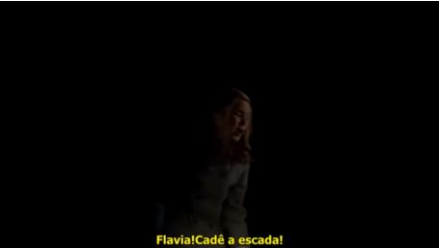



1:23:48		Americano	Flavia tomando la vela que tiene enfrente	Flavia en el centro del cuadro, la iluminación viene de una vela frente a ella, resaltado del fondo oscuro.	Dura	Continúa tema principal de la película
1:23:51		Plano detalle	La mano de Flavia tomando la vela	En el centro del cuadro se encuentra la mano de Flavia, que se va al fondo lentamente.	Dura	Continúa tema principal de la película
1:24:03		Plano detalle	La mano de Flavia enciende la paja	Después de encender fuego a la paja, la mano de Flavia sale por el extremo derecho	Dura	Continúa tema principal de la película
1:24:08		<i>Full shot</i>	Flavia mira hacia arriba del granero	Las líneas horizontales y verticales de la escalera parten el cuadro por la mitad, mientras Flavia se encuentra parada del lado izquierdo. La luz se centra sólo en ella y la escalera	Dura	Continúa tema principal de la película





1:24:18		Medio corto	Flavia con fuego frente a ella	Flavia en medio del cuadro, el fuego comienza a interponerse entre ella y la cámara, sale lentamente hacia el extremo derecho	Dura	Continúa tema principal de la película empieza escuchando el crepitar del fuego
1:24:23		Full shot	Flavia quitando la escalera	Las líneas horizontales y verticales de la escalera parten el cuadro por la mitad, Flavia se pone detrás de ellas mientras quita la escalera, la iluminación está cargada hacia la izquierda	Dura	Continúa tema principal de la película crepitar del fuego
1:24:25		Plano detalle	Parte superior de la escalera y piso del granero	El cuadro está dividido por una diagonal, de un lado el piso del granero, paja y la escalera, y del otro oscuridad.	Dura	Continúa tema principal de la película crepitar del fuego, madera chocando
1:24:31		Full shot	Escalera cae al piso	En el extremo derecho tenemos fuego como la fuente principal de luz, del lado izquierdo ruedas, barriles y cajas.	Dura	Continúa tema principal de la película crepitar del fuego,


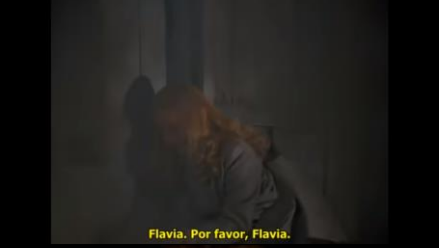








						mader chocar
1:24:36		<i>Full shot</i>	Flavia caminando hacia la puerta del granero	Flavia camina del extremo derecho del cuadro hacia el centro y luego se aleja, nuevamente la vemos a través del fuego	Suave	Contin tema princip la pelí crepita fuego
1:24:45		<i>Full shot</i>	Fuego consumiendo la paja	En el tercio izquierdo del cuadro el fuego consume la paja, se equilibra con la oscuridad de la derecha	Dura	Contin tema princip la pelí crepita fuego
1:24:49		<i>Full shot</i>	Flavia sale del granero	En el centro de del cuadro vemos a Flavia, la luz se concentra en ella	Dura	Contin tema princip la pelí puerta cerran
1:24:56		Plano detalle	Mano de Flavia cerrando la puerta	En el centro del cuadro la mano de Flavia cierra la puerta del granero	Dura	Contin tema princip la pelí puerta cerran


1:25:00		<i>Full shot</i>	Flavia carga al perro y se aleja del granero	Flavia corre del centro del cuadro hacia el extremo derecho	Dura	Continúa tema principal de la película
1:25:12		Plano detalle	El fuego dentro del granero	Tilt up de los objetos quemándose dentro del granero	Dura	Continúa tema principal de la película: crepitar fuego
1:25:16		<i>Full shot</i>	Verónica arrodillada	Verónica en el centro del cuadro, la luz que entra por la ventana la ilumina de forma diagonal	Dura	Continúa tema principal de la película: crepitar fuego
1:25:23		<i>Full shot</i>	Piso del granero en llamas	En el centro del cuadro cargado hacia la derecha se dibuja un círculo de fuego que resalta en la oscuridad	Dura	Continúa tema principal de la película: crepitar fuego

1:25:30		America no	Verónica grita el nombre de Flavia	En el centro del cuadro, con poca luz, se dibuja la silueta de Verónica	Dura	Continúa el tema principal de la película: el fuego, de Verónica
1:25:36		Medio corto	Verónica pidiendo ayuda	El humo se hace presente, Verónica se encuentra en el tercio derecho del cuadro	Suave	Continúa el tema principal de la película: el fuego, de Verónica
1:25:42		Medio corto	Flavia mira el granero en llamas	La luz del fuego ilumina el rostro de Flavia que se encuentra en el centro del cuadro con la noche detrás de ella	Suave	Continúa el tema principal de la película: el fuego, de Verónica
1:25:49		Medio corto	Verónica detrás el espeso humo	Verónica es apenas visible detrás del humo, se encuentra en medio del cuadro	Suave	Continúa el tema principal de la película: el fuego, de Verónica

1:25:57		Plano detalle	Fuego	Las llamas aparecen en primer plano, abarcando la totalidad del cuadro	Dura	Continúa el tema principal de la película: el fuego, de Verónica
1:26:09		Full shot	Verónica mirando por la ventana	Verónica se encuentra en el tercio derecho del cuadro, la luz se centra en ella y en la ventana por la que mira	Dura	Crepita el fuego, gritos de Verónica
1:26:12	 Flavia! Flavia!	Plano detalle	Manos de Verónica y ventana	Manos de Verónica golpean la ventana, se aprecia humo	Suave	Crepita el fuego, de Verónica y golpes en la ventana
1:26:20		Americano	Verónica mira sus manos	Las manos de Verónica son el centro de atención en el cuadro, notamos que tiene sangre	Dura	Crepita el fuego, de Verónica

1:26:29		Medio corto	Flavia viendo el granero, cargando al perro	En un plano ligeramente contrapicado, la luz cálida del fuego ilumina el rostro de Flavia	Dura	Crepita fuego, música trágica, cuerdas
1:26:42		Americano	Verónica en el piso del granero	Verónica se desliza poco a poco hasta terminar en el piso, está en el centro del cuadro	Dura	Continúa crepita fuego, música trágica, Verónica sigue llamando a Flavia
1:26:45		Close up	Rostro de Flavia	Rostro de Flavia en el centro del cuadro, después de unos segundos voltea la mirada de izquierda a derecha	Dura	Continúa crepita fuego, música trágica, Verónica sigue llamando a Flavia
1:26:52		Medio	Verónica en el piso del granero	Verónica en el piso del granero recargada contra la pared, el humo apenas permite verla	Dura	Continúa crepita fuego, música trágica, Verónica sigue llamando a Flavia

1:26:57		Medio corto	Flavia cargando al perro y mirando al granero	Flavia en el centro del cuadro, aún mirando el granero, con una expresión más tranquila	Dura	Continúa crepitando el fuego, música de fondo, no se escuchan voces, Verónica
1:27:02		Full shot	Granero en llamas y Flavia cargando al perro	El granero en llamas del lado izquierdo se equilibra con Flavia del lado derecho, iluminada sólo en la parte superior del cuerpo	Dura	Continúa crepitando el fuego, música de fondo
1:27:10		Medio	Flavia cargando el perro	Flavia en el centro del encuadre, un fuerte contraste entre su rostro y el fondo totalmente oscuro	Dura	Continúa crepitando el fuego, música de fondo
1:27:28		Close up	Rostro de Flavia	El rostro de Flavia ligeramente cargado a la derecha del cuadro, parcialmente consumido por las sombras	Dura	Música de fondo, cuerdas, se escuchan voces, piano

1:27:39		<i>Close up</i>	Rostro de Flavia con el granero en llamas sobrepuesto	Doble exposición del rostro de Flavia con el granero en llamas	Dura	Música continúa se torna una música más apacible
---------	---	-----------------	---	--	------	--

#### 4.2.2.4. Análisis de algunos elementos

##### *Imagen y puesta en escena*

La secuencia seleccionada se lleva a cabo en una noche de luna llena en la que el escenario principal es un granero en medio de un rancho, es un estereotipo que ha sido muy utilizado, la razón es quizás la lógica que se relaciona con el contexto; la lejanía da sentido al hecho de que puedan suceder diversas cosas sin la supervisión de un agente externo a la historia. Por ejemplo, los padres de Flavia eran incapaces de escuchar los gritos o sentir el fuego del granero incendiándose.

La noche es un recurso que ha sido utilizado frecuentemente en el cine de terror. Como se ha mencionado anteriormente, lo desconocido es sustancial para el miedo, la oscuridad y privacidad nocturna permiten esconder entre sombras y siluetas cualquier ser anónimo. Las “tinieblas” son propicias para que sucedan actos impensables o ruidosos que radiquen en la crueldad, el abandono social permite a los protagonistas avanzar en su propia trama aislada.

No se puede pensar en la noche sin relacionarla directamente con la luna llena, que indiscutiblemente ha sido adherida a la visión arquetípica de las brujas. Desde la antigüedad la luna fue cotejada con la femineidad, el ciclo lunar consta de 29 días mientras que el menstrual regularmente dura 28 días, la asociación corresponde a un sentido meramente sexualizado en el que la sangre del pecado debe ser símbolo de tributo y acción de aquellos seres femeninos que a menudo experimentan y liberan su sexualidad.

La noche y la luna crean entonces un contraste muy empleado dentro de la película, junto con un juego más que circunstancial de las sombras. Estas, además de crear un ambiente misterioso, permiten darle múltiples lecturas a una misma escena, frecuentemente se utilizan para dar la sensación de que hay algo o alguien más que puede llegar a ser imperceptible, o que la persona que vemos puede estar ocultando su verdadera apariencia o intenciones, las cuales son reveladas por su sombra, tal como sucede en la escena en que Verónica deja de ser una niña para a los ojos de Flavia y se convierte en una bruja vieja, encorvada y de gran nariz, siendo este un componente fundamental para provocar miedo y darle mayor fuerza al argumento.



El *expresionismo alemán*, como se ha mencionado en diversas ocasiones, es el origen estético del cine de terror, en el que las escaleras y las sombras geométricas con líneas tienen gran peso visual, es por ello que a la fecha sigue habiendo gran cantidad de películas que emplean esta estética llena de, incluyendo *Veneno para las hadas*.

Parte fundamental de la iluminación es lograr que el espectador sienta las emociones del protagonista a través del cual miramos la historia, el parpadeo de luces que se muestra en la secuencia apela nuevamente a algo desconocido, confuso y tenebroso. Uno de los elementos más destacables de la secuencia es el fuego, que como simbolismo puede representar diversas cosas. Comúnmente está relacionado con el infierno, con lo demoníaco y maligno, el lugar en el que los pecadores han de pasar su eternidad, que según la religión judeocristiana purga las almas y purifica la maldad. No es coincidencia que en la historia de la brujería se utilizara como método para deshacerse de las brujas.

En el cine de terror es común recurrir al concepto de la vida y la muerte, es casi imposible pensar en una película de terror en la que no se vea la sangre, que es en un sentido casi literal la representación de la vida. Anteriormente se mencionó la relación del cine de terror con el acercamiento al deseo de la muerte, es lógico pensar que la sangre es, en este sentido, el derramamiento de la vida, una afrenta hacia el regalo divino de Dios a los ojos de la religión.

Los colores que predominan en esta secuencia tienen también gran carga de sentido respecto a la historia, el rojo se asocia con la violencia, la rabia y el peligro; el color amarillo que es destacable en la secuencia también refiere a la violencia, opresión, locura, enfermedad, inseguridad o hasta la obsesión, es en realidad un color con un significado ambivalente, ya que en muchos casos también representa a la inocencia, es de hecho un color que por completo da significado a la secuencia.

En la parte final de la secuencia vemos un *close up* contrapicado de Flavia, escena que posteriormente se congela y se sobrepone la imagen de la cabaña incendiándose, esto reafirma el poder y la serenidad que al final tuvo Flavia, pese a su “macabro acto”. También puede representar la condena del alma de Flavia, que al matar a Verónica ha asegurado un lugar en el infierno.

*Sonido*

Desde el inicio de la secuencia el audio es fundamental para contextualizar. Los grillos que se escuchan mientras se encuentran fuera del granero son comúnmente utilizados en cualquier producto sonoro para representar la noche, los aullidos por otro lado son usados como recurso sonoro para representar una situación peligrosa que advierte que los protagonistas están enfrentándose a diversos riesgos. Los ladridos de perro se utilizan para darle más tensión a la situación.

La música de suspenso es un recurso frecuente para generar una atmósfera tétrica. Otro elemento importante es la risa arquetípica de bruja (tenebrosa y burlona) la cual es muy utilizada en el cine de terror para advertir la presencia inmediata de la bruja malvada. En algunos momentos de la secuencia, la música se detiene, esto con la intención de destacar ciertos sonidos ambientales de la escena como son: el crepitar del fuego, los golpes o el vidrio rompiéndose. Estos son sonidos que por sí solos remiten a la violencia, angustia, desesperación, tensión y peligro.

El llanto y los gritos de una niña son elementos destacables, ya que en el cine de terror los gritos femeninos juegan un papel importante dentro de la narrativa, pues evocan al terror mismo, al tratarse de los gritos de una niña, adquieren mayor fuerza, pues como ya se ha mencionado anteriormente, significan la corrupción de la inocencia y la pureza. Esta misma corrupción de la niñez es representada por el contraste que produce la música inocente y feliz con violines y piano, mientras un hecho terrible se desarrolla en la pantalla. La pieza poco a poco va transformándose y llega a tener elementos más sombríos y funestos, acoplándose a la escena. La pieza trata de una metáfora sobre la transformación de una niña feliz e inocente en un ser lo suficientemente frío y despiadado capaz de asesinar a alguien.

### *4.2.3. Tercera fase*

#### *4.2.3.1. Interpretación de la secuencia*

La secuencia final es donde todas las emociones, significados y hechos que se desarrollaron durante la película se encuentran. Las palabras y acciones de Verónica finalmente entran bajo la piel de Flavia, despertando una faceta hasta entonces desconocida para ella. A lo largo de

la historia el escepticismo de Flavia se transforma en curiosidad, pasando por la fascinación, el miedo y, finalmente, en rencor.

Momento antes de que vayan al granero, Verónica parece transgredir y terminar con la paciencia de Flavia, que insiste en acompañarla a preparar el veneno. La condición que pone Verónica es que hace que le regale a Hippie, el perro al que Flavia le tiene un gran cariño. Para asegurar el trato, Verónica hace jurar a Flavia que nunca se lo pedirá de vuelta, o de lo contrario “que las brujas vengan y le saquen los ojos”. Antes de completar la promesa Flavia rompe en llanto, y las lágrimas no son lo único que parece haber salido de ese contenedor que se ha ido llenando y que finalmente se derramó. El resultado ni Verónica ni el espectador lo advierte hasta ser demasiado tarde.

Las niñas salen de la casa y se dirigen al granero, sin que ningún adulto lo note o le importe, lo que ayuda a reforzar aún más la sensación de un mundo en donde los adultos no juegan un verdadero papel, o es su ausencia la que juega el verdadero papel dentro de la película. Flavia y Verónica se detienen a ver la luna: la noche es perfecta para hacer brujerías.

Flavia ya no llora, pero este llanto parece haberse transmitido a Hippie, que no deja de ladrar, como si advirtiera que algo está por pasar. Históricamente las brujas poseen un estrecho lazo con varios tipos de animales, la misma Verónica lleva a Hippie al granero con tal pretexto. Y es el mismo perro el que le da a Flavia la excusa para bajar de la parte superior del granero para calmarlo, así como Verónica lo pide. Flavia toma al perro y mira el fuego que arde contenido por el pabito de una vela. Si hasta entonces no lo tenía claro, en ese momento le es inevitable pensarlo: liberar el fuego para librarse de la bruja. Verónica mezcla los contenidos del caldero, mismos que fue recolectando con la ayuda de Flavia, y lo que usa para mezclarlos es un objeto con forma de cruz. Dentro de todo lo que la iglesia considera como satánico, tiene un gran peso el sacrilegio: tomar objetos, símbolos y conceptos sagrados y utilizarlos a modo de burla. La brujas ríen y las vírgenes lloran; la hora de las brujas es a las tres de la mañana, pues Jesucristo murió a las tres de la tarde. Flavia no duda un solo momento antes de ninguno de los actos que preceden. Sus ojos ya no ven a una niña, sino a una bruja. Flavia está convencida de cómo sus ojos la engañan, pues al ver a Verónica aún ve a la pequeña niña rubia, pero la sombra proyectada en la pared revela su verdadera naturaleza, la verdadera apariencia que las brujas han ocultado bajo fachadas convincentes

desde el inicio de los tiempos. Esto también está ligado al pensamiento medieval, en el cual la sombra era el reflejo más fiel que se tenía del alma. Flavia prende en fuego la paja del granero y quita la escalera; cierra la puerta del granero con cerrojo, como si Verónica pudiera bajar los cuatro metros que la separan del suelo montada en una escoba, pero Flavia no va a arriesgarse.

Flavia no corre, pues no siente miedo alguno. Los gritos y súplicas de Verónica no le perturban en lo más mínimo, pues confía en que serán sofocados por el humo de ese fuego purificador. Flavia sonríe mientras Verónica llora; vive mientras la otra muere. Sonríe mientras Verónica, la “bruja”, deja de existir, para que todo vuelva a ser como antes.

En conclusión, el significado de la secuencia engloba la corrupción de la inocencia y la niñez, al perpetrarse un asesinato por parte de Flavia. Este asesinato se consuma gracias al fuego, elemento purificador por excelencia dentro de la simbología judeocristiana. La calma y posterior sonrisa de Flavia representan la maldad, que no discrimina bajo ningún motivo, ni siquiera la edad.

#### 4.2.3.2. *Conclusión del filme*

Carlos Enrique Taboada (1929 – 1997) dirigió un total de catorce filmes, a través de los cuales sentó las bases para lo que sería un cine de suspenso y terror original y sin precedentes en el cine nacional. Títulos como *Hasta el viento tiene miedo* (1968) y *Más negro que la noche* (1975) siguen siendo referentes en el cine de terror internacional, pese a que los títulos hayan sido maltratados por remakes carentes de toda la esencia de las películas originales. Taboada además representa la decepción de muchos directores mexicanos cuyos trabajos son infravalorados en su momento, y dolorosamente redimidos por el paso del tiempo y por ojos curiosos como los nuestros que continúan volteando al pasado en búsqueda de un cine de terror que no deja de sentirse fresco, intrigante y perturbador.

