



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

MAESTRÍA EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO
ÁREA 1. TEORÍA E HISTORIA CRÍTICAS

PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE DE HORROR MEXICANO DE LA DÉCADA DE 1970 y 1980: HISTORIA SOCIAL, GÉNERO Y DISEÑO CINEMATográfico

Idónea Comunicación de Resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Lic. Aura Mariana García Morales

Tutor: Dr. Eduardo Luis Espinosa

Lectora: Dra. Sandra Amelia Martí


Responsable de área: Dr. José Luis Lee Nájera

16 de octubre del 2023, Ciudad de México

Resumen:

La tesis “Personajes femeninos en el cine de horror mexicano de la década de 1970 y 1980: historia social, género y diseño cinematográfico” está compuesta por tres capítulos en los que se desarrolla la relevancia de los personajes femeninos dentro del género de horror mexicano. En el primero se hace un detallado contexto histórico de la particular situación de la industria cinematográfica mexicana durante las décadas de 1970 y 1980; centrada en el diseño, sus clientes y usuarios; de las producciones estatales y privadas. El segundo capítulo aborda la relevancia que tienen los personajes femeninos en la autonomía del género de horror en el cine mexicano como parte esencial de la maduración de sus tramas y diseño cinematográfico una vez que se desprende del cine fantástico. Finalmente, el tercer capítulo consiste en un análisis de los personajes femeninos de Veneno para las Hadas (Dir. Carlos Enrique Taboada, 1986) y Alucarda, la hija de las tinieblas (Dir. Juan López Moctezuma, 1977); así como una breve comparativa con otros filmes de horror de la época y su manejo de los recursos cinematográficos. Además, se incluye un anexo que compila todos los filmes que se produjeron dentro del género de horror durante estas dos décadas.

Palabras clave: cine mexicano, cine de horror, diseño cinematográfico, personajes femeninos, historia social, género.



Dr. Eduardo Luis Espinosa Rodríguez.

Tutor de la ICR.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. FACTORES CULTURALES Y CINEMATOGRAFICOS QUE PERMITIERON LA CONSOLIDACIÓN DEL NUEVO CINE DE HORROR MEXICANO DURANTE LA DÉCADA DE 1970-1980

Contexto sociopolítico

Inserción social; 13

Revolución sexual

Sexualidad mexicana; 14

El cine de ficheras y la pornografía; 15

Sexualidad femenina; 17

Movimiento de lesbianas y homosexuales; 18

Políticas públicas en torno a la sexualidad; 18

Movimiento de liberación femenina

Movilización femenina; 19

Feminismo popular y feminismo académico; 20

La mujer como sujeto político; 21

Reestructuración cultural mexicana

Políticas públicas en cultura y cine; 22

El Banco Nacional Cinematográfico; 24

Cine independiente, cine estatal y cine privado; 25

Cambios, experimentación e innovación cinematográfica; 27

CAPÍTULO 2. ESTABLECIMIENTO DEL CINE DE HORROR MEXICANO: PERSONAJES FEMENINOS Y DISEÑO CINEMATOGRAFICO

Cine de horror mexicano

El cine fantástico: el horror subsumido en otros géneros; 29

Nuevo cine de horror década de 1970 y 1980; 32

Personajes femeninos en el cine mexicano

Antecesoras; 33

La madre-esposa; 33

La mujer fatal; 34

Personajes femeninos del cine mexicano a partir de 1970; 36

La fichera; 35

El cine de liberación femenina; 37

Personajes femeninos en el cine de horror mexicano

Antecesoras; 38

La década de 1960; 38

Autonomía del horror mexicano de la década de 1970 y 1980

(I); 40

(II); 41

(III); 44

(IV); 45

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

El cine de Taboada y López Moctezuma

Composición informativa; 48

Límites de la imagen; 49

Punto de vista; 51

Montaje; 54

El cine de horror mexicano de la década de 1970 y 1980

Composición informativa; 56

Límites de la imagen; 57

Punto de vista; 58

Montaje; 60

El cine mexicano de la década de 1970 y 1980 protagonizado por mujeres

Composición informativa; 62

Límites de la imagen; 62

Punto de vista; 62

Montaje; 64

CONCLUSIONES

, 65

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación surge ante la necesidad de explicar los cambios que transcurren en el cine de horror¹ de las décadas de 1970-1980 —especialmente aquellos ligados a sus personajes femeninos. En el plano internacional se trata de un periodo notablemente significativo para el género, en el que se coloca el alto nivel de la industria nacional. No obstante, caemos en cuenta que el cine de horror ha sido poco estudiado dentro del desarrollo de la teoría cinematográfica mexicana.

El objeto de investigación (subject matter) de esta Idónea Comunicación de Resultados (ICR) es realizar un análisis acerca de la relación que existe entre los personajes femeninos en el cine de horror mexicano de la década de 1970 y 1980 con el contexto sociohistórico de la mujer mexicana, lo cual implica caracterizar un momento determinante dentro de la industria cinematográfica por sus creativos, clientes y usuarios; y establecer la influencia que tuvo ese momento específico en la madurez del cine de horror nacional como un género con un uso específico de la composición informativa, los límites de la imagen, el punto de vista y el montaje en el diseño cinematográfico, en particular en *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Dir. Juan López Moctezuma, 1978) y *Veneno para las hadas* (Dir. Carlos Enrique Taboada, 1986).

Nuestro aporte consiste en revelar (1) los agentes específicos que jugaron un rol crucial en la industria cinematográfica mexicana del momento; (2) cómo la evolución de los personajes femeninos influyó en la independencia del cine de horror y; finalmente, (3) la sofisticación del trabajo del diseño cinematográfico en el género. Al realizar este trabajo de historia social, tenemos la voluntad de incorporar al cine de horror en una corriente histórica y crítica que se ha encargado de reivindicar su papel como género cinematográfico. En tanto expresión que requiere de un diseño comunicativo para ser recibida por un amplio grupo de personas,

¹ A lo largo de esta ICR se utiliza el término de horror sobre el de terror para denominar los filmes del género posterior a la década de 1970, pese a que en español sean prácticamente un sinónimo, puesto a que una palabra es consecuencia de la otra. Sentimos horror después de observar algo que nos aterroriza. El horror alude a lo monstruoso, lo inhumano, lo inmaterial; mientras que el terror es el sentimiento que estremece al ser humano al advertir una experiencia fuera de lo cotidiano.

quienes experimentan el miedo en un momento concreto, miedo que generalmente está ligado a una visión más cruda, más aguda de la sociedad y sus realidades.

El horror y la figura social de la mujer en México parecen ser dos factores conectados. Una de las primeras historias rastreables, que tiene una mujer como protagonista, evoca a la leyenda precolombina acerca de cuándo Cihuacóatl — madre de todos los ancestros— aparece por primera vez dentro de los presagios funestos que anunciaron la caída de México-Tenochtitlan. Era una figura humanoide, puesto a que su nombre refiere a una mujer serpiente, que se aparecía en medio del lago de Texcoco gritando por sus hijos y con la inevitable llegada de los españoles siguió penando al ver a todos su descendencia muerta (Aguilera, 2012, p.4). Es extraordinaria, la manera en que purgamos nuestras ansiedades colectivas por medio del horror y como estas entidades suelen ser figuras femeninas así que el horror y las mujeres han caminado de la mano a lo largo de la historia.

El diseño cinematográfico cumple un papel específico dentro del cine de horror puesto que gran parte de la repercusión que tiene en el público corresponde al trabajo de protección de los efectos audiovisuales. Por tanto, esta investigación parte de las nociones establecidas por Víctor Margolin de que el diseño es un tema con una gran significación social² y que, “al concebir el diseño como la concepción y planeación de lo artificial”³, el alcance es amplio y las fronteras son reducidas así que la práctica del diseño puede incursionar en campos en los que generalmente no sería contemplado de primera mano (Margolin, 2005, p.149).