*Veneno para las hadas* (1984) tiene la particularidad de ser una película de terror no sobrenatural, como otras películas de Taboada. Explora un camino ya transitado en *El libro de piedra* (1969), pues nuevamente versa sobre el mundo de los niños y la frontera que lo

separa con el de los adultos. Lo incomprensidos que pueden llegarse a sentir y la soledad que esto puede provocarle a un niño o una niña. El filme plantea la pregunta de cómo un niño percibe y se apropia de la realidad; se pregunta si hay diferencia entre la fantasía y el mundo tangible. Taboada propone que el niño juega y fantasea con afán de comprender la realidad, pues ésta le resulta nueva y frecuentemente incomprensible. En *Veneno para las hadas* estamos todo el tiempo detrás de los ojos de las niñas, las cuales, a pesar de comunicarse con los adultos, nunca ven sus rostros: la espalda, las manos o sus sombras son su representación de personas que quizá no están muy presentes en sus vidas, lo que abre la puerta con mayor facilidad al mundo de la fantasía, la magia y, particularmente, el terror. Por esto no es sorpresa que uno de los pocos rostros adultos que vemos durante la película sea el de una bruja en un sueño de Flavia o en las fantasías de Verónica. Los rostros engañan, pues un rostro angelical no es muestra de inocencia, así como un rostro viejo y deformado no lo es de maldad. La película no condena la infancia como malvada, pero cuestiona los prejuicios sobre ésta: la niñez no está exenta de la maldad, un niño no siempre dice la verdad, la infancia no es sinónimo de pureza y su moral es tan corrompible como la de cualquier otra persona.

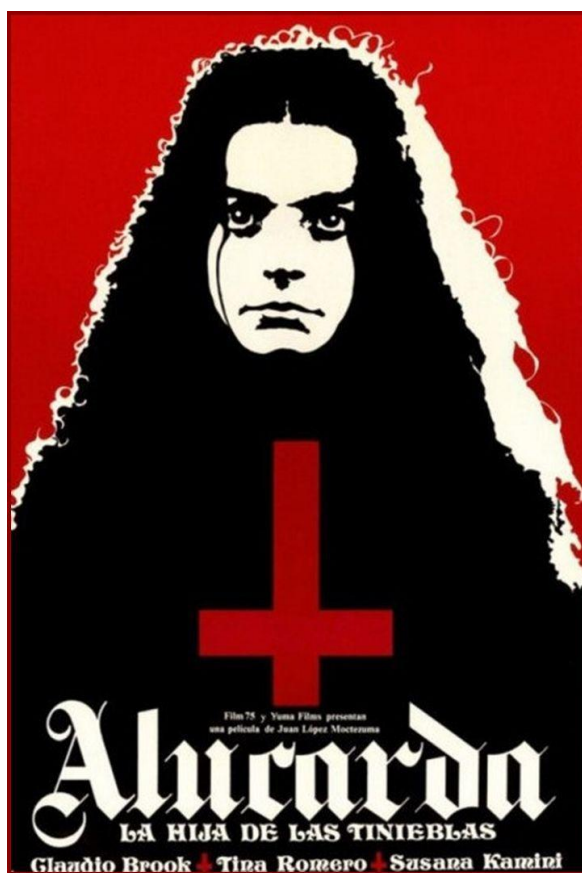
En cuanto a la bruja, podríamos señalar a Verónica por el simple hecho de autoproclamarse como tal. La trama baila ambigüamente entre si ella tiene realmente poderes, se trata de su imaginación o si es un esfuerzo deliberado por evadir su realidad y es además el camino para conseguir aquello que quiere: todo lo que le falta y que Flavia sí tiene. Esto es una diferencia que tiene con *El libro de piedra*, en donde pasamos de esta misma ambigüedad a la certeza de la existencia de la brujería y sus fatales consecuencias.

Verónica en un inicio usa su confianza en sí misma, determinación y liderazgo para manipular a una Flavia, escéptica de la brujería. Finalmente lo consigue y como último “tributo” antes de separarse, le hace regalarle a su preciada mascota Hippie. Flavia, ya convencida de la identidad siniestra de Verónica y con sus intereses en riesgo, voltea los papeles: provoca un incendio en el granero en el que se encuentran, retira la escalera para que Verónica no pueda bajar y cierra la puerta con cerrojo asegurando así la muerte de su amiga. Tal vez lo que bastó para convencerla no fue el miedo, que jamás asoma en su rostro, sino el hecho de perder algo que tenía valor para ella.

Así las mujeres de la antigüedad podían ser condenadas a morir en el fuego, no sólo por miedo o ignorancia, sino por amenazar los intereses de otras personas que, al verse superados en conocimientos, inteligencia, belleza, riqueza, y demás características, cambiaban a voluntad el aspecto de su víctima. “Ella es una amenaza para mis intereses, es peligrosa, es una bruja y debe morir”. Verónica muere en el fuego del granero junto con la inocencia infantil de Flavia, quien, sin apartar la vista del granero en llamas, dibuja una sutil sonrisa de satisfacción.

Verónica es una bruja que no coincide con el estereotipo europeo: es una niña de rostro angelical, va a la escuela, usa vestidos, le cuentan historias antes de dormir y no tiene verdaderos poderes o conocimientos de magia negra. Es una bruja sólo por el hecho de asumirse como una, hasta el punto de que su muerte es tan terrible como la de una bruja típica de un cuento, o una mujer acusada, sentenciada y ejecutada por la inquisición. Decidió “usar” esta máscara como un juego, ya sea para evadir o sobrellevar una realidad con la que no estaba nada cómoda. Empleó la fantasía para acompañarla en su soledad. Su representación de bruja le sirvió como refugio, pero también como hoguera.

### 4.3. Alucarda, la hija de las tinieblas



#### 4.3.1. Primera fase

##### 4.3.1.1. Ficha técnica

- *Dirección:* Juan López Moctezuma
- *Año:* 1977
- *Guion:* Alexis Arroyo, Juan López Moctezuma (Novela: Joseph Sheridan Le Fanu.  
Historia: Alexis Arroyo, Tita Arroyo, Juan López Moctezuma)
- *País:* México
- *Duración:* 85 minutos
- *Música:* Antony Guefen
- *Fotografía:* Xavier Cruz
- *Productora:* Films 75, Yuma Films

- *Género:* Terror. Thriller/ surrealismo
- *Idioma:* Inglés

### *Reparto*

- *Alucarda:* Tina Romero
- *Justine:* Susana Kamini
- *Lucy Westenra:* Tina Romero
- *Padre Lázaro:* David Silva
- *Dr. Oszek:* Claudio Brook
- *Daniela Oszek:* Lily Garza
- *Hermana Angélica:* Tina French
- *Madre superiora:* Birgitta Segerskong
- *Hermana Germana:* Adriana Roel
- *Hermano Felipe:* Martín LaSalle
- *Niña del pueblo (sin acreditar):* Edith González

### *Sinopsis*

Alucarda es una adolescente de quince años que ha pasado toda su vida en un convento en México, su vida cambia al llegar Justine, una chica de su edad que recientemente quedó huérfana. Ambas entablan una amistad íntima cuya inocencia se va transformando en deseo. Luego de encontrarse con unos gitanos y visitar la tumba de la madre de Alucarda, comienzan a tener actitudes extrañas que las llevan a hacer un pacto con el diablo; a partir de ese momento desatarán un pandemio en el convento.

#### *4.3.1.2. Crítica*



La crítica nacional para Alucarda fue predominantemente desfavorable, y el recibimiento del público no fue muy distinto. Pese a que permaneció enlatada casi dos años, recibió tan sólo dos semanas de exhibición en salas. Jorge Guerrero Suárez escribió:

(...) Alucarda después de todo es un vano y cómico intento por imitar clásicos del género como el bebé de Rosa María (sic) (1968) de Polanski y La rosa de sangre (60) de Vadim sobre todo esta última en lo que a vampirismo y lesbianismo se refiere, quedando un burdo subproducto de marcado mal gusto en la escenografía y con un abuso de travellings que atarantan ad nauseam (...) enfocando cuerpos desnudos y machos cabríos haciendo el coito, en noches de walpurgis vergonzantes que llegan a la pornografía. (Jiménez,2004:117)

Asimismo, Leonardo García Tsao escribió:

Carente de sentido, Alucarda es un compendio indigesto de los clichés más burdos del cine de horror reciente: vampiras lesbianas, posesiones demoníacas, exorcismos Gran Guignol barato, etcétera. Esto no estaría mal si se tomara en broma. El cine de Jesús Franco o Jean Rollin, por ejemplo, también utiliza dichos elementos, sólo que lo hace con humor camp, asumiendo de antemano su calidad de producto de exportación, Sus películas, por tanto, son malas pero divertidas. En cambio Alucarda es mala y tediosísima en su petulante pretensión de ser “arte”. (Jiménez,2004:118)

Pese a esto, el recibimiento ha sido diferente en el extranjero, en donde ha formado parte de la Mostra Internazionale Rimincinema de 1989 en Italia y el festival de Sitges en España de 1991, proyectada junto a filmes como *El fantasma del convento* (1934), *El vampiro* (1957), *El ángel exterminador* (1966), *Simón del desierto* (1965), *Macario* (1960), *La tía Alejandra* (1979) y *Hasta el viento tiene miedo* (1967). (Jiménez,2004:116)

#### *4.3.1.3. Descripción de los personajes principales*

##### *Alucarda (Tina Romero)*



##### *Características físicas*

Alucarda es una adolescente de quince años, tiene la tez blanca, el cabello castaño oscuro, largo y ondulado, está peinado con una raya en medio y siempre lo lleva suelto. Su estatura es promedio de una joven de su edad y su figura es delgada y proporcionada. Sus facciones son delicadas y al mismo tiempo fuertes y pronunciadas. Dos ojeras oscuras, que envuelven su mirada penetrante, contrastan con su piel pálida, y sus labios son rosados y delgados, a diferencia de su recta nariz, que sobresale dentro de su rostro. Alucarda siempre lleva un vestido negro que le llega al cuello, con mangas hasta las muñecas. El largo del vestido tapa sus pies y zapatos, dejándolos completamente ocultos.

Sus expresiones son contrastantes, puede pasar de tener una sonrisa inofensiva, coqueta e inocente, a una perturbante y aterradora. Siempre le sostiene la mirada a quien le esté hablando, ésta es fuerte, y puede pasar de estar tranquila, a estar excitada o exaltada. Sus

movimientos corporales son enérgicos: brinca, corre, da vueltas, marometas y llena con su fuerte presencia todos los espacios a los que llega. Tiene una voz dulce, suave y conquistadora, aunque también puede dar gritos fuertes y estridentes, invocando a Satán.

### *Contexto social*

Alucarda es una novicia huérfana que fue abandonada en un convento de monjas que también funge como orfanato para niñas y jóvenes. Su madre dio a luz en un extraño y escalofriante lugar, y después de parir a la bebé decidió llamarla Alucarda -nombre que al revés y con una “a” extra, se lee “Drácula”-. Cuando Alucarda nace, su madre, con dolor y miedo, pide a un ser de género dudoso que la acompaña, que se la lleve a un lugar seguro, donde la protejan y no puedan hacerle daño. Este ser lleva a la criatura al convento, dejando sola a la mujer, donde parece ser asesinada por un ente misterioso que se queja haciendo ruidos escalofriantes que salen de las paredes de piedra. La recién nacida crece y se desarrolla rodeada de monjas, niñas y la religión católica, para en un futuro convertirse en madre.

La película omite la infancia de Alucarda, retomando su vida a sus quince años, cuando ya es una novicia. Ésta no tiene amigas, por lo menos no cercanas. Antes de conocer a Justine, pareciera ser una joven solitaria que piensa distinto a las demás, y a lo largo de la película podemos notar cómo Alucarda tiene problemas con la autoridad del convento, conflicto que puede extrapolarse a Dios. Esto tiene que ver con el pasado oculto de su madre, y su nacimiento misterioso y anormal.

La llegada de Justine causa un impacto importante en la vida de Alucarda. Ésta siente una fuerte necesidad de protegerla, orientarla y de permanecer junto a ella en todo momento. La primera vez que ambas jóvenes se ven tienen una indudable conexión amistosa y de hermandad, que a lo largo de la historia se transforma en una relación pasional. Alucarda se enamora profundamente de Justine y hace todo lo que puede para persuadirla, convencerla y hacerle ver todo lo que ella ve, convirtiéndola en su cómplice.

### *Características psicológicas*

Alucarda tiene poder tenebroso y mágico. Sus antecedentes anormales han hecho que tenga un acercamiento con la oscuridad, la maldad y lo diabólico. No en vano es la hija de las tinieblas. Se ha definido como una joven curiosa, que cuestiona todo, incluyendo la religión católica. Esto convierte a Alucarda en una hereje que, a diferencia de las otras novicias, se sabe dueña de su cuerpo y sexualidad, por lo que no duda ni un segundo en su atracción hacia Justine, y después hacia la hija del doctor del convento. En un momento dado, ambas mujeres -Alucarda y Justine- hacen un pacto con Satán, en el que pareciera que Alucarda, manipulada por el Diablo, se atreve a acercarse a Justine de manera sexual. A partir de entonces Alucarda se va transformando, convirtiéndose cada vez más en una hija o esclava de Satán. Esto le ayuda a rebelarse como siempre había querido. Es el parteaguas para que Alucarda participe en aquelarres y orgías, maldiga a Dios y persuade a Justine o a quien se le ponga enfrente.

No obstante, el poder de Alucarda no reside solamente en su pacto con Satán. Ella es desinhibida, confiada, juguetona, persuasiva, curiosa y sabia. Conoce las hierbas e insectos del bosque y tiene conocimientos e interés en investigar todo aquello que no comprende. Y, por otro lado, logra ser encantadora, y de ese encanto es presa Justine, quien se vuelve su cómplice inseparable en el camino hacia la herejía. No teme explorar su sexualidad, ni acercarse a Justine, a besarla o a hacer orgías. En un convento de monjas en 1850, su apariencia, acciones e ideas, resultan completamente fuera de lo normal. Esta particularidad se vuelve un elemento primordial en todo aquello que integra su poder, así como el terror que infringe sobre todos en el convento.

*Justine (Susana Kamini)*



### *Características físicas*

Justine, al igual que Alucarda, es una joven de aproximadamente quince años. Es delgada, y tiene una estatura promedio. Su tez es blanca, sin embargo, su cutis no es tan pálido como rosado. Tiene el cabello largo, rizado y castaño claro con brillos rojizos, algunas veces lo tiene suelto y otras con media coleta. Sus ojos color miel son grandes y expresivos, al igual que sus delgadas cejas. Su boca es grande, sus labios suelen tener un color pálido y su nariz es ligeramente aguileña. Justine suele vestir con vestidos largos color rosa, rojo o café con holanes y siempre combinados con mangas largas y blancas.

Las expresiones predominantes de Justine son de miedo y de estado de alerta. Su corporalidad no muestra la libertad y dominio de Alucarda, sino todo lo contrario, inseguridad, desconfianza y cautela. Su mirada suele reflejar terror, tristeza, desesperación y sufrimiento. Sin embargo, Justine también puede tener expresiones macabras, monstruosas y violentas, y su cuerpo puede moverse cual *zombie*, vampiro o mujer poseída.

### *Contexto social*

Al inicio de la historia, Justine llega al convento en una carreta con una canasta que contiene todas sus pertenencias. Llega al monasterio para quedarse, ya que su madre acaba de morir, y su padre había fallecido años atrás. Al llegar es recibida por la madre Angélica, quien siempre es amable y cariñosa con ella. La madre le enseña su cuarto, lamenta la muerte de sus padres y le dice que cuenta con ella para lo que necesite. Justine está profundamente triste por su recién pérdida y el único recuerdo que le queda es un pequeño retrato con sus dos padres.

En realidad, las únicas dos personas con las que Justine tiene un vínculo importante son la madre Angélica, quien le reza, le llora y trata de protegerla, y Alucarda. Así como para Alucarda es impactante conocer a Justine, ésta, triste y recientemente huérfana, también se siente cobijada y acompañada en su dolor y soledad por Alucarda. Desde un inicio confía en ella, siente empatía y apoyo de parte de Alucarda, quien, con sus juegos, curiosidades y entusiasmo, logra hacer que Justine se sienta cada vez menos triste y sola en el convento.

Justine, de alguna manera, también termina enamorándose de Alucarda. En un inicio sólo la ve como su hermana y amiga, pero nunca pone resistencia ante los atrevimientos seductores y sexuales de Alucarda, aunque sea ella la pasiva de la relación. Cuando Alucarda está en peligro o tiene actitudes extrañas Justine se muestra preocupada y angustiada, como si sintiera un profundo amor y admiración hacia ella.

### *Características psicológicas*

Justine, que es una muchacha de por sí insegura, se ve dividida por la persuasión de Alucarda y la madre Angélica. Ambas se preocupan por ella y le ofrecen cosas distintas: Alucarda le ofrece libertad de actuar, de pensar lo que desee, de explorar sus deseos por más reprochables que estos sean por la sociedad. La madre Angélica ofrece el cobijo maternal, la salvación, el perdón de Dios, una cuna segura que a la vez es una prisión. Una lucha de Dios y el Diablo por el alma de Justine. Cae fácilmente bajo la influencia de Alucarda, y bastan minutos de haberla conocido para confiar en ella, un reflejo de lo inestable y sola que se sentía por su

pérdida. Después Alucarda le jura amor eterno, y es más que suficiente para que Justine le comience a profesar el mismo amor y devoción a ella.

La inocencia, ingenuidad, fragilidad y debilidad de la mente y espíritu de Justine resultan ser el blanco ideal para ser utilizada y castigada por ambos bandos, primero es crucificada, torturada y finalmente asesinada por la iglesia, representación de Dios, y después su cuerpo es poseído por fuerzas demoníacas, mediante los cuales asesina a la madre Angélica, carente de toda voluntad. Para terminar, las monjas utilizan su cuerpo ya inerte como crucifijo, arma final en contra de Alucarda, quien ha perdido el control de sus poderes, asesinando a quien se cruce en su camino.

#### *4.3.2. Segunda Fase. Análisis de secuencia y fotogramas*

##### *4.3.2.1. Presentación de la bruja Alucarda*

*Fotogramas: 1 y 2.*

*Fotograma 1: Alucarda detrás de Justine (6':10"), fotograma 2: Alucarda saluda a Justine (6':17").*



*Fotograma 1: Alucarda detrás de Justine 6':10".*

Un cuarto austero y oscuro de un viejo convento cuya única fuente de luz es una pequeña ventana. La magia, violencia y la religión han sido íntimamente ligados desde la Santa Inquisición en la Edad Media, en donde la institución eclesiástica fungía como el juez y verdugo. En este ambiente, tenebroso y ambiguo, se representa de manera exacta a Alucarda, es por ello que se escogieron los siguientes fotogramas.

Justine, una vez sola en el cuarto en el que dormirá el resto de su vida, mira la foto de sus difuntos padres, anhelando su pasado y temiendo su presente. En el cuadro vemos el rostro de Justine, y al fondo parece surgir de las tinieblas una figura difusa, oculta por el foco de la cámara que está en Justine. La oscura y fantasmal silueta se da vuelta lentamente, revelando un distorsionado rostro fuera de foco, que poco a poco se acerca a las espaldas de Justine.

En esta escena Alucarda parece nacer de las tinieblas, haciendo honor al título de la película, y así nos advierte el origen oscuro de su persona. Cuando Justine y la monja entran al cuarto, no parece haber nadie más, por lo que da un sentido sobrenatural a Alucarda, que parece materializarse mágicamente.



*Fotograma 2: Alucarda saluda a Justine 6':17".*

El hecho de que se acerque silenciosamente a espaldas de Justine representa las cualidades de un depredador que acecha a su presa y salta para atraparla en el momento preciso. Justine parece asustada en un inicio, pero en el fotograma 2 Alucarda rápidamente se presenta y se




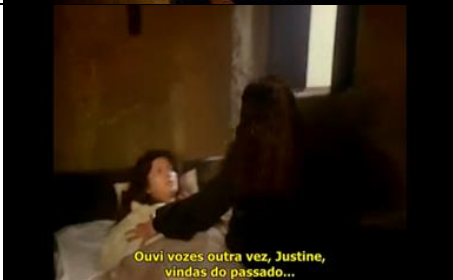


muestra amigable, pregunta a Justine sobre ella, empatiza al decirle que ella tampoco tiene padres e incluso le hace un presente. Atrapa rápidamente a Justine con sus atenciones y gestos.





#### 4.3.2.2. *Acción maligna*




*Secuencia: Pacto con Satán (19':23"- 26':14").*



La secuencia que se seleccionó para analizar la acción maligna se trata del pacto que hacen Alucarda y Justine, el cual se desarrolla durante una tormenta eléctrica. Los fenómenos naturales son recursos muy utilizados en el cine para crear ambientes tensos, lúgubres y misteriosos. En este contexto en particular, pueden hacer alusión al culto rendido por las religiones paganas, dándole a estos fenómenos naturales la identidad de dioses y deidades que se manifiestan a través de ellos. Prueba de esto es que la tormenta se desata al ser invocada por el gitano/Diablo, quien desde un inicio nos hace sospechar de sus nexos con las fuerzas sobrenaturales. Un trueno puede ser una chispa del martillo de Thor chocando contra su yunque desde la perspectiva de la mitología nórdica, así como la lluvia puede representar la satisfacción de Tláloc ante las ofrendas presentadas para la cultura Mexica. No es sorpresa que la tormenta suceda durante la noche, cuyo manto oculta los terrores más ominosos de la humanidad, la hora opuesta a la vigilia, en la que nosotros como mamíferos nos encontramos más vulnerables.





*Cuadro découpage de Alucarda: la hija de las tinieblas.*  
*Secuencia: Pacto con Satán (19':23"- 26':14").*





TIEMPO	FOTOGRAMA	PLANO	IMAGEN	P. EN ESCENA	ILUMINACIÓN	SONIDO
19:23	 <p>Monstros, monstros, elas fizeram isso com você...</p>	Plano Medio	Alucarda volteando a ver a Justine	Con la poca iluminación destaca el rostro blanco de Alucarda que volteo a ver a Justine	Suave	Alucarda acusa a Justine de ser una monja y lo que pasa
19:31	 <p>Ouvi vozes outra vez, Justine, vindas do passado...</p>	Plano Medio	Alucarda y Justine sentadas en la cama	Se muestra la ventana que es la única fuente de luz de la secuencia, mientras Alucarda se sienta con Justine	Suave	Alucarda habla y Justine responde sobre escuchar voces
19:32	 <p>Ouvi vozes outra vez, Justine, vindas do passado...</p>	Plano Medio Corto Contrapicado	Alucarda en contrapicado	Alucarda con una mirada de enojo, destaca su blanca cara en contraste con su cabello y su atuendo	Suave	Alucarda habla y Justine responde sobre venganza juntas
19:49		Close up	Justine acostada	Justine despierta y mira a una Alucarda que le habla y le confiesa que oye voces	Suave	Alucarda sigue hablando sobre secretos





19:54	 <p>Oh Alucarda, estou tão assustada.</p>	Plano Medio Corto	Alucarda y Justine sobre la cama	Ligeramente picada, Alucarda sigue hablando con Justine que sigue recostada en la cama	Suave	Justine dice a Alucarda que e asusta
20:07	 <p>Belphegor, Astaroth, Beelzebuth...</p>	Plano Medio	Alucarda hablando	Alucarda comienza a decir el nombre de demonios, mientras el cabello cubre parte de su cara	Suave	Alucarda comienza a gritar, el nombre de los demonios difiere de los demonios
20:13	 <p>Alucarda, o que houve? O que há de errado com você?</p>	Plano medio corto	Justine jaloneando a Alucarda	Justine se levanta a calmar a Alucarda que comienza a moverse y gritar	Suave	Justine intenta calmar a Alucarda, mientras Alucarda comienza a invocar demonios
20:15	 <p>O que... o que está acontecendo com você?</p>	Plano Medio	Justine jalando a Alucarda	Alucarda se inclina alejándose de Justine, mientras Justine intenta calmarla	Suave	Gritos de Alucarda, Justine quiere calmarla, escucha respirar fuerte

20:25		Full shot picado	Alucarda y Justine en una picada	La toma picada destaca el movimiento de Alucarda dando vueltas y grita desesperadamente	Suave	Alucarda grita, Justine dice o deten respir fuerte
20:27		Plano Medio	Alucarda jalando su cabello	Alucarda en el centro de la toma, jala su cabello y mueve mucho su cabeza	Suave	Alucarda grita y escuc respir fuerte
20:53		Plano Medio Corto	Justine llorando	Llorando asustada mientras observa a Alucarda gritar e invocar a Satanás	Suave	Justine pide a Alucarda que se deten
20:55		Plano Medio	Alucarda mirando a Justine	Una toma ligeramente contrapicada de Alucarda hablando con Justine	Suave	Gritos Alucarda respir fuerte





20:56		Plano Detalle	El crucifijo de Justine	La cruz de Alucarda en centro de la toma y del pecho de Justine	Suave	Justine ayuda a los dios
20:59		Plano Detalle	Alucarda arranca el crucifijo de Justine	La mano de Alucarda cubre la cruz de Justine	Suave	El sonido de un arranque
21:05	 <p data-bbox="453 999 655 1032">Alucarda, pelo amor de Deus. Alucarda, pare, por favor.</p>	Plano Medio	Alucarda mira el crucifijo de Justine	Alucarda en el centro con la cruz en la mano, mientras Justine abajo a la izquierda mirándola	Suave	Justine pide a Alucarda que se detenga
21:07		Plano Detalle	Alucarda mirando la cruz	Alucarda mira fijamente el crucifijo, se mira en su cara que tocarlo le causa daño	Suave	Sollozos. Alucarda arde al tocar el crucifijo


21:27		<i>Full Shot</i>	Alucarda mirando hacia arriba mientras Justine la mira	Alucarda grita y levanta los brazos esperando recibir una señal de Satán, mientras Justine la mira y llora	Suave	Respierte fuerte Alucarda grita Satán
21:36		<i>Close up</i>	Alucarda viendo hacia arriba	Vemos el rostro de Alucarda esperando una respuesta o señal por parte de los demonios que invoca.	Suave	Respierte fuerte Justine grita
21:41		<i>Close up</i>	Alucarda mirando de frente	Alucarda cambia su mirada y se muestra que la invocación de los demonios ha funcionado	Suave	Respierte fuerte Justine grita
21:42		Plano medio Corto Contrapicado	Alucarda golpea a Justine	Alucarda luego de cambiar el semblante en su rostro golpea a Justine en una toma contrapicada	Suave	Alucarda golpea Justine


21:42		Plano medio	Justine cayendo	Justine cae al piso después de que Alucarda ya poseída la golpea	Suave	El son de Jus al caer piso
21:47	 Nós faremos eles pagarem.	Plano medio corto	Alucarda de perfil mirando a Justine	Alucarda está de perfil en un fondo completamente negro, donde sólo destaca el perfil de su cara	Suave	Respi fuerte
21:51	 Você está certa, nós faremos eles pagarem.	Plano medio corto	Alucarda volta y ve al gitano que aparece en el cuarto	Sale de la oscuridad el gitano que se ilumina la mitad de su cuerpo	Suave	Risa o gitano respir fuerte
21:56	 Mas primeiro, um pouco de chuva e trovões.	Full Shot	Justine en el piso y el gitano y Alucarda detrás	Se resalta el traje negro y la oscuridad del lado de Alucarda y la luz y el traje blanco de Justine	Dura	El git habla comie pacto

22:11	 <p>Beelzebuth, Belphegor, Astaroth...</p>	<i>Full Shot</i>	Justine en el piso y el gitano y Alucarda detrás	Iluminados por un trueno, Alucarda detrás inclinándose, y el gitano intenta levantar a Justine	Dura	Comienzo del pacto, truenos, gritos, Alucarda invocando demonios
22:15		Plano detalle	Una ventana que es la fuente de luz	Entra humo por la ventana mientras la tormenta sigue	Suave	Se escucha una tormenta
22:22	 <p>Beelzebuth, Belphegor, Astaroth...</p>	<i>Full Shot</i>	Alucarda desnuda y el gitano hablando con Justine	Alucarda desnuda, iluminada inclinándose, invocando a los demonios, el gitano se acerca a levantar a Justine	Suave	Sonido de tormenta, Alucarda invocando a Satán, música de fondo
22:29	 <p>Saitan, Saitan...</p>	Plano Medio Corto	El gitano rompe la blusa de Justine	El gitano arranca la blusa de Justine, se ilumina su pecho y senos	Suave	Sonido de tormenta, Alucarda invocando a Satán, música de fondo





23:07		Full Shot	Justine y Alucarda de rodillas escuchando al gitano	Ambas mujeres están arrodilladas, sus sombras resaltan en la pared y en el piso	Dura	Música fondo tormente
23:09		Close up	Alucarda con los ojos cerrados	se nota el alivio de Alucarda cuando termina de gritar el nombre de los demonios, se deja llevar por el gitano	Suave	Música fondo tormente
23:22		Plano Medio	El gitano toma el cuchillo y las manos de Alucarda y Justine	La luz entra por detrás del gitano, ilumina un lado mientras sujeta las manos de ambas y con el cuchillo empieza el ritual mientras	Suave	Música fondo mientras el gitano continúa con e
23:26		Plano Detalle	el cuchillo corta el seno de Justine	El cuchillo corta de izquierda a derecha el seno de Justine	Suave	Música fondo tormente

23:31		<i>Close up</i>	El gitano viendo el cuchillo con la sangre de Justine	La luz entra por el lado derecho del personaje, que mira hacia el cuchillo que parte la toma en dos	Suave	Música fondo tormenta
23:50		Plano medio	El gitano y Justine cortan el seno de Alucarda	Alucarda se muestra feliz por todo el ritual mientras el gitano tiene que tomar la mano de Justine para que ella lo haga	Suave	Música fondo tormenta
23:52		Plano detalle	Una ventana que es la fuente de luz	Entra humo por la ventana mientras la tormenta sigue	Suave	Música fondo tormenta
24:00		Plano detalle	El gitano toma la sangre se Alucarda	La mano del gitano toma la sangre del seno de Alucarda en la parte baja del lado izquierdo	Suave	Música fondo tormenta

24:04		<i>Close up</i>	Justine probando la sangre de Alucarda	Justine probando la sangre de Alucarda con la mirada perdida, incapaz de poder hacer algo al respecto	Suave	Música fondo tormente
24:11		Plano Detalle	Una ventana que es la fuente de luz	La luz de la ventana se vuelve roja cuando Justine prueba la sangre por primera vez.	Suave	Música fondo tormente
24:18		<i>Close up</i>	Alucarda prueba la sangre de Justine	Alucarda, a diferencia de Justine, se muestra disfrutando la sangre y el pacto	Suave	Música fondo tormente
24:28		<i>Close up</i>	La cara de Justine saboreando la sangre	Justine mantiene una cara de placer con la mitad de su rostro y cabello iluminado	Suave	Música fondo tormente

24:32		<i>Close up</i>	La cara de Alucarda saboreando la sangre	Alucarda muestra satisfacción lamiendo sus labios y disfrutando la sangre	Suave	Música fondo tormenta
24:44		Plano medio	Justine y Alucarda arrodilladas desnudas	La luz que entra por la ventana, ilumina un poco el fondo oscuro donde destacan los blancos cuerpos de ambas mujeres	Suave	Música fondo tormenta
24:56		Plano medio corto	Alucarda mira a Justine tiernamente	Alucarda se muestra con un semblante tranquilo, marcando la mitad de su cara iluminada y brillante	Suave	Música fondo tormenta
25:10		Plano medio corto	Alucarda besa y sigue probando la sangre de Justine	En un primer plano vemos a ambas mujeres besándose mientras se nota que Alucarda es quien más lo disfruta	Suave	Música fondo tormenta

25:35		Plano medio corto	Alucarda prueba la sangre del seno de Justine	Alucarda lame el seno de Justine, mientras la sangre destaca en la toma	Suave	Música fondo tormenta
25:40		Plano medio Corto	Justine con cara de sorpresa	Justine con la mitad de la cara proyectando una sombra muestra una cara de incrédula	Dura	Música fondo tormenta
25:47		<i>Close up</i>	Alucarda probando la sangre del seno de Justine	El cabello de ambas mujeres destaca en la toma, eso hace que resalte la piel que muestran	Suave	Música fondo tormenta
25:58		<i>Close up</i>	Justine gritando	Justine con la mitad de la cara proyectando una sombra grita con bastante fuerza	Dura	Música fondo tormenta Justine gritando

26:07		<i>Close up</i>	Alucarda probando la sangre del seno de Justine	Alucarda lame el seno de Justine, mientras la sangre destaca en la toma	Suave	Música fondo torme
26:14		<i>Close up</i>	Justine gritando	Justine con la mitad de la cara proyectando una sombra grita con bastante fuerza	Dura	Música fondo torme Justin gritan

#### 4.3.2.3. Análisis de algunos elementos cinematográficos

##### *Imagen, iconografía y puesta en escena*

El gitano (fotograma 3) aparece dentro de la habitación de manera inexplicable, surgiendo de las tinieblas al igual que Alucarda en su primera escena, como si fuera un acto sobrenatural. Su apariencia, actitud y fin dentro de este universo alude al semi dios griego Pan, protector de los pastores, dios de la fertilidad masculina, las brisas y los ocasos que perseguía a jóvenes hermosas por los bosques. Considerado un fauno en la mitología romana, poseedor de cuernos y pezuñas en lugar de pies, habita las profundidades del bosque, que representa el cobijo del Diablo. También se considera un antecesor de Baphomet, deidad asociada desde la Edad Media con la herejía, repetidamente invocado en la película. Es él quien las bautiza en su pecado y las ayuda a sellar su pacto con el Diablo. Pan tiene que ver también con el movimiento del Pánico, corriente a la que pertenecía el director. Durante el ritual, sus labios dicen palabras inaudibles, nombres prohibidos en lenguas muertas cuyo poder debe permanecer oculto.



*Fotograma 3: Gitano.*



*Imagen 13: pintura de dios Pan.*

Los movimientos corporales convulsos de Alucarda representan una posesión, producto de haber visitado y abierto la tumba de su madre. Alucarda dice sentir que ha despertado, siendo su conciencia y libertad de pensamiento lo que realmente despertó. Los movimientos violentos del cuerpo también anuncian el despertar de su sexualidad, hasta el momento adormecida por la represión del convento, pero latente desde su pubertad y sacudida con la llegada de Justine.



*Fotograma 4: Alucarda invoca a los demonios 22':36".*



A petición del gitano, Alucarda comienza a invocar a 3 deidades: Beelzebuth (Belcebú), Belphegor (Belfegor) y Astaroth. Belcebú proviene de Baal Zebub, el dios cananeo del trueno, la lluvia y la fertilidad, pero bajo la antigua costumbre hebrea de representar deidades ajenas de forma maligna, pasó al cristianismo como el príncipe de los demonios o “El señor de las Moscas”. Belfegor (Baal Pe’or) tiene el mismo origen, el dios cananeo, y de la misma forma fue transformado en un demonio de la mitología cristiana, frecuentemente visitado por la literatura renacentista. Descrito como el “Señor de la Apertura”, se le asoció con la desnudez, el excremento y la desfloración de las doncellas. Astaroth proviene de la diosa Astarté, diosa cananea que a su vez viene de la deidad mesopotámica Inanna. Representaba el culto a la fertilidad, la naturaleza y los placeres carnales. Para la religión cristiana, Astaroth era un serafín que cayó junto con otros demonios, al igual que Lucifer. Posee conocimientos sobre el pasado, presente y futuro, además de tener el poder de destruir espíritus y proveer de conocimientos sobre todas las ciencias.

Tras la primera mención de estos tres nombres, Alucarda aparece repentinamente desnuda de un momento a otro, apelando a las características que representan estos demonios. La desnudez sirve como metáfora de la revelación del alma, y dentro del contexto de un convento apela también al pecado, como un atentado a la castidad femenina, la corrupción de un cuerpo creado por Dios y que debe ser dedicado a él. Alucarda no teme a su desnudez, a su sensualidad o su erotismo, y en ellos reconoce su libertad y la propiedad sobre su propio cuerpo. Un ejemplo de esto queda claro en el fotograma 5, con la apariencia de las monjas del convento, que parecen envueltas en vendajes sanguinolentos de pies a cabeza, representando las ataduras que impiden su libertad de acción y pensamiento.



*Fotograma 5: madre Angélica.*

Mientras Alucarda, con cuchillo en mano, continúa invocando a los demonios, el gitano desnuda a Justine. Una vez que ambas están desnudas, se arrodillan una frente a la otra, en señal de rendir su voluntad a las fuerzas del mal. El gitano ayuda a que cada una corte el seno de la otra, siendo los pechos el símbolo de maternidad predominante en las mujeres. De ahí obtiene la sangre para sellar el pacto, al igual que lo vimos en *Veneno para las Hadas*. Le da a beber a Justine la sangre de Alucarda y viceversa, mientras por la ventana vemos cómo la lluvia se torna rojo sangre.



*Fotograma 6: gitano, Alucarda y Justine, 23':17".*

La lluvia de sangre es un hecho que anuncia la biblia como una de las primeras señales que anteceden el apocalipsis: “Los siete ángeles de las siete trompetas se dispusieron a tocarlas. Cuando el primero tocó la trompeta, cayó sobre la tierra una lluvia de granizo y fuego mezclados con sangre[...].” (Apocalipsis,8:6-13,NBV)

Una vez completado el ritual, el gitano desaparece frente a nuestros propios ojos, dejando a Alucarda y Justine solas en la habitación. Alucarda besa a Justine, pues el pacto con Satanás le ha liberado de las ataduras y prejuicios del dios cristiano, por lo que puede llevar su amor por Justine a la instancia carnal. Después baja y comienza a besar el pecho en el que tiene la cortada, escalando así su amor a un acto sexual, y transgrediendo los preceptos no sólo de la castidad sino también de la homosexualidad, que ha sido y sigue siendo condenada por el catolicismo, pues a los ojos de la religión es un grave pecado cualquier acto sexual que no lleve a la procreación de un nuevo ser. También puede interpretarse como la deshumanización de ambas, quienes han entregado su alma a Satanás, y quedan reducidas a animales que lamen sus heridas. En todo caso Justine grita, pues el dolor no proviene sólo de la herida, sino de la pérdida de su alma y su virginidad. En esta secuencia, al igual que en la de *Veneno para las Hadas*, los colores dominantes son el amarillo y el rojo, colores que remiten a la violencia, rabia, enfermedad, sensualidad e inocencia.

### *Sonido*

Los gritos son un elemento predominante en esta secuencia -y en gran parte de la película, lo que puede llegar a desconcertar al espectador-. Alucarda y Justine gritan desesperadamente desde el inicio de la secuencia. A dichos gritos se acompaña un sonido del crepitar del fuego, como si una llama infernal invisible fuera consumiendo poco a poco el alma de las protagonistas.

Mientras incrementa la intensidad de sus acciones, también se hace presente un sonido gutural, que asemeja una pesada respiración, acompañada de quejidos, que denuncian una presencia incorpórea dentro de la habitación. Una vez comienza la invocación de Alucarda,

y a la vez que aparece su cuerpo desnudo, comienza a sonar una melodía de un sintetizador, con un tono similar al de un órgano muy agudo. También se acompaña de un sonido similar al del cascabel de una serpiente. La pieza musical, a medida que progresa, presenta elementos más electrónicos, algo común para la música de esa década. Todos estos sonidos quedan por momentos ensordecidos por el sonido de la tormenta misma, que en varias ocasiones se encuentra en primer plano. La fusión de dichos elementos sonoros permite crear una atmósfera misteriosa y caótica, que proporciona coherencia al hecho que se lleva a cabo: un pacto con el Diablo.