El designio constituye finalidad que se le reconoce al captársele entre el público usuario, en tanto un propósito de hacer venir a presencia una cosa desde la no presencia (Heidegger citado por Zimmerman, 2003, p.164). Esta construcción mental en calidad de anticipación ideal radica en las expectativas del público por un producto susceptible de ser concretado, el cual a través de su planeación revelará su fin por su propia configuración para el uso⁴. Así regresará al público lo que de éste ha partido. Se ve en tanto sujeto absorbido en ese resultado del diseño, dado

² En la presentación de esta edición Oscar Salinas Flores hace referencia a la cita “Cuando escribo, quisiera que la gente entendiera que el diseño es un tema con una gran significación social.” (Margolin, 2005: 9)

³ En 1969 Herbert Simon establece la “ciencia de lo artificial” que contrapone a la ciencia natural en la que plantea que se trata de todos los “los objetos y fenómenos inventados por el hombre” (Margolin, 2005: 152).

⁴ La concepción del diseño ha sido entendida desde el plano de la forma-función.

que en el proyecto se integraron las circunstancias que condicionaban su realización (Zimmerman, 2003, p.147). La relación entre el diseño y el designio es estrecha, aunque independiente, y la formulación de la intención tiene un papel determinante en todas las decisiones que se toman en el proceso (Zimmerman, 1998, p.112).

El papel del diseño dentro de la sociedad es el de definir las características formales por medio de las que se ejecutará la intención y su proyección. Los usuarios no pueden ser dejados de lado en la creación de modelos, metodologías o teorizaciones⁵; puesto a que influyen “[...] en el proceso de la construcción de artefactos y comunicaciones, así como los aspectos relacionados con el consumo y la invención tecnológica que son inherentes al diseño” (Tapia, 2004, p.19).

La configuración que logra el diseño debe establecerse desde la base del aspecto social de la comunicación y la acción comunitaria. Por tanto, plantear el diseño en función de su relación con el aspecto social es parte esencial de su desarrollo pues ha permitido el reconocimiento como una disciplina en todo sentido. El valor del diseño radica en su capacidad para generar un valor real frente a la vida económica, la acción política o la opinión pública (Tapia, 2004, p.20).

Un sujeto esencial de las relaciones que se establecen en torno al diseño es el cliente. El cliente no sólo se encarga de realizar las aportaciones capitales, sino que se encuentra pendiente de las necesidades de su usuario puesto que éstas son las que motivan el consumo. El diseñador se vincula con el cliente para transportar su mensaje y con ello el designio, el propósito, eso que se quiere significar con el producto. Así, Esqueda (2003, 22) nos diría al subrayar que eso representa el problema a resolver por el diseñador: “su trabajo consiste en generar interpretaciones mediadas por hipótesis o inferencias sobre los gustos de su cliente, sus conocimientos, su ámbito cultural y su público objetivo” (2003, p.95).

Esta característica propia del diseño en general, la llevamos al campo del diseño cinematográfico para observar este cambio en la forma de hacer cine que ocurrió durante este par de décadas del siglo XX. Esta investigación se limitará a revisar lo que sucede en la pantalla en dos filmes. Los analizaremos con las

⁵ No existe una concepción universalmente aceptada del diseño, por tanto, existen discusiones teóricas en torno a la concepción del término diseño, las limitaciones de la disciplina, la intencionalidad de los diseños, el proceso, las proyecciones de los objetos y la propia actividad del diseñador (Tapia, 2004: 18).

teorizaciones establecidas por Gilles Deleuze en su trabajo en torno a la imagen-movimiento, tomadas para entender el diseño cinematográfico.

La creación fílmica está construida en sentido de características técnicas con el objetivo de comunicar el sistema informativo contenido dentro del filme. Deleuze profundiza acerca de las cualidades del cine para transmitir de manera eficiente la información contenida y excluida de la composición mostrada en la imagen-movimiento⁶ para que la trama de la película pueda ser proyectada al espectador.