#### *4.3.2.4. Conclusión del personaje*

*Fotogramas: 7, 8, 9, 10 y 11.*

*Fotograma 7: Alucarda invocando al Belfegor 1:07':36", fotograma 8: Alucarda grita entre el fuego 1:07':37", fotograma 9: Cristo se quema 1:11':39", fotograma 10: cadáver de la madre Angélica 1:13:10 y fotograma 11: Alucarda muere quemada 1:13':19".*

Se seleccionó este conjunto de fotogramas puesto que engloban el destino del que es víctima Alucarda. Tras haber enfrentado al padre en sus creencias, Alucarda y Justine son sometidas a un exorcismo. Ambas son crucificadas y Justine termina perdiendo la vida para después resucitar, ahora con las cualidades de una vampiresa violenta. Justine se desintegra después de que le arrojan agua bendita, aunque no logran evitar que asesine a la madre Angélica, quien siempre trataba de protegerla.



*Fotograma 7: Alucarda invocando al Belfegor, 1:07':36".*

Para este momento, Alucarda se encuentra en un estado de completa ira (fotograma 7), pues le han arrebatado a Justine, el ser máspreciado que tenía en la vida, y con quien había pactado vivir y morir a su lado. Por esto, Alucarda vuelve al convento, y sin mediar palabra comienza a hacer uso de sus poderes, los cuales son capaces de incinerar espontáneamente a las personas cada que ella invoca los demonios con los cuales había realizado su pacto: Belfegor, Belcebú y Aztaroth. El close up a la cara de Alucarda permite enfatizar su mirada de furia y determinación, la luz dura resalta sus facciones.



*Fotograma 8: Alucarda grita entre el fuego 1:07':37".*

Esto desata el pánico en el convento, y todos dentro de él intentan escapar frenéticamente, pero los embates satánicos de Alucarda no se detienen, y continúa incinerando uno a uno a los hombres y mujeres de Dios. Pronto la magnitud de su poder es tal, que el convento mismo comienza a derrumbarse. Un corte directo al full shot permite ver la violencia con la que se incinera la monja en el fondo (fotograma 8), mientras en el primer plano vemos a una de las huérfanas gritar y correr despavorida, la iluminación que prevalece viene del fuego mismo.



*Fotograma 9: Cristo se quema 1:11':39".*

Los intentos por detener a Alucarda son en vano, pues al arrojarle agua bendita ella crea una pared de fuego que la protege, y en respuesta continúa incinerando con mayor ahínco a los monjes y monjas del convento. Columnas y paredes comienzan a incendiarse también, hasta que el fuego alcanza la figura de Jesucristo crucificado (fotograma 9). La cámara pone en el centro un plano medio de la figura de Jesucristo, la toma es larga y permite apreciar la forma en la que se incendia, dejando al mismo tiempo clara la postura del filme.



*Fotograma 10: cadáver de la madre Angélica 1:13:10.*

Como recurso final, utilizan el cadáver de la hermana Angélica (fotograma 10), colocándolo en forma de cruz. En la creencia cristiana, aquellos que sacrifican su vida en nombre de Dios, se vuelven mártires, y sus cuerpos son capaces de realizar milagros. También influye el hecho de que Alucarda no se doblega ante la imagen de un hombre, pero sí es vulnerable al de una mujer.



*Fotograma 11: Alucarda muere quemada 1:13':19".*

#### *4.3.3. Tercera fase*

##### *4.3.3.1. Interpretación de la secuencia Pacto con Satán (19':23"- 26':14").*

Como vimos en la segunda fase, la secuencia del pacto posee un sinnúmero de símbolos, significados y referencias. Alucarda, cuyo nombre viene del femenino "Alucard" (inversión del Drácula), nos posiciona en el campo de lo vampírico. El vampiro y la vampiresa a través del tiempo han representado el deseo, pasión y sexualidad libre de las ataduras morales de la sociedad (y dicha transgresión le otorga la monstruosidad de la que hemos hablado anteriormente).

Alucarda no es señalada sólo por expresar libremente sus pasiones, sino también por hacerlo hacia una mujer y ser una de ellas. A lo largo del texto hemos mencionado las marcadas diferencias y represiones hacia el género femenino. Para la sociedad y la iglesia el rol de la mujer se reduce a una "acompañante" sin voz ni voto, aquella que camina al lado del hombre sin cuestionar, y es el hombre quien le da valor, por lo que es alarmante que una mujer se exprese y actúe como alguien libre y dueña de sí, responsable de su cuerpo y sentimientos, tal como lo hace Alucarda al besar a Justine. La homosexualidad, en este caso el lesbianismo, ha sido condenada severamente por la religión católica, pues todo acto sexual fuera del matrimonio y que no esté dirigido a concebir es, como se ha mencionado



anteriormente, catalogado como un pecado perverso. El contraste viene al colocar a este ser sexual, lésbico y libre en el contexto más represivo posible: un convento mexicano en el siglo XIX. La película deja claro esto en la escena anterior, donde el padre asevera que estos actos son expresamente obra de los demonios. Moctezuma se atreve a representar el deseo de libertad sexual de estas dos jóvenes, y de la humanidad en general, retratando una orgía/aquelarre en medio del bosque. No debemos olvidar el contexto socio-histórico que se vivía en aquel entonces (el hipismo y los cuestionamientos a la libertad sexo afectiva). Además, Alucarda se muestra como una joven no sólo sexual, lesbiana y rebelde, sino seductora. Utiliza su mirada, sus palabras, manos, boca y sensualidad para enamorar a la mujer que desea, sin caer en el estereotipo de seducción masculina.

Como mencionamos, el corazón de Justine se encuentra dividido entre el amor de dos mujeres: la madre Angélica como una mujer santa que protege pero asfixia y Alucarda, la mujer demonio que incita, explora y libera. El gitano, que es el pagano y el hereje; que es Pan y es Bafomet, es quien las guía y las libera. Se convierte en el “sacerdote” que “bendice” su amor y legitima su unión. Es a través del sacrilegio que encontrarán una vía de escape hacia la verdad, rompiendo las cadenas que les sujetaba y quemando el vendaje que les cegaba.

Al cortar sus pechos, cortan también con el prejuicio de lo que representa ser mujer y lo que se espera de una. Desafían así el rol femenino y trascienden el miedo antes ligado a sus deseos y pensamientos y rompen con el dogma por el que antes regían sus vidas: son nuevas mujeres, cuyo valor reside en el amor a perseguir sus propios ideales, deseos y convicciones, en vez de basarse en las expectativas que se tienen de ellas. Sin embargo, más adelante y mientras hacen el pacto mismo son satanizadas por ello, y su destino es morir. Una es quemada viva por sus propios actos, y la otra, primero se vuelve víctima de un exorcismo y después, estando poseída, es calcinada con agua bendita.

#### *4.3.3.2. Conclusión del filme*

Juan López Moctezuma (1929 – 1995) fue un director y personalidad envuelto en un sinfín de misterios y altibajos. De puestos importantes en el extranjero a una vida de aislamiento en un hospital psiquiátrico. Dicha dualidad era representada en sus películas.

Un rastro de esta misma dualidad contrastante viene del Movimiento Pánico al que pertenecía, y del que quedó impregnado después de trabajar de cerca con uno de sus fundadores, Alejandro Jodorowsky, en las producciones de *Fando y Lis* (1968) y *El topo* (1970). A este cine también se le denominó cine esotérico. Dicho movimiento inspirado en el dios Pan que ya hemos mencionado, se manifiesta a través de tres elementos: el terror, el humor y la simultaneidad. En palabras del director de teatro Fernando Arrabal, que fue cofundador del movimiento, lo define como:

El pánico es la crítica de la razón pura, es la pandilla sin leyes y sin mando, es la explosión de 'pan' (todo), es el respeto irrespetuoso al dios Pan, es el himno al talento loco, es el antimovimiento, es el rechazo a la 'seriedad', es el canto a la falta de ambigüedad... Es el arte de vivir (que tiene en cuenta la confusión y el azar), es el principio de indeterminación con la memoria de por medio... Y todo lo contrario. (*La urgencia teatral*, 2016.)

El cine, como muchos otros aspectos en la década de los setenta, como la liberación y condición de las mujeres, cambiaba radicalmente. En otros países se seguía explorando un cine de autor, sin embargo, México ya vivía cambios similares. Convenciones temáticas y estéticas eran desafiadas y reinventadas, y el esoterismo, la violencia, la sangre y el sexo brotaba de esa hendidura que se había hecho al caparazón de los valores mexicanos y el cine que existía bajo su pesada sombra.

López Moctezuma, pese a ser contemporáneo de Taboada, tenía una visión muy diferente del cine. Como ya hemos visto, mientras Taboada se ocupaba de traer las historias a un contexto cien por ciento mexicano, con casonas y rancherías, Moctezuma optaba por un enfoque más universal. Mientras Taboada sugería mediante sombras, diálogos y miradas, Moctezuma mostraba la sangre, las flagelaciones y la muerte. (Zermeño, 2015:64)

Después de tomar lo que necesitaba de Jodorowsky, se distanció del cine puramente mágico y surrealista, y bajó un escalón extra para convertirlo en horror, manteniendo una fuerte carga simbólica, temáticas religiosas y escenas cruentas. *Alucarda* comparte mucha de la estética de *La mansión de la locura* (1972), cuyo arte estuvo a cargo de Leonora Carrington, pintora surrealista de gran importancia para México. Puede que de aquí haya heredado parte del estilo europeo impreso finalmente en *Alucarda*. También, desde *La mansión de la locura*, arrastraría esta misma alegoría satánica, pero es en *Alucarda* donde la llevaría a su máxima expresión.

Otras influencias estéticas de Moctezuma fueron los filmes de la productora inglesa Hammer Productions (1955 – 1979), célebre por sus películas de terror gótico, actores como Christopher Lee y Peter Cushing, y hogar de personajes como Frankenstein, la momia y Drácula. La misma *Hammer* hizo su propia adaptación de *Carmilla* (1872), misma novela en la que está basada *Alucarda*, que fue titulada *The Vampire Lovers* y se estrenó en 1970. Estas películas se caracterizaban por realizarse con presupuestos ajustados, que generaban buenas ganancias y cuyo atractivo principal consistía en historias sencillas, despilfarro de sangre y desnudos femeninos, como se observa en el fotograma 12.



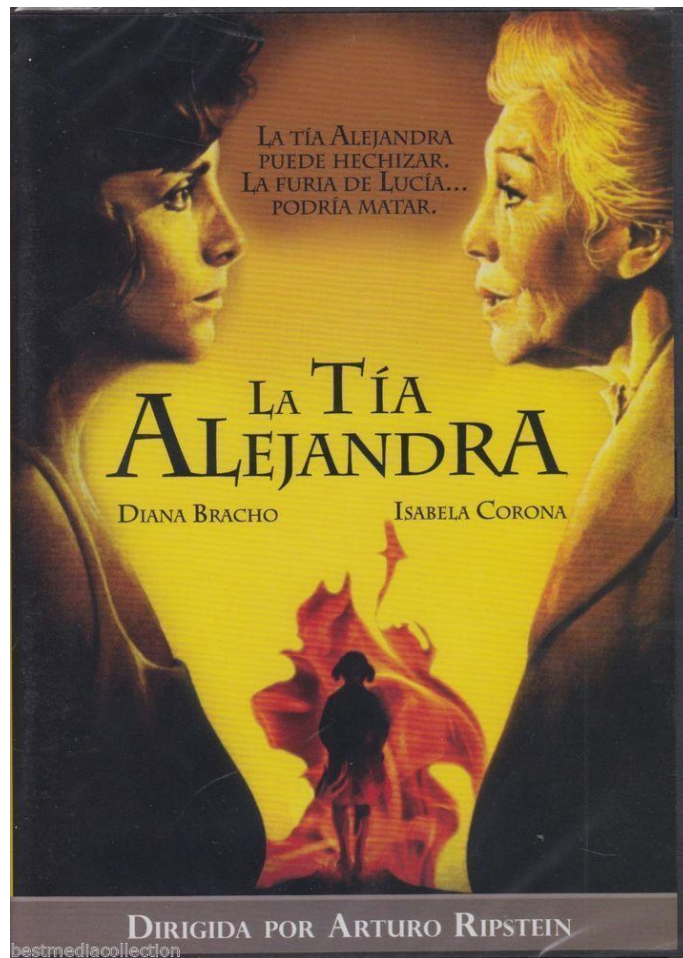
Fotograma 12: *Carmilla* y *Emma*, *The Vampire Lovers*, 1970, 31':40".

Curiosamente, Alucarda no es abiertamente percibida como una bruja, sino como un vampiro. No sólo en apariencia (delgada, tez pálida, cabello largo y negro, mirada melancólica... ) sino también por las claras referencias que Moctezuma colocó: su nombre, que es Drácula al revés más una “a”. El nombre de su madre es Lucy Westerna, personaje perteneciente a la novela de Bram Stoker, que es atacada por Drácula para después morir a manos de Van Helsing. Alucarda es “la hija de las tinieblas”, y Drácula es conocido como “el príncipe de las tinieblas”, como en la película *Dracula: Prince of Darkness* (1966) de la misma Hammer Productions. Finalmente es derrotada por la figura de un crucifijo, encarnado por el cadáver de una mujer.

Sería evidente suponer que se trata de la hija del conde Drácula, pero como sucede con el cine esotérico de la época, hay más elementos que se incorporan a la narrativa. Alucarda realiza un pacto satánico y acude a un aquelarre, además de ser capaz de utilizar magia negra para eliminar a sus adversarios, los cuales son elementos característicos de una bruja. Nos atreveremos también a añadir que, encima de todo esto, se encuentra también poseída por el espíritu de su madre. Estos tres factores que aterrorizan los valores establecidos de la sociedad católica se completan cuando añadimos el factor del lesbianismo. Sin dejar de lado que Alucarda muere quemada, como lo hacían con las brujas de la inquisición.

Hasta ese momento, la mujer-monstruo se trataba de un mal que debía ser derrotado, como en *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) o en *Atacan las brujas* (1968), pero en *Alucarda* los papeles se invierten. Se trata de un filme abiertamente anticatólico, en donde la decadencia de la religión se refleja en el estado del convento y la crueldad de la inquisición en el exorcismo realizado. Es una sátira de la vileza de la religión, de la iglesia, de la concepción de pureza, bondad y espiritualidad, que encara la corrupción y manipulación que se hace por medio de la represión y la culpa -Justine y las madres cargan con una culpa extremadamente grande-. Moctezuma expone y desafía a la religión católica, permite la entrada del mal en un lugar santo y evidencia a esa institución como un teatro débil y burdo que puede caer ante la más mínima muestra de expresión de libertad, tal como el convento y sus seguidores y seguidoras lo hacen. Sin embargo, el final trágico se revela cuando vemos a dos mujeres jóvenes que buscaban su libertad (ideológica y sexual), morir a manos de un dogma retrógrada, hipócrita y nocivo que, una vez más, se disfraza de “fuego purificador”.

#### 4.4. La tía Alejandra



##### 4.4.1. Primera fase

###### 4.4.1.1. Ficha técnica

- *Dirección:* Arturo Ripstein
- *Guion:* Delfina Careaga, Sabina Berman, Vicente Leñero, Arturo Ripstein
- *Música:* Luis Hernández Bretón
- *Montaje:* Rafael Ceballos
- *País:* México
- *Año:* 1974

- *Género:* horror
- *Duración:* 98 minutos
- *Idioma:* español

### *Reparto*

- *Tía Alejandra:* Isabela Corona
- *Lucía:* Diana Bracho
- *Rodolfo:* Manuel Ojeda
- *Marta:* María Rebeca
- *Malena:* Lilan Davis
- *Andrés:* Adonay Somoza Jr.
- *Médico:* Ignacio Retes

### *Sinopsis*

Tras la muerte de su madre, Alejandra (Isabela Corona), una mujer adulta que está por llegar a la ancianidad, se muda con su sobrino y su familia, a partir de ese momento, la vida de todos ellos comienza a cambiar. Alejandra va ganando de a poco la simpatía de Rodolfo (Manuel Ojeda), su sobrino, proveyendo de dinero a la familia, además de volverse muy cercana a la hija menor. Pese a esto, su naturaleza hostil y vengativa no tarda en salir a flote, y sus conocimientos sobre brujería serán el vehículo que llevará a la familia a un destino fatal.

#### *4.4.1.2. Crítica*

*La tía Alejandra* no es una de las películas más reconocidas del director, sin embargo, goza de una crítica bastante favorable por parte de la mayoría de la crítica nacional. Emilio García Riera comentó:

El director Ripstein volvió a trabajar para esta película con su coadaptador Vicente Leñero, como acababa de hacerlo en *Cadena perpetua*. El resultado no es ahora tan extraordinario, pero sí honorable; se trata de una historia de magia y misterio referida a una tía (Isabela Corona, muy bien en su papel) que llega a introducir con sus brujerías la tragedia en el hogar de los esposos Diana Bracho y Manuel Ojeda (también se lucen ambos) y de sus hijos. El clima, hábilmente creado por el director con la buena ayuda de la ambientadora Lucero Isaac, hace resaltar las significaciones ominosas de la película, que aluden a las siniestras ambigüedades del trato familiar. La cinta ganó Arieles de actuación (Delfina Careaga y Sabina Berman) y escenografía (Salvador Lozano Mena). (García, 1984: 361)

De acuerdo con Paulo Paranaguá:

El guión de Vicente Leñero, mejor estructurado y escrito que los demás hace de *La tía Alejandra* la mejor de las películas menores de Ripstein. La familiaridad con *El castillo de la pureza* es grande, a pesar de las enormes diferencias, casi todo ocurre dentro de la casa. Afuera ya no es necesariamente feo, aunque el encierro voluntario siga siendo una tentación de unos y otros. (Paranaguá, 1997: 163)

Casimiro Torreiro ve el enfrentamiento entre la tía Alejandra y la madre de la niña Marta como una metáfora mayor:

[...] el enfrentamiento entre un orden socialmente aceptado (el de la familia, el derivado de una determinada concepción del trabajo y de la organización de la vida) y el desorden de los saberes arcaicos, marginados y segregados desde tiempo inmemorial del cuerpo social, aunque temidos por la propia fuerza de sus tabúes anexos. Sólo ahí toma cuerpo y sentido la principal premisa del film, ese enfrentamiento atroz entre mujeres que no dudan en agredirse hasta la muerte por el amor -por el control, en suma- de la niña, sentimientos primarios y ancestrales- los lazos sanguíneos, el temor al otro -que se decantan hacia el lado menos moralizado posible, en una solución- la niña regresa a casa tras la estancia

con otros brujos, una vez muerta la tía Alejandra a manos de la madre, pero llevando un amuleto regalado por las manos de la anciana: ya está perdida para su madre, para el orden establecido cuya ironía redondea y clausura el conjunto del film con una limpieza y una efectividad encomiables. (Paranaguá,1997:164)

Para Torreiro “El esfuerzo que hace la madre por destruir la maldad de mil años es descrito meticulosamente por la cámara, con esa minuciosa dilatación del tiempo, con esa extensión del instante supremo que Ripstein suele dedicar a la muerte de sus personajes. La muerte de los niños es más púdica, incluso elíptica en el caso de Malena”. Torreiro afirma que para Paranaguá:

[...] *La tía Alejandra* es un divertimento, una comedia de humor negro, una variación en torno a códigos genéricos, aderezada con algunos ingredientes familiares. Al fin y al cabo en la olla entra todo. La cocina pobre compensa con el tiempo y la memoria con la falta de recursos. Así ocurre con esta película. Lucero Isaac no tiene los medios para que el ambiente sea gótico o barroco como antaño, pero todos- actores, niños, asistentes transformados en percusionistas, director y fotógrafo- hacen las veces de titiriteros ilusionistas y juegan a meterles miedo a unos espectadores que ya no se asustan dentro de un cine, sino afuera, donde todo es otra cosa. (Paranaguá,1997:165)



#### *4.4.1.3. Descripción de personajes principales*

##### *Alejandra (Isabela Corona)*



##### *Características físicas*

Alejandra es una mujer de aproximadamente setenta años. Su piel es blanca, al igual que su largo cabello, que suele estar peinado con un chongo. Tiene rasgos pronunciados, labios y nariz gruesa, y sus ojos profundos color marrón contrastan con sus cejas delgadas. La tía Alejandra suele tener el rostro maquillado, sus labios siempre tienen un color rosado rojizo, sus mejillas están coloradas y un delineado negro remarca sus párpados caídos. Los colores que predominan en su atuendo son negro, lila y café claro. Utiliza vestidos o faldas con sacos o suéteres, zapatos de tacón negro y medias. Asimismo, su cuello suele estar decorado con un collar de perlas blancas que hace conjunto con unos pequeños aretes blancos que cuelgan de sus orejas. El bolso que usa es de piel color negro.

Su mirada, repleta de experiencia y sabiduría, es intimidante, fuerte y contundente, y acompañada de su determinación logra hacer todo lo que se propone. Sin embargo, sus

expresiones también pueden ser encantadoras y tiernas. Al igual que su voz, que puede ser dulce, pequeña y simpática y transformarse en un tono fuerte, duro, grave y terrible. Tiene la corporalidad de una mujer grande, sus pasos son cortos y lentos, al igual que sus movimientos, pensados y premeditados.

### *Contexto social*

Alejandra dedicó su vida a su madre, a quien todos llaman “la abuela”. Decidió no casarse, ni tener hijos para cuidar de ella, acompañarle y servirle en todo lo que sea necesario. Sin embargo, al iniciar la historia, la madre de Alejandra muere y al quedarse sola en la casa ésta acude a su único pariente vivo, su sobrino Rodolfo y su familia, para no quedar sola. La madre de Alejandra tenía mucha riqueza y al ser ésta la única heredera de la abuela, la tía se queda con la fortuna y la propiedad de su madre. Es por ello que al llegar a casa de su sobrino ofrece pagar múltiples gastos que la familia no puede solventar. Es así como se va ganando la confianza de todos los integrantes de la familia de Rodolfo, a excepción de María Elena, la hija mayor de Rodolfo y Lucía -su esposa- que nunca termina por caer en las manipulaciones de la tía, por más que ésta intenta persuadirla de múltiples formas.

En un principio, los dos hijos pequeños de la familia, Andrés y Marta, sienten curiosidad por la anciana y empiezan a convivir con ella, encontrándose con situaciones extrañas. Sin embargo, la tía tiene una peculiar obsesión con Marta, la más pequeña, ya que desde un principio se siente identificada con ella, al igual que la niña con la tía. Alejandra no sólo ve a Marta como su cómplice, ayudante e integrante favorita, sino como su posible reencarnación. Otra relación importante es la que tiene con Lucía, la esposa de Rodolfo. Ambas pasan de respetarse a desconfiar la una de la otra, insultarse y temerse. No obstante, Lucía es la única a la que no puede tocar, tiene una fortaleza que no le permite matarla como mata a todos los demás integrantes de la familia -excepto a Marta-. Marta y Lucía son las únicas sobrevivientes. Son ellas dos, una desde su inocencia, dulzura e ingenuidad, y la otra desde su experiencia, fortaleza y perseverancia, las que logran anteponerse a las violencias de la tía Alejandra. Sin embargo, la historia tiene un final abierto en el que se puede interpretar que, aunque Lucía queme a Alejandra junto con todos sus muebles, ya es tarde,

su espíritu se ha logrado introducir en el cuerpo de Marta, que después de la hoguera llega a la casa sujetando entre sus manos un collar de la tía recién asesinada.

### *Características psicológicas*

La tía Alejandra juega a ser un ángel cuando en realidad está ligada al demonio. En todo momento esta anciana baila entre la dulzura, la nobleza y la generosidad, y la maldad, la venganza y la intolerancia. Pasa de un extremo a otro sin ningún miedo o preocupación. Como si de un segundo a otro se quitara una máscara y se convirtiera en alguien más. Un claro ejemplo es cuando la mujer está en su cuarto haciendo brujerías y Malena entra para avisarle que la comida está lista. La anciana saca una voz grave que el espectador nunca le había escuchado, le grita enfurecida que por qué entra sin tocar antes, y al ver espantada a su sobrina se suaviza inmediatamente. Se pone la máscara de ángel dulce y benévolo y le pide disculpas. Sin embargo, este cambio es muy notorio cuando la tía resbala con los patines de Andrés y cae por las escaleras de la casa. Si la tía había demostrado ser una mujer amable, amorosa y generosa con todos los integrantes de la familia, a partir de entonces empieza a mostrar su verdadera personalidad. Desde ese momento Alejandra comienza a vengarse de todo aquel que ha retado su poder.

Asimismo, Alejandra tiene una seguridad importante dentro de la historia y sus acciones. A pesar de brincar de una personalidad a otra, la mujer no tiene miedo, ni ganas de esconderse. Todo lo contrario, quiere ser respetada, incluso hasta temida, es por ello por lo que no pretende disimular la sabiduría y el conocimiento que lleva consigo. Desde un inicio deja claro que no es una mujer común y corriente, una prueba de ello es el primer día que llega a la casa de Rodolfo, cuando les dice a todos que ella tiene más de mil años. O cuando va al mercado a comprar hierbas, animales disecados y semillas. Incluso en un momento dado, después de llevar a los dos niños pequeños a ver a las momias, ya en casa, la tía y sus sobrinos hacen un ritual de invocación, y con una pequeña mesa en medio de ellos repiten

una y otra vez “todo es otra cosa”, mientras el mueble levita. Desde un inicio, Alejandra quiere que se sepa quién es ella, y que si alguien intenta hacerle daño habrá consecuencias.

Otra manera de espantar a algunos integrantes de la familia es por medio de dos títeres que suele esconder dentro de un baúl. Uno de ellos es una bruja y el otro un payaso. Pareciera que ambos muñecos, además de tener un aspecto macabro, tienen vida propia, cantan y se mueven cuando la tía no está presente para espantar a los niños y a Rodolfo. Al regresar del hospital, después de haberse caído por las escaleras, la tía hace una representación con estos dos títeres para toda la familia. En el show, la tía deja claro que, si se meten con ella, habrá resultados terribles.

Otro elemento importante de la tía Alejandra es su poder. Y este no sólo se manifiesta con la brujería, todo el conocimiento que tiene y la practicidad con la que consigue lo que desea, sino también en su poder económico. Su dinero le permite manipular a la familia con más soltura. ¿Cómo se atreverían a confrontar a una mujer que ha pagado la hipoteca de la casa donde habitan? ¿Cómo pensarían que ella es la que causa problemas si la anciana ha decidido mantener todos los integrantes de esa casa? Por medio del dinero, Alejandra logra persuadir a Rodolfo y a Lucía. Convierte su necesidad en dependencia, dándole una dimensión adicional de poder y control.

Por otro lado, Alejandra es profundamente vengativa. Podría pensarse que la mujer, desde un inicio, quiere deshacerse de toda la familia a excepción de Marta, su sobrina favorita. Sin embargo, si algo es claro es que cuando alguien dice o hace algo en contra suyo, toma cartas en el asunto. Sucede cuando Rodolfo y Lucía hablan de su dinero, cuando Malena dice que no confía en ella, cuando Andrés se burla de ella y cuando Rodolfo la corre de la casa. Cada palabra o acto en contra de la tía es saldado.

En general, la tía Alejandra es una mujer con una fortaleza descomunal y contundente. Es decidida, sabia, segura de sí y de sus acciones. Sabe cómo tratar a cada uno de los integrantes de la familia, cuándo ser buena y cuándo ser mala. Sólo existe un momento en que Alejandra pierde el control, y es cuando no logra que Marta, la niña más pequeña, salte de la azotea para que vuele como pájaro. Cuando está a punto de lograrlo, la niña baja de la barda y sale corriendo y llorando a los brazos de su madre. En ese momento Alejandra explota, saca toda su furia descontrolada y su verdadera esencia, y rompe con sus garras las sábanas que cuelgan de un tendedero. Esto nos revela que dentro de su psique existe lugar para la frustración.

Cuando Lucía pone las cenizas de la tía en la caja, inmediatamente esta empieza a sonar, como si la vida/no vida de la tía Alejandra le estuviera dando cuerda. Y es también el momento en que Marta llega a la casa. Así que todo parecería indicar que la tía sigue ahí de alguna manera. Alejandra resiste, una y otra vez, tal vez sí, por más de mil años.

*Lucía (Diana Bracho)*



*Características físicas*

Lucía es una mujer de aproximadamente cuarenta años. Su complexión es delgada y alargada, sin ser demasiado alta. Tiene el cabello rizado, negro y corto, y utiliza una raya de lado que hace que su pelo roce con la mitad de su pálido rostro. Sus ojos color café oscuro, son grandes, redondos y tristes, su nariz es pequeña y sus labios descoloridos y delgados. Tiene dos grandes ojeras que enmarcan su mirada y representan su edad y preocupaciones. La forma de su rostro es ovalada, como si cargara con algo pesado que cae por la gravedad. Lucía suele utilizar el color azul marino, el verde, el blanco y el café claro en su vestuario, a excepción de cuando está de luto, pues utiliza vestidos negros. Siempre lleva faldas hasta la rodilla y tacones bajos y negros.

Las expresiones de Lucía suelen ser de tristeza, miedo, enojo y desesperación. Algunas veces se dibuja en su rostro una ligera sonrisa, pero siempre es sutil. Su mirada refleja decepción, cansancio y dolor, sin embargo, también puede demostrar un estado de alerta y supervivencia. Aunque pareciera que su cuerpo es delgado y débil, en realidad es fuerte, descansa poco, no se rinde ni se detiene. Sus movimientos varían dependiendo de su estado de ánimo. Su corporalidad puede ser veloz y ágil cuando está ocupada o tiene miedo, y también lenta e inactiva, como si se quedara pasmada cuando algo terrible la sorprende.

### *Contexto social*

Lucía es ama de casa, esposa de Rodolfo y madre de los tres hijos que ambos procrearon. Se encarga de todas las labores de la casa: limpiar, cocinar, lavar, planchar, recibir a las personas que llegan, llevar a los hijos a donde haya que llevarlos, darles amor, atención y un largo etcétera. En cambio, Rodolfo es el proveedor de la casa, y se encarga de ir liquidando poco a poco las deudas que tiene la familia. Asimismo, Lucía es creyente, y considera que todos los males que les suceden son porque Dios los está castigando.

La relación que tiene con Rodolfo es sólida, además de tenerse gran afecto, cada uno de los dos ejerce su labor, por más que ninguno esté del todo contento con ello. La familia vive en una casa vieja y grande de dos pisos y un patio dentro de ella. Desde un inicio queda claro que, aunque Rodolfo y Lucía pueden darles de comer a sus tres hijos diariamente, tienen problemas económicos, y es por ello que les es imposible meter a los niños a una escuela privada.

A pesar de que Rodolfo es quien recibe el ingreso para sostener a la familia, Lucía está completamente al tanto de cuánto dinero tienen, cuánto les falta y cuáles son las deudas que padecen. En realidad, se podría decir que Lucía es quien controla y está al mando de todo, o casi todo lo que sucede en la casa. Cuando la tía Alejandra llega a la residencia y ofrece dinero, es Lucía quien trata de convencer a Rodolfo de aceptarlo, ya que tienen dificultades económicas en ese momento. Asimismo, cuando la tía Alejandra convence a Rodolfo de abandonar su trabajo para poderse dedicar a hacer cajas de música, y lo soborna con dinero, Lucía se siente preocupada y molesta al sentir que su marido está dejando de lado su responsabilidad y el trato que tenían como pareja.

Podría decirse incluso que el universo de Lucía, su centro, es esa familia en esa casa hipotecada. A diferencia de Rodolfo, que tiene un trabajo remunerado, pasiones y hobbies, pero Lucía sólo tiene su casa y su familia. No vemos nunca a algún otro integrante de la familia, lo que vuelve la relación entre quienes habitan en la casa aún más estrecha. Pareciera que Lucía, aparte de tener a sus tres hijos -al final una- y a su esposo -que también es asesinado- está sola. La única persona que puede llegar a ayudarles es un pariente que vive en Guadalajara. Es por ello por lo que al final, cuando ha perdido a dos de sus hijos y a su esposo -los tres asesinados por la tía Alejandra- decide enviar a su última hija a quedarse con su pariente, cueste lo que cueste. Sin embargo, es incapaz de abandonar su casa, sin importar cuánto peligro haya dentro de ella. Lucía no está dispuesta a abandonar lo que algún día fue su hogar.

### *Características psicológicas*

En algunos momentos, pareciera que Lucía es ingenua, débil y voluble, incluso ciega, ya que la mayor parte del tiempo dentro de la historia cree fielmente en la tía Alejandra. Le sirve, la cuida y protege, como si fuera su propia madre. Lucía confunde los actos malignos de la anciana con castigos de Dios, accidentes de la vida, desgracias que nadie puede explicarse, a pesar de que sus hijos y en algún momento también su esposo, le aseguran que todo es obra de Alejandra y sus brujerías. Lucía decide no creer hasta verlo con sus propios ojos, inclusive cuando ya es muy tarde y ha perdido a casi toda su familia.

Sin embargo, hacia el final de la película se puede observar que Lucía está lejos de ser una mujer débil y tonta. Todo lo contrario, pues demuestra poseer una fortaleza igual o incluso mayor que la de la tía Alejandra. El proceso de Lucía es distinto al de los demás, es lento, tarda en darse cuenta, no obstante, su fuerza es tan grande como para que repita una y otra vez “conmigo no va a poder, conmigo no va a poder”, y se defiende de las acciones de Alejandra al querer deshacerse también de ella.

Lucía es orgullosa, no sólo porque no está dispuesta a aceptar el dinero que ofrece la tía Alejandra y “andar de limosnera” con ella, a pesar de que en un principio se le había hecho buena idea aceptar el dinero. También porque no va a permitir que la anciana gane, que mate a todos y destruya por completo a su familia, si alguien se debe quedar en la casa y acabar con la tía Alejandra a como dé lugar, será ella. No es capaz de abandonar su vida pasada sin antes vengar a su familia, que es el centro de su mundo.

El primer cambio en ella ocurre cuando muere su hijo. Esta pérdida deja profundamente lastimada a Lucía, la deja en shock, y su mente y cuerpo pierden energía. La segunda muerte, la de su hija mayor, la destruye por completo, dejándola en cama tres días, alucinando y gritando como loca el nombre de su última hija Marta. Aunado a este sufrimiento



insostenible, Lucía es abandonada por Rodolfo esos tres días, por lo tanto, la única persona que la cuida dentro de su segundo duelo es la tía Alejandra. Esto hace que Lucía sienta un enorme afecto y gratitud por la anciana. La tercera pérdida de Lucía, la muerte de Rodolfo, la deja completamente pasmada y fuera de sí. Ya ni siquiera es capaz de derramar lágrimas, gritar o enojarse, todo lo contiene. Sin embargo, el asesinato de Rodolfo sirve para quitarle todas las dudas que tiene sobre la tía y sus brujerías. Es esta furia acumulada -tres pérdidas importantes- la que logra que Lucía despierte y vea claramente que el enemigo duerme en su propia casa.

#### *4.4.2. Segunda Fase. Análisis de secuencia y fotogramas*

##### *4.4.2.1. Presentación de la bruja Alejandra*

*Fotograma 1: Alejandra llega a la casa (4':33").*



*Fotograma 1: Alejandra llega a la casa 4':33".*

Una vez que su madre ha muerto, la tía Alejandra se presenta frente a la casa de su sobrino, acompañada de sus muebles y un viejo baúl que contiene sus secretos. Su llegada es anunciada por el funcionamiento anómalo del timbre, que parece haberse descompuesto, y

cuando Lucía llega a la puerta finalmente la vemos de frente (fotograma 1): una mujer mayor, de cabello cano, atuendo luctuoso, alhajas antiguas y mirada serena y ligeramente descarada. La toma es un *over shoulder*, en donde el cabello desenfocado de Lucía le da balance al *close up* de Alejandra, anunciando que el control de lo que sucede en la casa está a punto de cambiar de manos.

#### 4.4.2.2. *Acción maligna*

*Fotograma 2: Alejandra observa a Andrés desde la ventana, 33':01".*

Alejandra realiza múltiples actos malignos en contra de la familia de Lucía. Elegimos el primer asesinato, por ser la acción que abre la puerta y da rienda suelta a su naturaleza vengativa. Para este momento, la tía ya se ha instalado en la casa, y volviendo del mercado se encuentra con un imprevisto: Andrés, el hijo de la familia ha dejado sus patines en las escaleras, los cuales hacen tropezar a Alejandra, haciéndose mucho daño.

Esto nos habla de que, pese al poder y sabiduría poseídos por Alejandra, éstos tienen sus límites, pues no es capaz de anticipar hechos que le hagan daño. Como mencionamos antes, Alejandra anuncia su venganza mediante su acto en el teatro guiñol que da para la familia. Al cabo de tres meses, una vez que ha regresado del hospital, Alejandra está lista para saldar sus cuentas.



*Fotograma 2: Alejandra observa a Andrés desde la ventana 33':01".*

Andrés se encuentra jugando en el patio con su hermana menor, y comienza a imitar la forma de caminar de la tía Alejandra, quien tiene una cojera desde el accidente, esto sin advertir que Alejandra lo observa desde arriba, con razones de sobra para decidirse a matarlo. Alejandra espera a que Andrés se ponga los patines, y es entonces cuando hace uso de sus poderes: vemos a Lucía tendiendo la cama en la habitación de arriba y escuchamos su voz llamando a Andrés, pero no vemos sus labios moverse. Andrés sube las escaleras con los patines puestos, para recibir una fuerte reprimenda por parte de su madre, quien le recuerda que tiene prohibido subir o bajar las escaleras en patines. Andrés, confundido, baja las escaleras aún usando los patines, lo que provoca una caída fatal y poética. Alejandra mató a su nieto haciéndolo caer por las mismas escaleras y con los mismos patines con los que ella había caído. Esto se repite con Malena, la hija mayor, quien quema el rostro de la tía con un té hirviendo, y esa misma noche es quemada viva en su propio cuarto, o con Rodolfo, quien comienza a beber demasiado y corre a la tía a mitad de una tormenta. Éste después es ahogado, literalmente, mediante los poderes de la tía Alejandra, los cuales parecen ir aumentando de forma proporcional a su cólera.

El encuadre es un *full shot* contrapicado de la tía Alejandra en la ventana, provocando la sensación de superioridad sobre Andrés, y semejando un depredador que acecha pacientemente a su presa, esperando el momento perfecto para atacar.