Este complejo sistema tiene como base el encuadre, que es el establecimiento de la imagen como un sistema informativo no lingüístico y definido por un gran número de partes. En palabras de Deleuze:

“El encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto. [...] Es un sistema óptico cuando se lo considera en relación con el punto de vista, con el ángulo de encuadre: entonces está pragmáticamente justificado, o bien reclama una justificación de un nivel superior.” (Deleuze, 1983, p.36)”.

La tendencia informativa refiere a la saturación o rarefacción en la imagen, es decir, lo saturado o lo insaturado de una escena para enunciar información relevante. (Deleuze, 1984, p.28).

Según sus límites, refiere a la delimitación espacial del encuadre y, específicamente, la manera en que la cámara se mueve dentro o fuera del espacio designado para la imagen. El punto de vista refiere al ángulo de encuadre, la decisión pragmática del posicionamiento de la cámara para manifestar información con respecto a los personajes, los objetos o la trama. (Deleuze, 1984, p.29-30).

El plano, entonces, funciona como una decisión cuidadosa de los movimientos de cámara y de la manera en que estos afectan el sistema informático contenido en la película. Estas consideraciones se plantean en el guion técnico que es el establecimiento explícito de la determinación del plano (Deleuze, 1984, p.36).

Tal como se ha establecido ninguna elección dispuesta en el encuadre — o en el filme— es tomada al azar. La imagen, por tanto, se encuentra constituida por

⁶ Reconstrucción del movimiento real en función de cortes móviles no divisibles en fotogramas estáticos determinados por una línea del tiempo (Deleuze, 1984: 26)

diferentes partes no estáticas. El plano cumple el rol de la conciencia y establece el posicionamiento del espectador con respecto al espacio, pero también toma en cuenta otros elementos como el montaje, la puesta en escena y la continuidad. (Deleuze, 1983, p.37-38).

El montaje que “no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Deleuze, 1983, p.52) tiene como función proporcionar ritmo o dinamismo a la construcción del relato fílmico. Este se presenta en tres dimensiones planeadas detenidamente: la alternancia de partes diferenciadas —muestran situaciones diferenciadas, paralelas u opuestas—; la de dimensiones relativas —en la que se insertan otras tomas para agregar detalles y reducir la focalización de la escena — y la de acciones convergentes —en la que se alternan dos acciones que coinciden en la línea del tiempo— (Deleuze, 1983, p.54).

La organización no es individual, pues considera las imágenes-movimiento que le preceden y suceden; es una sucesión de planos en movimiento que tiene como utilidad representar el tiempo. (Deleuze, 1984, p.51). (v. Anexo 1.)

Tal como se ha establecido, ninguna elección en el desarrollo de un proyecto cinematográfico sucede al azar por lo que estos elementos conforman una serie de formulaciones conceptuales que es posible reconocer en el trabajo cinematográfico para establecer parámetros desde los cuales se puede clasificar y analizar el cine. Basado en nuestro objeto de investigación, ligado al papel del diseño en el ámbito social y las comunicaciones, así como a las teorizaciones de Deleuze sobre la imagen-movimiento; este trabajo de investigación pretende responder a tres preguntas:

- ¿Los personajes femeninos en el cine de horror mexicano de la década de los 70s-80s resultan del impacto de los cambios generales y específicos de la época en los clientes y el público nacional?
- ¿Cómo se relaciona el carácter monstruoso de los personajes femeninos con la autonomía en México del género de horror en la época referida?

- ¿De qué manera se utilizan los recursos de la imagen-movimiento para llevar a escena a los personajes femeninos de *Veneno para las hadas* y *Alucarda, la hija de las tinieblas* dos exponentes del género en la época?

En consecuencia, el objetivo general de esta ICR es analizar el condicionamiento sociohistórico de los personajes femeninos en el cine de horror mexicano de la época de los 70s y 80s; bajo los siguientes objetivos particulares.

- Determinar el conjunto de factores que de modo inmediato determinaron el cine de horror mexicano de la época y sus personajes femeninos.
- Establecer la relevancia de los personajes femeninos para la consolidación del cine de horror como género en el periodo analizado.
- Analizar los recursos cinematográficos —composición informativa, los límites de la imagen, el punto de vista y el montaje— utilizados en el cine de horror para consolidar el monstruoso en los personajes femeninos de dos películas representativas de la época.