#### 4.4.2.3. Conclusión del personaje

*Secuencia: Lucía quema a la tía Alejandra (secuencia final).*

Para este momento la tía Alejandra ya ha matado a dos de los tres hijos de Lucía, ha matado a su marido Rodolfo y ha dejado claro que no permitirá que Martita, la última hija de Lucía, se vaya a Guadalajara. El enfrentamiento entre ambas mujeres se encuentra en su pico máximo, pues Lucía ha desafiado por última vez la voluntad de Alejandra y, con ayuda del doctor de la familia, ha mandado a su hija a Guadalajara. De vuelta a casa compra veneno, el cual prepara en un té para la tía Alejandra quien, con una mirada retadora, se lo ha de beber frente a ella, demostrándole el alcance sobrenatural de su poder.



*Fotograma 3: Lucía y Alejandra se confrontan 1:15':18''.*

Lucía, pensando en el cuarto incendiado en el que murió su hija, parece comprender la forma en el que el poder de Alejandra funciona. Baja al sótano, en donde se encuentra el baúl

de la vieja, y encuentra uno de los patines de su difunto hijo. Ese objeto, directamente ligado a los sucesos trágicos dentro de la casa, tiene el poder de hacer daño a Alejandra, y así lo hace. Lucía sube al cuarto de la vieja, la cual está tan confiada en su poder, que no ha cerrado la puerta con llave, y yace apaciblemente acostada en su cama. Lucía la ataca con el pesado patín metálico, golpeándola repetidamente en el rostro y la cabeza. Una vez que está semi inconsciente, toma una almohada y la asfixia, para después arrastrar su cuerpo por las escaleras hasta el patio de la casa, para prenderle fuego junto con sus muebles y pertenencias.

Observa cómo el fuego consume el cuerpo ensangrentado de Alejandra, segura de que, así como se ha hecho durante cientos de años, también su espíritu maligno y persistente será purificado y erradicado de la existencia. Encontramos entonces un cuadro que nos recuerda a *Veneno para las hadas*:







*Fotograma 3: Lucía observa el cuerpo de Alejandra quemándose 1:23':31''.*





En este *medium shot* vemos a Lucía detrás de las llamas, sugiriendo que el asesinato también la ha condenado espiritualmente, y observa su futuro eterno en las llamas del infierno. Después de esto, y bajo la misma lógica que sigue la magia de la tía que gira alrededor de los objetos, Lucía va al sótano y regresa con la caja musical con la que llegó la Alejandra, misma con la que inicia la película, y la cuál originó el conflicto en el matrimonio.

Toma las cenizas de Alejandra y comienza a depositarlas dentro de la caja musical, haciendo que ésta suene. A sus espaldas una luz espectral entra por la puerta de la calle y Martita, quien debería estar a bordo de un tren camino a Guadalajara, entra caminando con el collar de la tía Alejandra en la mano.





*Cuadro découpage de La tía Alejandra.*

*Secuencia: Lucía quema a la tía Alejandra (secuencia final).*

TIEMPO	FOTOGRAMA	PLANO	IMAGEN	P: EN ESCENA	ILUMINACIÓN	SONIDO
1:23:47		Full Shot	Lucía viendo el fuego	Lucía se encuentra en el fondo mirando hacia las llamas, mientras vemos el fuego más de cerca	Suave	Palpitación de fuego
1:23:53		Full Shot	Lucía baja para entrar en el sótano	Lucía se agacha para entrar al sótano, mientras vemos el fuego, simulando que Lucía está dentro de él	Suave	Palpitación de fuego
1:24:03		Full Shot	Lucía entra a el sótano	Lucía entra al oscuro sótano buscando encontrar la caja de música de la tía Alejandra	Suave	Palpitación de fuego, rechinar de la puerta, pasos
1:24:12		Plano Medio	Lucía mira la caja de música de la tía Alejandra	Lucía en el centro, toma la caja de música	Suave	El palpitar del fuego disminuye

1:24:22		Full Shot	Lucía sale del sótano	Lucía sale del sótano con la caja de música mientras se nota el humo del fuego consumado	Suave	Rechin puerta
1:24:28		Full Shot	Lucía camina hacia la las cenizas	Lucía camina hacia los restos del incendio mientras el humo se intensifica	Suave	No hay sonido
1:24:39		Full Shot	Lucía se agacha a recoger las cenizas	Lucía se hinca y comienza a recoger cenizas mientras el humo continúa	Suave	El ruido de dejar la en suelo
1:24:46		Plano Detalle	Lucía llena la caja de música con ceniza	Se hace un plano detalle de las manos de Lucía metiendo las cenizas en la caja	Suave	Se escucha un ruido leve de agarrar cenizas



1:24:50		Plano Detalle	La caja de música se mueve	Luego de que Lucía meta un poco de las cenizas, la caja musical comienza a sonar y a moverse	Suave	Sonido caja m
1:24:56		Medio Corto	Lucía mirando la caja moverse	Lucía en el centro, se ilumina su lado derecho mientras el humo sigue en la toma	Suave	Sonido caja m
1:25:00		<i>Full Shot</i>	Lucía sigue con las cenizas, se ilumina la calle	La toma se aleja y se muestra en la puerta una luz azul que se ilumina desde afuera	Suave	Sonido caja m
1:25:09		<i>Full Shot</i>	Lucía sigue hincada y alguien entra desde la calle	Se muestra como la puerta se abre, y se proyecta la sombra de la persona que entra	Dura	Sonido caja m

1:25:12		Plano Detalle	Una persona entra, lleva un collar en la mano	El personaje entra, mientras lleva en su mano un collar que pertenecía a la tía Alejandra	Suave	Sonido de caja m... y el son... de pasc...
1:25:14		Plano Medio	Martita en el centro	Martita es quien entra, con un rostro inexpresivo, y se acerca a Lucía	Suave	Sonido de caja m... dismin...
1:25:27		Medio Corto	Lucía mirando hacia atrás	Lucía mira detrás y ve a su hija acercarse, pero su expresión no es de felicidad	Suave	Suena el tema m... del inicio de la pelíc...

#### 4.4.2.4. Análisis de algunos elementos cinematográficos

##### *Imagen y puesta en escena*

Para este momento, no debe resultar una sorpresa que los hechos se desarrollen durante la noche, o más probablemente durante la madrugada. El set utilizado es bastante simple, lo que permite que los protagonistas de las escenas sean las actuaciones y los hechos que se desarrollan frente a nosotros. La excepción, claro está, sería la habitación de la propia tía Alejandra, la cual posee un gran altar, como se puede apreciar en el fotograma 4, lleno hierbas, veladoras, collares e imágenes, semejando la santería de orígenes afrocubanos, más que una brujería europea.



*Fotograma 4: Alejandra y su altar 1:15':51''.*

Existen contrastes entre áreas como el sótano, sumido en las tinieblas, escondiendo los secretos del baúl, lleno de misterios, como los títeres que tienen vida propia, y la habitación de Alejandra que está bien iluminada, lo cual nos permite ver la violencia con la que es golpeada. Las sombras duras, las escaleras y los trenes hacen acto de presencia, dándonos sensaciones que pueden remitirnos al expresionismo alemán del que tanto hemos hablado, y al cual le debe tanto el género del terror.

## *Sonido*

En la película predomina el sonido ambiental, lo cual enfatiza la importancia de los diálogos y las acciones, y a la vez hace resaltar aún más el tema de la película, el cual proviene de la caja musical de la tía Alejandra. Las melodías de las cajas musicales suelen estar relacionadas con el pasado, con una inocencia infantil perdida, cariños y recuerdos ahora muertos, y en un contexto ominoso, resultan verdaderamente aterradoras.

Otra constante en el filme, y en gran cantidad de filmes de la época, son los sintetizadores, frecuentemente utilizados en las escenas perturbadoras. Para la época era un elemento casi indispensable, pero está tan anclado a su tiempo que para la actualidad resulta un poco desconcertante, pero esto es un hecho totalmente contextual.

### *4.4.3. Tercera fase*

#### *4.4.3.1. Interpretación de la secuencia*

Quizá al compararla con *Alucarda*, *La tía Alejandra* pareciera ser una película con una menor carga de simbolismos y significados, sin embargo, resulta que estos simplemente se encuentran más escondidos, sugeridos más no confesos. Esto es porque la tía Alejandra es una bruja sustancialmente diferente a las que hemos analizado hasta ahora, y a las que suele encontrar en el cine mexicano en general.

De inicio, a diferencia de Verónica o Alucarda, Alejandra se trata de una bruja más apegada a la brujería que podemos encontrar en nuestro país, incluso en la actualidad. Una vez que a mediados del siglo XX las prácticas religiosas paganas dejaron de ser perseguidas por la ley, fuimos testigos de un resurgimiento y proliferación de creencias de distintos orígenes. Muchas de las más populares en México provienen de la cultura afrocubana, influenciada a su vez por los esclavos provenientes del Congo. Estos mezclan la herbolaria con el culto a los muertos, y la creencia de poseer influencia en el destino del resto de las

personas, a cambio de tributos y sacrificios demandados por los espíritus. Sus poderes, al igual que en la creencia europea, pueden ser empleados para el bien o el mal, y aún en la actualidad poseen una gran influencia en la cultura mexicana y latinoamericana.



*Fotograma 5: mano de Alejandra quema la fotografía de Lucía 1:16':24".*

Así, Alejandra utiliza objetos, particularmente fotografías, como en el fotograma 5, para provocar el mal a quien ella lo desea, y animales como canarios, para transferir los males o ataques dirigidos a ella. También le ofrece a Malena curar su “mal de amores”, y hablando con el doctor, dice saber qué tomar para recuperarse más rápido. Desde el primer día, a modo de broma, Alejandra dice tener más de mil años cuando Martita le pregunta su edad. Más adelante, cuando se ha quedado sola con Lucía, le asegura que ni viviendo mil años más podría terminarse el dinero que tiene, en un tono serio.

Desde el inicio, la tía Alejandra muestra un gran interés en Martita, quien a su vez es curiosa y complacida por toda la atención y mimos que la tía le brinda. Es su inocencia la que le impide notar que hay algo detrás de la fachada tierna y amorosa de la anciana, cosa que sí hacen sus dos hermanos mayores. Recordemos ahora que las brujas tienen una larga historia literaria (*Hansel y Gretel*, 1812) y cinematográfica (*The Witches*, 1990) a la hora de depredar niños y niñas pequeñas. Pero los planes de Alejandra distan de querer comer o convertir en ratón a Martita, y sus intenciones son reveladas en una conversación que tiene con ella cuando se encuentran a solas frente a su altar:

- ¿Te gustaría convertirte en un pájaro?

- No.

- ¿Por qué no? Un pájaro grande de alas doradas. Podrías volar sobre los mares más allá de las montañas, volar hasta el sol y encenderte con su fuego. Conocerías todos los secretos de la vida. ¿Te gustaría?

- Si tú quieres.

- Yo voy a hacer todo un milagro contigo Martita, un maravilloso milagro.

Alejandra está haciendo una referencia a un ser mitológico conocido como Fénix, o ave Fénix, cuyos orígenes se remontan a culturas tan antiguas como los griegos, fenicios y egipcios. Posteriormente la religión judeocristiana retomaría a esta criatura y le asignaría sus propias características y significados dentro de sus textos:

Hay un ave, llamada fénix. Ésta es la única de su especie, vive quinientos años; y cuando ha alcanzado la hora de su disolución y ha de morir, se hace un ataúd de incienso y mirra y otras especias, en el cual entra en la plenitud de su tiempo, y muere. Pero cuando la carne se descompone, es engendrada cierta larva, que se nutre de la humedad de la criatura muerta y le salen alas. Entonces, cuando ha crecido bastante, esta larva toma consigo el ataúd en que se hallan los huesos de su progenitor, y los lleva desde el país de Arabia al de Egipto, a un lugar llamado la Ciudad del Sol; y en pleno día, y a la vista de todos, volando hasta el altar del Sol, los deposita allí; y una vez hecho esto, emprende el regreso. Entonces los sacerdotes examinan los registros de los tiempos, y encuentran que ha venido cuando se han cumplido los quinientos años. (Clemente de Roma. Epístola a los Corintios,XXV)

El ave Fénix está relacionada con la resurrección, la sabiduría, la resistencia y el sol, elementos a los que alude Alejandra en otra escena, cuando consuela a Martita después de la muerte de uno de sus hermanos: “el fuego es el alma de los que se han ido”.



*Fotograma 6: Alejandra mira y esconde la fotografía de Martita en un libro de pájaros 51':51".*

Sabemos entonces que Alejandra se ha estado preparando para usar el cuerpo de su nieta como un nuevo recipiente, en el que será vertida su esencia y prolongada su existencia. Por esto, una vez que Alejandra ha sido reducida hasta las cenizas, la caja musical anuncia su renacimiento, mientras Martita, poseída ahora por el espíritu de Alejandra, entra por la puerta.

En el caso de Alejandra, no existe algún pacto previo explícito en la película con el diablo o alguna otra entidad demoníaca. Su calidad de bruja descansa sobre sus acciones malignas a través de la magia negra, misma que, a diferencia de la magia de Alucarda, no es inmediata ni explosiva, sino planeada y precisa. Alejandra posee muchas características similares al ave Fénix, pues posee gran sabiduría acerca del mundo y lo oculto, tiene una resiliencia remarcable, pues su vida persiste pese a golpes, caídas y quemaduras, al igual que su voluntad que no se ve mermada ante la adversidad. Por último, renace de sus cenizas, y de ser cierta la edad que asegura tener, ya lo ha hecho más de una vez.

Finalmente, la tía Alejandra ha cumplido su cometido, y nos damos cuenta de que todo el tiempo tuvo la situación bajo control. Alejandra, la bruja, caminará nuestro mundo por mil años más, renaciendo como un Fénix y trascendiendo la existencia humana.

#### 4.4.3.2. Conclusión del filme

Pese a ser un género nunca antes visitado por el director Arturo Ripstein, *La tía Alejandra* cuenta con las características de su cine de autor, en donde nos sentimos atrapados física y metafóricamente dentro de la casa, y los personajes no logran escapar por ningún medio. Ejemplos de esto serían *Cadena perpetua* (1979), película previa a *La tía Alejandra*, en donde el protagonista es presa de su pasado delictivo, del que le es imposible desprenderse, o *El castillo de la pureza* (1972), en donde la trama también gira en torno al tema de la familia, además de que incluso la casa es muy parecida y en el reparto se encuentra Diana Bracho.

Pese a la extensa filmografía de Arturo Ripstein, no hemos vuelto a ver una historia de terror a través de su lente, pero al igual que Taboada, se trata de una excelente representación de una bruja en el contexto mexicano. Tal vez el único que se ha apegado a la estética, prácticas y creencias de la brujería en México, pues no encontramos películas que la representen sin los estereotipos y características residuales de la bruja europea que pobló el cine mexicano a lo largo de toda su historia. Por primera vez vemos a una bruja caminar por los pasillos de los mercados que nosotros mismos hemos transitado.




Alejandra cumple con la dualidad comúnmente encontrada en la figura de la bruja, en donde su apariencia resulta inofensiva y no representa peligro alguno. A diferencia de nuestras otras dos brujas, no es una víctima, sino una victimaria. Su maldad es innata y su sed de venganza es insaciable. Llega a romper con la cotidianidad, y en su caso particular su tarea es la de destruir la familia. Los eventos paranormales como los temblores se dan en momentos específicos de intimidad en el matrimonio, asegurando así un distanciamiento físico y también sentimental. Cuando Alejandra sacude los cimientos de la casa, en realidad está sacudiendo los lazos que mantienen unida a la familia. Su predilección por la hija menor provoca una ruptura entre los hermanos, y el asesinar a los hijos y el esposo significa el aislamiento definitivo hacia el personaje de Lucía, la madre que representa el núcleo y corazón de la familia mexicana. Alejandra también atenta contra la familia y su estructura en el momento en que hace que Rodolfo deje de ser el proveedor, rompiendo con la dinámica familiar y generando conflicto que sienta las bases para ir fragmentando y destruyendo la familia desde adentro.



Como es común en el cine de Arturo Ripstein, el final es totalmente anticlimático y desesperanzador, y deja claro que el poder en manos de la maldad triunfa a pesar de todo. La película hace que el espectador se sienta minúsculo ante la muerte, la pérdida y la desesperanza que implica enfrentarse a un ser perpetuo y puramente maligno.

#### *4.5. Cuadro comparativo de las tres brujas*

Para concluir el análisis de los filmes anteriores (*Veneno para las hadas*, *Alucarda: la hija de las tinieblas* y *La tía Alejandra*), decidimos reunir las características principales de cada bruja (Verónica, Alucarda y Alejandra), para así poder extraer sus similitudes y diferencias de una manera clara, gráfica y comparativa. Es importante notar que los elementos expuestos en el cuadro sólo son características de las tres brujas, mas no de los filmes, ya que el objetivo de esta investigación gira en torno a este personaje femenino.

Bruja	Contexto social	Presentación del personaje	Rasgos físicos	Características psicológicas	Acto
<p><i>Verónica</i></p> 	<p>S. XX (1984)</p> <p>Huérfana con poca atención, solitaria. Educada por una nana que le cuenta historias fantásticas. Tiene una cómplice.</p>	<p>Se presenta como una niña buena y dulce. Pero con mirada desafiante.</p>	<p>Niña. Tez blanca, cabello rubio. "Bella".</p>	<p>Aparenta ser buena. Envidiosa, manipuladora, abandonada. Quiere romper las reglas y normas.</p>	<p>Pacto y su c (Flav)</p>
<p><i>Alucarda</i></p> 	<p>S. XIX (1865)</p> <p>Huérfana. Novicia, solitaria. Educada por monjas. Tiene una cómplice y la ama.</p>	<p>Se presenta como una joven dulce, amable y extraña. Mirada desafiante</p>	<p>Joven. Tez blanca, cabello negro. "Bella".</p>	<p>Conquista, seduce. Libre sexualmente, quiere romper con lo establecido. Deseo sexual. Lesbiana.</p>	<p>Pacto y otro demo cómp (Justi)</p>
<p><i>Alejandra</i></p> 	<p>S. XX (1979)</p> <p>Huérfana, sin hijos, ni esposo. Solitaria. Adinerada. Tiene una cómplice.</p>	<p>Se presenta como una anciana dulce, amable y buena. Mirada desafiante.</p>	<p>Anciana. Tez blanca, cabello blanco. "Bella".</p>	<p>Aparenta ser buena. Manipula, convence persuade. Rompe con el orden familiar establecido.</p>	<p>Mata (And) Tamb su otr su so</p>

#### 4.5.1. Interpretación del cuadro

Un factor presente en el caso de las tres brujas analizadas es el hecho de que todas son caucásicas, y es que a pesar de que las tres películas están ambientadas en un contexto mexicano, ninguna de las protagonistas comparte rasgos con la mayoría de la población de este país. Además, su apariencia no es la de una bruja fea, vieja, arrugada, jorobada y con verrugas, sino que se trata de una niña rubia de facciones finas, una adolescente esbelta y hermosa (dentro de la belleza hegemónica) y una mujer mayor elegante y arreglada. Aunado a esto, ninguna de las tres posee una mascota como un gato negro o lechuza, ni viven rodeadas de murciélagos, arañas u otras alimañas como suele verse en el estereotipo europeo de la bruja. Aunque puede parecer obvio, creemos importante subrayar este primer elemento que comparten, ya que algunas representaciones de la bruja en el cine mexicano de otros géneros se acercan más al arquetipo europeo. Es conveniente recalcar que las tres películas fueron hechas por directores que empezaban a explorar el cine de autor, por lo que se centraban más en las expresiones creativas del lenguaje cinematográfico. El cine moderno de esa época (1977-1984), como hemos mencionado anteriormente, buscaba cuestionar y cambiar la manera en que se veía y hacía cine. Sin embargo, a pesar de estar inscritas en las nuevas tendencias cinematográficas, los personajes de estas brujas no se desligan completamente de la bruja europea tan conocida mundialmente.

Las tres brujas analizadas están inscritas en personajes antagónicos, pero su relevancia se fortalece porque ellas son parte de instituciones familiares y sociales reconocidas como las que aglutinan o cohesionan a sus miembros. En *La tía Alejandra*, la figura de la bruja es la que irrumpe en la familia, que desintegra poco a poco. Por otro lado, la única bruja que tiene relación con un concepto o institución religiosa como factor represor es Alucarda, siendo esa su motivación para actuar. En el caso de Verónica, enfrenta la realidad y su propia inexperiencia, y mediante el juego de ser una bruja, pretende entender mejor el mundo y el lugar que ocupa en él. Vemos que la constante es que en los tres casos se trata de mujeres que fueron puestas en determinadas circunstancias por otros, por lo que ellas luchan por romper con este destino que se les ha asignado. De la misma forma, las tres cuentan con una secuaz que las vincula con ese mismo mundo, y a través de ellas logran lidiar con la soledad y hostilidad que experimentan por el hecho de ser diferentes. Dichas secuaces (las tres

mujeres) son inocentes, dulces y maleables a los deseos de la bruja, hasta que llega su momento de inflexión en el cual demuestran una fortaleza equiparable o superior a la de la bruja. Las tres brujas son solitarias, cada una desde su propio contexto específico. Ninguna de las tres tiene amistades, familiares cercanos o esposo, es por ello que es tan importante el momento en que aparecen sus cómplices o secuaces.

Es necesario señalar que se encontró una diferencia en cuanto a la imagen física de la bruja, puesto que su apariencia difiere a la de las brujas que encontramos en otros géneros como la comedia, en donde la bruja *Hermelinda Linda* (1984) es una mujer vieja, gorda, con verrugas y un ojo en blanco, o en el género de acción de las películas del Santo, en donde las brujas son mujeres hermosas y voluptuosas como si fuesen modelos.

Pero en el cine de horror mexicano las brujas son mujeres comunes y corrientes, sembrando la inquietante idea de que pueden ser encontradas en cualquier lugar sin que el espectador lo sospeche, además de tener una actitud amigable e inofensiva.

Las películas analizadas son concebidas y dirigidas por hombres, la trama se desarrolla en un entorno totalmente femenino, pero bajo una mirada masculina, y eso se puede observar porque dentro de la historia los hombres son meros espectadores de las acciones de la bruja.

En el caso de Alejandra y Alucarda, cada una posee una característica que reta al sistema según su contexto. Alejandra, que vive en una sociedad patriarcal en la que el hombre es el proveedor, posee una fortuna, la cual le permite tomar ese rol y así despojar a su sobrino de ese poder. Por su lado, Alucarda tiene una sexualidad y sensualidad muy despierta, cualidades particularmente reprimidas por la religión católica que es inculcada en el convento en el que vive. Por otra parte, el personaje de Verónica se opone a la idea de la infancia como una etapa libre de soledad, tristeza y maldad.

Dos de las películas muestran a las brujas como mujeres transgresoras y subversivas, que están en contra de la sociedad patriarcal y que están luchando por tener derechos que les son negados, además de rehusarse a ser sometidas por una construcción de feminidad con la que no están de acuerdo.

En cuanto a sus prácticas mágicas y rituales, las tres brujas los hacen aunque con distintos elementos. Verónica y Alejandra hacen uso de velas y hierbas, mientras que Alucarda, utiliza la sangre como principal elemento catalizador para llevar a cabo sus pactos. También están presentes las invocaciones directas a Satanás.

Nuestras tres brujas son huérfanas pero para Alucarda y Alejandra la figura paterna es prácticamente inexistente y la materna es la que tiene un significado. Lo que libera a Alejandra es la muerte de su madre, pues es lo que le permite salir finalmente de la casa después de una vida dedicada a cuidarla, y la herencia le da el poder adquisitivo Alucarda no conoce a su madre, pero hereda de ella el espíritu libre que la impulsa a dudar de lo establecido y cuestionarlo. Para el cine mexicano la bruja no tiene una edad específica, pues sus representaciones van desde la infancia hasta la vejez, rompiendo con el estereotipo de la bruja anciana y fea.

Otro factor que comparten es la muerte a través del fuego: la hoguera. En el caso de Verónica, es creada por la misma Flavia, al igual que la hoguera hecha por Lucía con los muebles de Alejandra. Alucarda muere en las llamas de su interior, que consumen su cuerpo ante la imagen de la monja muerta. De este fin aparentemente definitivo, sólo es Alejandra la que a través de su magia, logra seguir viviendo bajo una nueva forma.



## Capítulo 5



## Conclusiones

La bruja es una figura arquetípica que nace en la Edad Media y se ha ido construyendo y modificando con el paso de los siglos, y esto se ve reflejado en sus representaciones cinematográficas. El arquetipo de la bruja se transforma dependiendo de sus contextos específicos. Esta ha sido representada en el cine de una forma que corresponde a la construcción social establecida en la literatura y reforzada por otras formas de arte, donde se resalta el físico deforme y demacrado, risas estridentes, vuelos en escobas e intenciones malignas.

El arquetipo de la bruja ha sido incorporado a las narrativas de todo tipo, como la comedia, las caricaturas, el romance y la acción, a veces manteniendo su estética y sentido original, y muchas otras volviéndolo algo totalmente opuesto, yendo desde la bruja malvada y horrenda de *The Wizard of Oz* (1939), hasta la buena y hermosa de *Bewitched* (1964).

El cine de terror es un género canónico, que se inspira en la literatura gótica del siglo XIX, pero también retoma leyendas y mitos universales, así como características propias de cada país que produce cine de terror. Este tipo de cine tiene como propósito particular asustar al espectador, incomodar o inquietar, a través de narraciones ligadas a las ansiedades sociales universales del ser humano. Sin embargo, estos filmes también hacen referencia a contextos específicos de donde la producción es originaria. El espectador, al consumir cine de terror, siente miedo y a la vez satisfacción, sabiendo que se encuentra a una distancia segura de las transgresiones morales y la violencia que se ofrece en la pantalla.

El cine de terror mexicano exploró temas de la cultura mexicana, por medio de cuentos y leyendas nacionales, y con ello logró capturar a un público que agradeció un género emocionante y poco común en el país, en donde prevalecían las producciones cinematográficas cómicas y melodramáticas de fórmula.

La brujería en México tiene orígenes antiguos y difusos, pero se considera que tiene influencia de una larga historia de medicina herbolaria y rituales a la muerte que se manifestaron desde la época prehispánica; los cuales fueron fuertemente reprimidos con la

llegada de los españoles. Pese a eso, lograron prevalecer bajo distintas formas hasta nuestros días.

La religión católica, impuesta en el mundo occidental, ha fijado la diferencia entre el bien y el mal, y la bruja se encuentra del lado de la maldad. El diablo, también llamado Satán, Satanás, o Lucifer, juega un papel crucial a la hora de entender a este personaje. Desde la mirada cristiana, Satán es la representación máxima de la maldad, aquel que desafió la voluntad de Dios y fue enviado al infierno. Él es la figura masculina a la que está supeditada la bruja, pues es aquel a quien le rinde culto y por medio del cual obtiene sus poderes.

La bruja en el cine tiene algo de *mujer fatal (femme fatale)*, pues manifiesta su sensualidad y sexualidad, a la vez que renuncia a sus deberes maternos (si es que es madre). El hecho de que tomen sus propias decisiones y desafíen los valores asignados a las mujeres las vuelve portadoras de maldad, y acreedoras a un castigo mortal. El cine muestra a la bruja como un personaje femenino con una cierta carga erótica que emplea a su favor, pero fundamentalmente se trata de la personificación de la maldad que atenta contra los valores de la sociedad, lo que implica que las mujeres subversivas y rebeldes son nocivas y dignas de desconfianza.

Las tres películas analizadas corresponden a tres directores que pueden considerarse como realizadores dentro del concepto del *cine de autor*. Ellos enfrentaron múltiples problemas para crear este tipo de cine, ya que la industria no confiaba en el género de terror y por lo tanto no obtenía gran apoyo. Asimismo, no contaban con un nicho de consumidores suficientemente grande dentro del vasto cine comercial mexicano. Las tres películas están producidas en circunstancias específicas de México (décadas de los setenta y los ochenta), como la crisis en la producción cinematográfica nacional, y problemas políticos y sociales que vivía el país.

A partir de los setenta, se produjeron grandes cambios debido a la participación de las mujeres en muchos de los campos que antes les eran negados, esto provocó que en algunos



casos sus acciones fueran consideradas como transgresoras o subversivas, hechos que de alguna manera son representados en el cine.

El cine de terror de esa época también ofrece una visión diferente de la mujer en la sociedad mexicana, pues comienza a ser percibida de una forma más compleja, aunque no logra dejar atrás por completo el estereotipo polarizante de “puta” o “virgen”, o, en el caso específico del cine de terror, víctima o monstruo.

Nuestra investigación ha servido para entender cómo es percibida y representada la mujer en el cine de terror en México en una época específica, en donde se le adjudican una serie de características, las cuales son un reflejo del papel que se le asigna a la mujer en ese momento, dentro de la sociedad.

Es importante señalar que en la mayoría de los relatos y leyendas sobre la bruja, ésta es castigada con la muerte en la hoguera, justificándose como necesaria ya que había alterado el orden social, por ser una mujer transgresora y subversiva. Este personaje está ligado a la mujer que tiene un mayor número de conocimientos que el resto de la población femenina, y a la que decide salirse de lo establecido, de tal manera que a las mujeres que poseen más conocimientos o son distintas a otras, se les puede adjudicar el nombre de bruja.

Las brujas presentadas en nuestros análisis cinematográficos, nos señalan con precisión que son mujeres que actúan de una manera distinta al rol femenino que tienen asignado y que pertenecen a una nueva concepción de feminidad, en la que actúan en contra de la ideología imperante en la época. Verónica (*Veneno para las hadas*, 1984), se representa en contra del estereotipo de la niña inocente y buena, Alucarda (*Alucarda: la hija de las tinieblas*, 1977), ataca la religión católica y la represión sexual, y Alejandra (*La tía Alejandra*, 1979), se posiciona en contra de la familia tradicional mexicana y sus roles establecidos.

Las tres películas analizadas en donde la bruja está presente, son representaciones de mujeres de diferentes edades. La bruja mexicana no es sólo una mujer anciana, como en el arquetipo de la bruja europea, sino que puede encontrarse en diferentes etapas de su vida:

Verónica (*Veneno para las hadas*, 1984) representa la niñez: la curiosidad y la inocencia. Alucarda (*Alucarda, la hija de las tinieblas*, 1977) representa la juventud: la pasión y sexualidad. Y Alejandra (*La tía Alejandra*, 1979) representa la vejez: la experiencia y la sabiduría.

Las tres brujas comparten características, pero también difieren en otras tantas, en ese sentido podemos notar que cada una tiene particularidades y se desarrolla en el contexto mexicano en el que fueron producidas, siendo Alucarda la única excepción, pues fue pensada para un público internacional.

Verónica está situada en un contexto específico completamente mexicano, sin embargo, la representación de la bruja dentro de las fantasías y pesadillas de Flavia (amiga de Verónica), es la de una bruja vieja, fea, jorobada y mala. Al igual que en el caso de *Alucarda*, Satán está presente en ambas historias. En el caso de *La tía Alejandra* se puede notar un sincretismo más evidente, pues Satán nunca es mencionado. No existe un pacto explícito con él, y los ritos, embrujos y preparativos son realizados por el propio conocimiento de Alejandra en herbolaria. Esto nos sugiere que Alejandra no está ligada del todo a Satanás, o, en todo caso, este no es tan determinante para ella.

La bruja en el cine de terror mexicano es representada como una mujer aparentemente común, característica tomada de las leyendas mexicanas, en donde las brujas llevaban una vida normal como amas de casa durante el día, cuidando del hogar, de sus hijos y cumpliendo sus deberes conyugales, mientras que por la noche se quitaban las piernas y salían volando lejos de las obligaciones asignadas por una sociedad patriarcal. Las tres brujas analizadas comparten esta dualidad, sin embargo, esta no se manifiesta específicamente de noche o de día, sino cuando quieren esconder su personalidad maligna.

El cine mexicano de terror, a través de sus relatos, manifiesta que las brujas no deben poseer sabiduría, o mostrar sus inconformidades, o rebelarse ante las imposiciones de su género, pues serán juzgadas, torturadas y quemadas en la hoguera. Consideramos que en

algunos casos esto se justifica como un mandato divino, que asigna a la mujer un papel de sumisión y, por lo tanto, no puede actuar como promotora de cambios sociales.

La bruja en el cine de terror mexicano, muestra un fragmento de la historia de la mujer en el momento en el que se realiza dicha película, sin separarse de sus características malignas y otros rasgos como la enemistad con su propio género. De esta manera concluimos que las tres brujas cumplen con el propósito de romper los paradigmas instaurados por la sociedad, haciendo justicia a su título de mujeres transgresoras.

El análisis de los personajes que representan a la bruja en el cine de terror mexicano nos permitió observar que:

- 1) Verónica, de *Veneno para las hadas*, es la bruja más pequeña, y esta particularidad la hace un personaje curioso e inexperto. Ella se encuentra sola en el mundo, pues la falta de sus padres ha creado una barrera afectiva que le impide relacionarse con el resto de los adultos. Sus muestras de cariño han sido reemplazadas por los cuidados impersonales de su nana, y sus lecciones morales y de vida por los cuentos e historias que ésta le narra. Verónica, compensando sus carencias, se instala en el personaje de la bruja, que funge como su modelo a seguir, pues representa a una mujer fuerte, inteligente y respetable. Verónica abraza el papel de la bruja como un juego propio de su edad, mediante el cual intenta entender su realidad.
- 2) Alucarda es una adolescente de quince años, y como tal, experimenta una faceta de rebeldía, descubrimiento sexual y otras ansiedades propias de su edad, pero al vivir dentro de un convento se encuentra fuertemente reprimida. Alucarda rompe con las normas de este dogma religioso, al cuestionar su ideología, decidir experimentar su sexualidad y no avergonzarse de sus preferencias sexuales, todo esto desde su posición de mujer y novicia. En esta película es claro el papel de sumisión de la mujer ante la religión y la figura masculina. La iglesia condena a la bruja relacionada con actos del demonio y cuya única cura es un exorcismo, o la muerte.

- 3) La tía Alejandra es una mujer que rompe con los roles de género establecidos, y se convierte en proveedora y desplaza así al padre de familia y su autoridad. Este significativo paso es el primero de muchos que le permiten finalmente fracturar o unir a la familia a su libre arbitrio y tomar el control del hogar.
- 4) La bruja mexicana en el cine de terror no se muestra físicamente como el arquetipo de la bruja europea o estadounidense (“fea”, jorobada, con verrugas, etc.) . Todo lo contrario, resulta agradable a la vista. El personaje adopta otras características del arquetipo, como la constante maldad, el pacto con el diablo y su muerte en la hoguera, sin embargo, estas son mezcladas con otras peculiaridades mexicanas, e incluso prehispánicas.
- 5) Verónica, Alucarda y Alejandra tienen un perfil caucásico, ninguna de ellas es representada con rasgos físicos originarios de México, incluso una de ellas habla inglés en todo momento. Además, Verónica y Alejandra forman parte de un sector social privilegiado, y se podría añadir que las tres cumplen con el modelo hegemónico de belleza.
- 6) Las tres brujas cumplen con el propósito de romper los paradigmas instaurados por la sociedad; sin embargo, para poder ejercer sus acciones se valen de la amistad íntima con una mujer que es parte de la comunidad, misma que apoyará a la bruja a establecer las condiciones propicias para ejercer su brujería. Muchas veces las hacen partícipes de las acciones malignas, pero más tarde puede convertirse en una relación de enemistad.
- 7) Otra característica común de la bruja en el cine de terror mexicano es que, pese a ser representada en diferentes etapas de su vida, se muestran como mujeres con poderes malignos desde su nacimiento y marcadas por un destino inevitablemente funesto. También podemos señalar que las brujas manifiestan problemas sentimentales y emocionales, derivados de que todas ellas son huérfanas y carecen de una familia

cercana. De alguna manera, podríamos concluir que la bruja mexicana podría ser encarnada por cualquier mujer solitaria o con carencias familiares.

- 8) Los filmes insisten en que la bruja trae consigo el mal, y altera el orden y rompe las estructuras sociales y leyes establecidas. Sus actos van en contra de la moral, su magia en contra de la naturaleza y su existencia en contra de Dios. El arquetipo de la bruja perdura (junto con el catolicismo) hasta estos días, pues es una mujer hereje, herbolaria, ermitaña, mística y pecadora, que fue convertida a través de la superstición en una bruja con intenciones puramente malignas.
- 9) La bruja en el cine mexicano de terror ha sido poco estudiada, pese a ser un personaje que sigue teniendo presencia en el cine de terror internacional contemporáneo, y que permanece en las mentalidades del presente.
- 10) El cine de terror en México sigue existiendo, y en los últimos años ha incrementado su producción de películas que abordan nuevas temáticas, no obstante, consideramos que es un género que podría desarrollarse aún más.
- 11) Las tres películas analizadas responden a intereses, preocupaciones e inquietudes del momento en que fueron realizadas (1977-1984), ya que el cine es una representación de la realidad. El tema de la brujería tiene relevancia, pues el origen de las brujas y su persecución es una historia de *feminicidios* documentados, respaldados por la ley y por las sociedades de su tiempo; una problemática que, de alguna manera, sigue vigente en el mundo y en México. Estas tres brujas reflejan el temor de la sociedad mexicana de ese entonces, a mujeres enojadas y empoderadas que no se quedan quietas ante lo que no les parece o se les hace injusto.
- 12) Por último, después de hacer esta pesquisa y conocer más detalladamente las características de este personaje en el cine de terror mexicano de las décadas de los años 70 y 80, nos surgen algunos cuestionamientos relacionados con el tema que

necesitan un mayor o distinto análisis para responderse. Otros y otras investigadoras podrán ampliar este estudio al cuestionarse lo siguiente:

¿Por qué en las representaciones más recientes de la bruja en el cine mexicano está menos presente Satanás? ¿Tendrá que ver con el desapego paulatino a la religión católica?

Las brujas son representadas con cierto apoyo de una figura materna, pero nunca las acompaña una paterna. ¿Será que se trata de mostrar que las mujeres que se orientan hacia la maldad, lo hacen porque no han tenido un padre presente en sus vidas?

¿Por qué la bruja está casi ausente como protagonista en los filmes de terror del México actual?

## Bibliografía

Alberro, S.(1987). *Herejes, Brujas y Beatas: Mujeres ante el tribunal del santo oficio de la inquisición en nueva España*. En: *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*. México: Colegio México.

Ayala, J. (1991). *La disolvencia del cine mexicano*. México: Grijalbo.

Bartra, E., Fernández, A.M. y Lau, A. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Bedolla, P., Bustos, O.L. y Flores, F. (1989). *Estudios de género y feminismo I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bengochea, M. (2015). *Lengua y género*. Madrid: Síntesis.

Cabañas, A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.

Callejo, J. (2006). *Breve historia de la brujería*. Madrid: Nowtilus.

Castañega, M. (1994). *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías y varios conjuros y abusiones y otras cosas al caso tocantes y de la posibilidad y remedio de ellas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Clover, C. (1992). *Men, Women, and Chainsaws*. New Jersey: Princeton University Press.