La hipótesis que se plantea es que si las múltiples facetas de la liberación femenina de las décadas de los 70-80s, infirieron en la conformación de nuevos clientes, usuarios y cineastas de la época; entonces esto derivaría en la formación de personajes femeninos que, con una calidad monstruosa autónoma, favorecerían la consolidación del cine de horror mexicano como un género independiente con el uso de un diseño cinematográfico particular.

Los resultados obtenidos a lo largo del proceso de investigación se explicarán por medio de tres capítulos. En el primero, se indagará sobre conjunto de factores que determinaron la maduración del género desde la amplitud de la industria cinematográfica con sus característicos públicos, usuarios y clientes.

En el segundo, se establecen la evolución de los personajes femeninos y cómo su adquirida monstruosidad funcionó para instaurar al cine de horror nacional como un género autónomo con características definidas.

Finalmente, en el tercer capítulo, se plantea un análisis de diseño cinematográfico y sociedad compuesto por tres niveles y determinado por cuatro condicionantes relacionados con el encuadre y el montaje de *Veneno para las hadas* y *Alucarda, la hija de las tinieblas*.

CAPÍTULO 1. FACTORES CULTURALES Y CINEMATOGRAFICOS QUE PERMITIERON LA CONSOLIDACIÓN DEL NUEVO CINE DE HORROR MEXICANO DURANTE LA DÉCADA DE 1970-1980

Este primer capítulo abordará el conjunto de factores —cinematográficos y culturales— que de modo inmediato determinaron la evolución del cine de horror mexicano de la década de 1970 y 1980, factores que forjaron sus clientes y usuarios⁷. Ellos resultaron de la evolución política, social y económica que se cristalizó en la expansión temática que generó el establecimiento de un cine de horror que difiere de los intentos previos de abordarlo dentro del género fantástico.

Así mismo, analizaremos la consolidación del género de horror y su consecuente diseño cinematográfico, ahora nos detendremos en comprender quiénes fueron sus clientes y usuarios. Los primeros fueron tales porque junto con los creativos estaban inducidos del funcionamiento del cine de su tiempo y del universo de la amplia demanda en lo social y lo cultural. Por eso, para nosotros es indispensable comprender el papel de la inversión pública en la reformulación de la industria cinematográfica, el papel de la contracultura y, por supuesto, los movimientos sociales que ocurrían —liberación femenina, juvenil y sexual— dentro de una sociedad que se encontraba en constante evolución.

CONTEXTO SOCIOPOLITICO

Durante la década de 1960, México se encontraba atravesando por una época de cambios constantes. Las expectativas del *milagro mexicano*⁸ seguían presentes en el imaginario colectivo. Pese a que tal mito de grandeza social y económica estaba en su momento más bajo, esta visión mitificada fue de utilidad para estimular la unidad del país y crear un sentimiento nacionalista en los mexicanos. El nacionalismo, tal como plantea Benedict Anderson, es un artefacto cultural

⁷ Para el diseño la dinámica cliente-usuario es determinante porque se trata de una relación cooperativa en la que la sociedad y el diseño construyen necesidades basadas en las demandas del cliente. Estos clientes son los que captan las demandas de sus usuarios. Por ejemplo, durante el renacimiento la imprenta de Gutenberg no sucedió por casualidad. Esta es consecuencia de un momento específico en la que la sociedad comenzaba a alfabetizarse a causa de las reformas luteranas, y fue la demanda de textos la que generó la necesidad de hacer impresión en masa, lograda porque ya se utilizaban los tipos móviles en Europa, por lo que los clientes de todo tipo comenzaron a querer distribuir biblias entre los feligreses de las iglesias luteranas. (Meggs, 2008: 69)

⁸ Bautizado así por ser la cumbre de la estabilidad económica, política, el orden y el creciente progreso social que definieron el país de 1940 a 1970 (Carmona, 1970: 7).

legitimado por medio de lo emocional; se trata de una comunidad política imaginada puesto que los miembros de la nación jamás conocerán a la mayoría de sus compatriotas, pero se encuentran unidos bajo este concepto de comunidad ([1983] 1993, p.23). A través del éxito económico, se construyó una idea de lo que era y significaba para el habitante de México el ser mexicano.

Ante este supuesto periodo de estabilidad, crecimiento económico y modernización urbana, México es programado para los Juegos Olímpicos de 1968 y la Copa Mundial de Fútbol de 1970 (Carmona, 1970, p.14). Esta decisión trajo consigo una serie de eventos que, a la par del decaimiento económico, tuvieron como resultado una serie de enfrentamientos sociales incontenibles. Del mismo modo que sucedió en diversos lugares del mundo, los estudiantes protestaron contra las represiones del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). El Consejo Nacional de Huelga (CNH) presentó un pliego petitorio que demandaba la libertad de todos los presos políticos, la disolución del cuerpo policial y la derogación de las leyes que penalizan los actos de subversión (Allier y Vilchis, 2017, p.79).

Un importante sector del público usuario⁹ del cine de ruptura fueron precisamente estos jóvenes que abogaban por una subversión de lo establecido. Por aquellos años en el mundo occidental, las artes y el diseño más desafiantes e innovadoras eran reclamados para sí por los jóvenes rebeldes y contraculturales. Los clientes y el aparato de la industria cinematográfica tuvieron que ingeniárselas para que la contextualidad que les rodea ingrese en contenido y forma a la interioridad de sus productos, en definitivas afines a una serie de materiales mediáticos del momento. Hacia la actividad juvenil contestataria miraban quienes realizaban y gestionaban como clientes de la producción de comunicaciones visuales, como lo era la industria cinematográfica. Ellos, en palabras de Frascara (2015, p.20), no podían ignorar las características específicas de su público usuario —ligadas a la “detectabilidad” y “discriminabilidad”— de estímulos visuales relacionados con factores culturales, educativos, profesionales y personales.

⁹ Los productos cinematográficos tienen que estar contextualizados dentro de situaciones específicas para que el mensaje tome fuerza, no sólo por la experiencia visual, sino por las relaciones simbólicas entre forma-contenido. Conectar al usuario con sus valores culturales hace que la experiencia trascienda la estricta función operativa del diseño. (Frascara, 2015: 20).

En México había un ambiente juvenil de desafío al Estado y por extensión a la tradición que se imponía sobre una nación que se había reconfigurado y se encontraba por ir a una crisis en distintos órdenes. Reflejo de esas circunstancias de desafío a la autoridad represiva fueron los hechos concurrentes del 02 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco, donde los soldados abrieron fuego a la multitud juvenil tras ser cercada por agrupamientos del ejército (v. Anexo 2).

Después de esos hechos el espíritu de protesta continuó. La influencia represiva antidemocrática se oponía a cualquier tipo de diálogo y resolución de reclamos. Se sucedían persecuciones, amenazas y la abierta represión militar volvió a repetirse el 10 de junio de 1971 (v. Anexo 3). Hay un periodo de notoria represión de estado en contra de todo tipo de disidencia y oposición política.

Durante estas dos décadas, nos conciernen tres sexenios —incluido el de Echeverría Álvarez— en los que ocurrieron la mayoría de los cambios en la industria cinematográfica antes de su inevitable declive durante la década de 1990. El primero fue el de José López Portillo (1976-1982) quien, tras la devaluación del peso en 1976, se enfocó en el proceso de transición democrática del país a un modelo pluripartidista representado por el PRI (Betancourt Cid, 2012, p.80). Durante el siguiente sexenio, presidido por Miguel de la Madrid (1982-1988), el crecimiento económico se estancó —con ello aumento la deuda externa y la inversión pública disminuyó— y se estableció un nuevo patrón económico, político y social afirmado como neoliberalismo (Cadena Vargas, 1997, p.12).