De Barbieri, T. (1984). *Mujeres y vida cotidiana*. México: Fondo de Cultura Económica.

De Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Real Academia Española.

Durkheim, E. (1968) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire.

Fe, M, coord. (2009). *Mujeres en la hoguera representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género.

García, E., (1985). *Historia del cine mexicano*. México: Secretaria de Educación Pública.

García, E. y Macotela, F.(1984) *La guía del cine mexicano. 1919-1984*. México: editorial patria 361P.

Gómez, F. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Castellón: Universidad Jaume I.

Jiménez, N. (2004). *El cine de Juan López Moctezuma dentro de la corriente “esotérica” de los 70'S en México: tres películas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Michelet, J. (1987). *La bruja, un estudio de las supersticiones de la Edad Media*. Soria: Akal Ediciones.
- Millan, M., (2001). *El cine de las mujeres en México: Situando el deseo del sujeto femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Morales, R. (2017). *La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Naime, A. (1995). *El Cine 204 respuestas*. México: Alhambra Mexicana.
- Oliva, C. y Martínez, L.G. (2019). *Cine mexicano y filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paranaguá, P. (1997). *Arturo Ripstein. La espiral de la identidad*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Pascual, I. (2017). *Cámaras Revolucionarias. La izquierda no oficial en México a través de su cine (1968-1976)*. España: Universidad de Valladolid.
- Paz, O. (1986). *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosas S. (2003). *El cine de horror en México*. México: Grupo Editorial Lumen/Saga Ediciones.
- Rodríguez, L. (2009). *El cine de terror en México: Análisis de 3 filmes de Carlos Enrique Taboada*. PhD tesis. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. México: Conaculta Cineteca Nacional.
- Sánchez J. (2002). *Historia del cine, teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza
- Stam, R y Ella S, (2000). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Nueva York: Routledge.
- Shinoda, J. (1994). *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. México: Kairós.
- Torres, I. (2012). *Inicios del cine de horror en México 1933-1940*. México: s.p.i.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (1992). *Principios de análisis cinematográfico*. Paris: Nathan.



## Webgrafía

Apocalipsis 8:6-13. *Los siete ángeles de las siete trompetas se dispusieron a tocarlas. Cuando el primero tocó la trompeta, cayó sobre la tierra una lluvia de granizo y fuego mezclados con sangre; una tercera parte de la* | Nueva Biblia Viva (NBV) Disponible en: <https://www.bible.com/es/bible/753/REV.8.6-13.NBV>.

(Consultado 22/octubre/2020)

Casino, C. (2005). *Cine de Terror . Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños*. La trama de la comunicación, vol. 10, pp. 1-9, Argentina: Universidad Nacional de Rosario Rosario. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927060030>

(Consultado 03/Abril/20)

Cuellar, M. (2008). *La figura del monstruo en el cine de horror*. Revista CS. Vol. 2, pp 227-246. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/4763/476348366007.pdf>

(Consultado 06/Mayo/20)

La Guía, (2008). «*Las Pinturas Negras*» de Goya. Disponible en: <https://arte.laguia2000.com/pintura/las-pinturas-negras-de-goya>

(Consultado 10/Mayo/20)

Dimensión del reino, (2020). El fuego que es de Dios, representación profética- Lucas 12:49. Disponible en: <https://www.dimensiondelreino.com/enseanzas/fuego-que-es/#que-es-simbolicamente-el-fuego-en-la-biblia>

(Consultado 30/Septiembre/20)

Dos Ramos, M. (2015). *El renacer de la reina del grito. género y representación en el cine de terror español contemporáneo (2001-2010)*. En investigació i gènere a la universitat jaume i. 130-135: Universitat Jaume I. Disponible en: [http://isonomia.uji.es/wp-content/uploads/2014/05/PDF\\_Actas-I-congreso-investigaci%C3%B3n-y-g%C3%A9nero.pdf#page=130](http://isonomia.uji.es/wp-content/uploads/2014/05/PDF_Actas-I-congreso-investigaci%C3%B3n-y-g%C3%A9nero.pdf#page=130)

(Consultado 08/Mayo/20)

Manzano, C. (2004). *Relaciones entre Heroínas y Brujas*. Relatos infantiles y juveniles en la literatura y el cine, Universidad Europea de Madrid. Disponible en: <https://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/2883/Cristina%20Manzano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

(Consultado 20/Marzo/20)

Martínez, R. (2007). *Los enredos del diablo: o de cómo los nahuales se hicieron brujos*. En: Relaciones. Estudios de historia y Sociedad, 189-216: Colegio de Michoacán. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/137/137111107.pdf>

(Consultado 23/Febrero/20)

Martínez, S. (2012). De lo extraño, de lo otro, de uno mismo, y de la vida. Cronología: la fealdad a través del tiempo. Disponible en: <https://mundofeoyhorroroso.wordpress.com/2012/03/20/cronologia-la-fealdad-a-traves-del-tiempo/#:~:text=Edad%20Media%20y%20Renacimiento%3A%20En,por%20ser%20una%20obra%20divina.&text=Estas%20obras%20hac%C3%ADan%20una%20alusi%C3%B3n,al%20pecado%20y%20a%20la%20tentaci%C3%B3n>

(Consultado 30/septiembre/20)

Martín, N. (2019). *La evolución de la mujer en el subgénero de cine de terror "slasher": análisis desde una perspectiva de género*: Universidad de la Laguna. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/17148>

(Consultado 30/Septiembre/20)

Melche, J. (1997). *La mujer en el cine mexicano como figura filmica y realizadora*. Revista de la Universidad de México, 24-27. Disponible en:

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/77497687-2f52-4396-a4db-4a9760d07e09/la-mujer-en-el-cine-mexicano-como-figura-filmica-y-realizadora>

(Consultado 30/septiembre/20)

Moga, E. (2006). *Paraiso perdido*, de John Milton. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/paraiso-perdido-john-milton>

(Consultado 10/Mayo/20)

Fontalvo, S. (2017). *Lucifer en la divina comedia*. Disponible en: <https://lavozdelmedioevo.wordpress.com/2017/12/28/lucifer-en-la-divina-comedia/>

(Consultado 10/Mayo/20)

Fuster, M. (2008). *La caza de brujas en la historia moderna* Temakel. Disponible en:

<https://web.archive.org/web/20080201002033/http://www.temakel.com/histbrujeria.htm>

(Consultado 3/Septiembre/2020)

Hausberger, B. (2007). *La Revolución Mexicana en los cines de Roma de la posguerra 1950-1973*. P.262, Tzintzun. En Revista de estudios históricos. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-719X2016000200259](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-719X2016000200259)

(Consultado 10/Abril/20)

Parrondo, E. (1995). *Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia*. En *Secuencias revista de historia del cine*, 9-20: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3809/26271\\_1.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3809/26271_1.pdf?sequence=1)

(Consultado 12/Mayo/20)

Palafox, E.(1989). *Mito y permanencia en dos historias mexicanas de bruja*. En: *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de américa latina y del caribe*. 48-52: Oficina Regional de Cultura de la Unesco para América latina y el caribe, ORCALC. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/read/34642609/descarga-directa-direct-download-portal-de-la-cultura-de->

(Consultado 20/Febrero/20)

Pérez, L. 2013. *La ideología del miedo: el cine de terror estadounidense, 2001-2011* Valencia, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA. Disponible en:

<http://roderic.uv.es/handle/10550/32686>

(Consultado 3/Septiembre/20)

Williams, H. 2019 *Why the Grand Guignol was so shocking*. Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20190304-why-the-grand-guignol-was-so-shocking>

(Consultado 12/Mayo/20)

Wood, R. (2002). “*The American Nightmare: Horror in the 70’s*”, en: Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The Film Reader*, Londres: Routledge. Disponible en: [http://www.blue-sunshine.com/tl\\_files/images/Week1-Wood-AmericanNightmare.pdf](http://www.blue-sunshine.com/tl_files/images/Week1-Wood-AmericanNightmare.pdf)

(Consultado 09/Mayo/20)

Tones. J. 2018. *'Suspiria', 'Inferno' y 'La madre del mal': la trilogía de terror de Dario Argento que nunca existió*. Disponible en:

<https://www.espinof.com/otros/suspiria-inferno-madre-mal-trilogia-terror-dario-argento-que-nunca-existio>

(Consultado 12/Mayo/20)

Torreiro, M. (1996). *Años de desconcierto, años de penitencia*. *Nosferatu. Revista de cine*. (22):50-57. Disponible en:

[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40990/NOSFERATU\\_022\\_008.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40990/NOSFERATU_022_008.pdf?sequence=4&isAllowed=y)

(Consultado 26/Junio/20)

Libros de cibola. 2016. {RESEÑA} E.T.A. HOFFMANN: NOCTURNOS (ALBA EDITORIAL). Disponible en:

<https://librosdecibola.wordpress.com/2016/09/28/resena-e-t-a-hoffmann-nocturnos-alba-editorial/>

(Consultado 12/Mayo/20)

Lanesskog, T. 2017. *The Feared and Respected Old Norse Völva Sorceresses*. Thornews. Disponible en: <https://thornews.com/2017/09/23/the-feared-and-respected-old-norse-volva-sorceresses/>

(Consultado 23/Septiembre/20)

Lara, I. 2016. *La urgencia teatral*. Disponible en:

<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-urgencia-teatral/>

(Consultado 20/Mayo /20)

Thornews. 2017. *The feared and respected old norse Völva Sorceresses*. Disponible en:

<https://thornews.com/2017/09/23/the-feared-and-respected-old-norse-volva-sorceresses/>

(Consultado 13/Septiembre/20)

Zermeño, C.(2017). Vínculos de sangre: de Carmilla y Dracula a Alucarda. La Colmena, p. 63-73. Disponible en:

<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5308>

(Consultado. 29/Octubre/2020)

## **Filmografía**

Aldama, Julio. *Hermelinda linda*. 1984.

Almodóvar, Pedro. *La piel que habito*. 2011.

Aronofsky, Darren. *Mother!*. 2017.

Baena, Carlos. *La noria*. 2018.

Bohr, José. *Herencia macabra*. 1940.

Boyler, Arcady. *La mujer del puerto*. 1934.

Bracho, Julio. *Canasta de cuentos mexicanos*. 1956.

Browning, Tod y Freund, Karl. *Drácula*. 1931.

Brugués, Alejandro. *Juan de los muertos*. 2012.

Buñuel, Luis. *Susana: carne y deseo*. 1951.

Buñuel, Luis. *Simón del desierto*. 1965.

Buñuel, Luis. *El ángel exterminador*. 1966.

Burton, Tim. *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*. 2007.

Bustillo, Juan. *Dos Monjes*. 1934.

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

Carpenter, John. *Halloween*. 1978.

Carrera, Carlos. *Un embrujo*. 1998.

Carrillo, Sofía. *La bruja del fósforo paseante*. 2019.

Castañeda, Rigoberto. *Kilometro 31*. 2006.

Cazals, Felipe. *Canoa: denuncia de un hecho vergonzoso*. 1975.

Chiodo, Stephen. *Killer klowns from another world*. 1988.

Corona, Alfonso. *Santo contra las mujeres vampiro*. 1962.

Craven, Wes. *Swamp Thing*. 1982.

Craven, Wes. *A Nightmare on Elm Street*. 1986.

Craven, Wes. *Scream*. 1997.

Cunningham, Sean S. *Friday the 13th*. 1980.

Demme, Jonathan. *Silence of lambs*. 1991.

Derrickson, Scott. *Sinister*. 2012.

Derrickson, Scott. *The exorcism of Emily Rose*. 2005.

De Fuentes, Fernando. *El fantasma del convento*, 1934.

De Fuentes, Fernando. *Doña Bárbara*. 1943.

De la Iglesia, Alex. *Brujas de Zugarramurdi*. 2013.

De La Riva, Juan. *Ladronas de almas*. 2015.

Deodato, Ruggero. *Holocausto caníbal*. 1980.

De Palma, Brian. *Carrie*. 1997.

Díaz, José. *Atacan las brujas*. 1968.

Eggers, Robert. *The Witch*. 2016.

Fleming, Victor. *The Wizard of Oz*. 1939.

Franz, Veronika y Fiala, Severin. *Goodnight mommy*. 2014.

Friedkin, William. *The exorcist*. 1973.

Galindo, Alejandro. *El monje loco*. 1940.

Gavaldón, Roberto. *Doña Macabra*. 1971.

Gavaldón, Roberto. *En la palma de tu mano*. 1951.

Gavaldón, Roberto. *Macario*. 1960.

Gómez, Emilio. *¿Con quién andan nuestras hijas?*. 1955.

Gordon Lewis, Herschell. *The Wizard of Gore*. 1970.

Gordon, Stuart. *Re animator*. 1985.

Griffith, David, W. *The Birth of a Nation*. 1915.

Griffith, David, W. *Intolerance*. 1916.

Gruener, Daniel. *Sobrenatural*. 1996.

Hardy, Corin. *The Nun*. 2018.

Hermosillo, Jaime. *La pasión según Berenice*. 1975.

Hitchcock, Alfred. *Psycho*. 1960.

Hitchcock, Alfred. *Rear window*. 1954.

Holland, Tom. *Thinner*. 1996.

Honda, Ishiro. *Godzilla*. 1954.

Hooper, Tobe. *The Texas Chain Saw Massacre*. 1974.

Hooper, Tobe. *Poltergeist*. 1982.

Jackson, Peter. *Bad Taste*. 1987.

Jodorowsky, Alejandro. *Fando y Lis*. 1968.

Jodorowsky, Alejandro. *El topo*. 1970.

Jodorowsky, Alejandro. *Santa sangre*. 1989.

Julian, Rupert. *The Phantom of the Opera*. 1925.

Kubrick, Stanley. *The Shining*. 1980.

Lawrence, Francis. *I'm a legend*. 2007.

Leduc, Paul. *Reed: México insurgente*. 1973.

Llosa, Luis. *Anaconda*. 1997.

López, Leobardo. *El grito*. 1968.

López Moctezuma, Juan. *La mansión de la locura*. 1972.

López Moctezuma, Juan. *Alucarda: la hija de las tinieblas*. 1977.

Marshall, Neil. *The Descent*. 2005.

Méliès, George. *Le Manoir du Diable*. 1896.

Méliès, Georges. *Le Voyage dans la Lune*. 1902.

Méndez, Fernando. *El vampiro*. 1957.

Moreno, Antonio. *Santa*. 1932.

Murnau, Friedrich. *Nosferatu*. 1922.

Nakata. *Hideo. Ringu*. 1998.

Nyby, Christian. *The Thing from Another World*. 1951.

Orol, Juan. *Madre querida*. 1935.

Peirce, Kimberly. *Carrie*. 2013.

Peón, Ramón. *La llorona*. 1933.

Pisanthanakun, Banjong y Wongpoom, Parkpoom. *Shutter*. 2004.

Polanski, Roman. *Rosemary's Baby*. 1968.

Raimi, Sam. *Drag Me to Hell*. 2009.

Raimi, Sam. *Evil Dead*. 1981.

Ripstein, Arturo. *El castillo de la pureza*. 1972.

Ripstein, Arturo. *Cadena perpetua*. 1979.

Ripstein, Arturo. *La tía Alejandra*. 1979.

Robitel, Adam. *The taking of Deborah Logan*. 2014.

Rodriguez, Robert. *Planet terror*. 2007.

Roeg, Nicolas. *The witches*. 1990.

Romero, George A. *Night of the Living Dead*. 1968.

Rosenberg, Abe. *Archive 253*. 2015.

Rosenberg Stuart. *The Amityville horror*. 1979.

Roth, Eli. *The Green Inferno*. 1980.

Rye, Stellan. *The Student of Prague*. 1913.

Sánchez, Eduardo y Myrick, Daniel. *The Blair witch project*. 1999.

Sandberg, David. *Lights out*. 2013.

Saks, Sol. *Bewitched*. 1964.

Schmoeller, David. *Puppet master*. 1989.



Scorsese, Martin. *Shutter Island*. 2010.

Segura, Juan. *El super loco*. 1937.

Shyamalan, Night. *Sings*. 2002.

Soderbergh, Steven. *Contagion*. 2011.

Spielberg, Steven. *Close encounters of the third kind*. 1977

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

Taboada Carlos. *El libro de piedra*. 1968.

Taboada, Carlos. *¿Quién mató al abuelo?*. 1972.

Taboada, Carlos. *Más negro que la noche*. 1975.

Taboada, Carlos. *Veneno para las hadas*. 1984.

Teague, Lewis. *Cujo*. 1983.

Terence Fisher. *Dracula: Prince of Darkness*. 1966.

Urueta, Chano, *Profanación*. 1933.

Urueta, Chano. *El signo de la muerte*. 1939.

Urueta, Chano. *La bruja*. 1954.

Urueta, Chano. *La marca de satanás*. 1957.

Urueta, Chano. *El espejo de la bruja*. 1962.

Urueta, Chano. *La cabeza viviente*. 1963.

Vadim, Roger. *Et mourir de plaisir*. 1960.

Villarreal, Lorena. *Las lloronas*. 2004.

Wallace, Tommy Lee. *It*. 1998.

Wan, James. *Dead silence*. 2007.

Ward, Roy. *The Vampire Lovers*. 1970.

Watts, John. *Clown*. 2014.

Wegener, Pau y Boese, Carl. *Der Golem*. 1920.

Whannell, Leigh. *The invisible man*. 2020.

Wiene, Robert. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. 1919.

Worsley, Wallace. *The Hunchback of Notre Dame*. 1923.

Zacarias, Miguel. *El baúl macabro*. 1936.

## Índice de imágenes

**Imagen 1:** Carrie muriendo, imagen tomada de *Carrie*, Brian de palma, 1976. Tomada de la web.

**Imagen 2:** Thomasin elevándose, imagen tomada de *The witch*, Robert Eggers, 2016. Tomada de la web.

**Imagen 3:** ejecución de mujer acusada de brujería, *Hauntings in Salem, Massachusetts*. Tomada de Pinterest.

**Imagen 4:** bruja cocinando. *Pfannkuchenbäckerin*, Jan Van de Velde II, 1641. Tomada de la web.

**Imagen 5:** pintura de juicio. *The witch trial*, William Powell Frith, 1848. Tomada de la web.

**Imagen 6:** pintura Juana de Arco. *Joan of Arc*, Jules Bastien-Lepage, 1879. Tomada de la web.

**Imagen 7:** ilustración de ejecución de mujeres acusadas de brujería. *Mujeres sospechosas de brujería siendo ahorcadas en Inglaterra*, 1655. Tomada de la web.

**Imagen 8:** pintura bruja híbrido. *Tlahuelpuchies*, 2018. Tomada de la web, umbral de lo desconocido.

**Imagen 9:** pintura de bruja haciendo un hechizo en el bosque. *The sorceress*, Jan Van de Velde II, 1626. Tomada de la web.

**Imagen 10:** *Linda maestra!* (brujas volando en escoba) Francisco de Goya, 1799. Tomada de la web.

**Imagen 11:** ilustración de transformación de un ave en bruja, 2018. Tomada de la web, umbral de lo desconocido.

**Imagen 12:** ilustración de sincretismo de bruja mexicana (leyenda de la vieja Chichima). *La vieja Chichima*, Estefanía Oliveras. Tomada de la web, blog de Estefanía Oliveras.

**Imagen 13:** pintura de dios Pan. *Pan y Siringa*, Jean Francois de Troy, 2013. Tomada de la web, “El pincel” con lienzo.