La disconformidad ante el autoritarismo estatal que se extendía entre la población se agravó en la devaluación de 1976 y tras el desastre del terremoto de 1985¹⁰. En este momento México creció de manera inconmensurable. Un país tradicionalista, rural y católico tuvo que enfrentarse a un proceso de industrialización, migración urbana y madurez civil; procesos que pasaban por el estado de ánimo, la vivencia juvenil y por extensión de la percepción de los públicos de arte y los artistas mismos.

¹⁰ El sismo con epicentro en las costas de Michoacán y Guerrero, y la réplica de 7.5 grados ocurrida el 20 de septiembre, tuvieron como resultado: 412 edificios destruidos, 30000 viviendas dañadas, 100000 familias afectadas, 40 000 muertos y 4 000 personas rescatadas de los escombros de acuerdo con el Sistema Sismológico Nacional (Allier Montaña, 2018: 13)

Inserción social

Un nuevo público emergía dispuesto para la recepción del producto cinematográfico en el contexto del desacato y rebeldía a la violencia del Estado, el cual hundía la prosperidad de la nación en crisis. Nuevos espectadores dada la inserción social, que salía de lo rural a lo urbano, de la vida tradicional a la vida modernizada, la tecnología e interacciones por el espacio público.

Esa nueva recepción es de una población urbana que creció en un 20% — durante la década de 1960 la población urbana alcanzaba el 51% de la población, durante 1970 constituía el 59% de la población y para final de la década de los 80s conformaba el 71% de la población—¹¹; una población volcada en un ambiente de mucha complejidad y modernización. Que era sensible a los cambios de la industria cinematográfica, con el aumento de aparatos de TV —durante la década de 1960 15.9 % (26,850) del total de las viviendas (168,541) contaban con televisión, para la siguiente década 16.31% (153,163) del total (938,582) de las viviendas contaba con televisión¹²—, a la insuficiencia de salas de cine¹³ —durante 1970 existía una sala por cada 24,157 habitantes; por tanto, los espacios de exposición cinematográfica no correspondían a la creciente producción (Maciel, 2012, p.171)—, de publicaciones y publicidad basada en celebridades. Que recibía flujos de información muy amplios del mundo de esa época.

La expansión del Distrito Federal es determinada por la acelerada dinámica de crecimiento industrial en el periodo entre 1950 y 1960. Este crecimiento provocó que la población urbana migrara de las delegaciones centrales en dirección a la periferia y a los municipios conurbados. Así que es en la década de los setenta que la Ciudad de México se consolida como una metrópolis —con 1,922,800 habitantes— por lo que las actividades económicas, políticas y de gestión se centralizan para dar paso a la llamada Área Metropolitana (Navarro Benítez, 1984, p.87). Este crecimiento, y la necesidad de desplazarse de los municipios

¹¹ INEGI. Población total según tamaño de la localidad para cada entidad federativa, 1950 - 2010. INEGI. Censo de Población y Vivienda 2020.

¹² INEGI, IX Censo general de población y vivienda 1970.

¹³ Referente genérico que tiende a abarcar distintas modalidades: palacios cinematográficos, cines de barrio, cineclubes, salas de arte, auto cinemas, salas múltiples vinculadas a centros comerciales (Mantecón, 2018: 32)

conurbados, concretó la inauguración de la primera sección del Transporte Colectivo Metro en la Ciudad de México que corría desde Zaragoza hasta la estación Chapultepec (Betancourt Cid, 2012, p.28).

En los setentas las actividades de comercio se encontraban en las áreas industrializadas y, por tanto, fueron la prioridad para el proceso de urbanización (Rivera, 1994, p.667). Posteriormente, el territorio se dividió en regiones predominantemente urbanas en las que se promovía el desarrollo industrial y zonas rurales que carecían de un mercado local con la capacidad de absorber la derrama de la expansión manufacturera. México deja de ser una nación predominantemente agraria para convertirse en un país urbanizado en el que el 56.2% de la población se conglomeraba en las áreas metropolitanas (Rivera, 1994, p.681).

REVOLUCIÓN SEXUAL

Según Frascara (2015, p.22) las expectativas son parte determinante para diseñar y vender un producto comunicacional. Eso lo hizo valer el nuevo cine de horror en México, que llegó a ser tan marcusiano como otras experiencias culturales de la época. Adoptó protagonistas femeninos y movió sus mecanismos creativos con la rebeldía al poder hegemónico de la tradición y con la represión de la sexualidad. Estas son parte de las expectativas¹⁴ del público usuario, que fueron esenciales para determinar el diseño de los productos de la industria cinematográfica.

Sexualidad mexicana

En octubre de 1964, Carlos Monsiváis publicó una serie de *Notas sobre la censura mexicana* para la *Revista de la Universidad* en la que hablaba de la sexualidad. En este artículo Monsiváis habla acerca del *Informe Kinsey* —que discutía la sexualidad estadounidense por medio de estadísticas—, tras el cual realizó una serie de preguntas en el contexto nacional «¿Y en México? ¿Se ha enterado alguien de estos procesos [...]? ¿Cuál ha sido nuestra Revolución Sexual [...]?». La conclusión de Monsiváis es que la idiosincrasia mexicana ignoraba las modificaciones básicas que ocurrían a su alrededor porque seguían guiados por el pudor, la decencia y las buenas costumbres (Monsiváis, 1964, p.26).

¹⁴ Satisfacer las expectativas del público usuario es primordial, por lo que es necesario establecer una estrategia comunicacional basada en el conocimiento pormenorizado del grupo específico que se quiere alcanzar. (Frascara, 2015: 22)

En 1960, como consecuencia del periodo industrializador por el que paso la Ciudad de México durante la década de los cuarenta, la siguiente generación se había convertido en jóvenes que se habían criado casi por completo en un entorno urbano y sus ideas eran completamente diferentes a las de sus padres o a las de la moral tradicional (Gonzales Romero, 2021, p.20). La incorporación de las mujeres al campo laboral tuvo impacto no sólo en el modelo desarrollador sino en este cambio ideológico.

En la primera mitad de los setenta, con motivo de la diversificación de debates de interés juvenil durante la “apertura democrática”, la discusión acerca de la sexualidad comenzó a ser un tema de interés público; estas cuestiones incluían la minifalda, los métodos anticonceptivos y la revolución sexual (González Romero, 2021, p.19).

Para que este cambio ideológico sucediera fueron necesarios una serie de eventos que tuvieron una influencia directa en la forma de pensar de los mexicanos. A la sociedad ya no le escandalizaban las mismas situaciones, así que la moralidad cambió de manera inadvertida y la secularización en la ocurrieron los cambios — sociales, culturales, políticos, económicos— se desligó de la doctrina religiosa que solía predominar en el imaginario mexicano (Monsiváis, 1990, p.101).

El cine de ficheras y la pornografía

Otro factor determinante en la conformación del público cinematográfico y del diseño de los nuevos cines es la influencia del extranjero, especialmente el flujo de la cultura estadounidense en los medios de comunicación, pues, aunque crean alarma en la sociedad mexicana eventualmente fueron adoptadas como propias por las nuevas generaciones (Monsiváis, 1990, p.102). Pese a la censura en muchos ámbitos de la cultura¹⁵, hubo otros espacios en los que los medios tenían permitido esparcir estas nuevas ideas exportadas del extranjero como las revistas para mujeres —la *Revista Claudia* que se publicó durante la década de 1960 y 1970, ofrecía consejos femeninos a las mujeres de clase media acerca de sus intereses individuales, su rol en la sociedad, el placer sexual y el control sobre su cuerpo (González Romero, 2021, p.32)— y las revistas para caballeros enfocadas en contenido erótico.

¹⁵ El gobierno de Echeverría Álvarez, por ejemplo, conminó a las estaciones de radio a no transmitir música rock, a las disqueras a no producirla y cesaron los permisos para la organización de eventos posterior al caos causado por el “incidente” de Avándaro en 1971 (Tamayo Lara, 2020: 249).

La censura y las tendencias que le contrariaron crearon un campo de interpretación que calaba en el interés del público. Eso fue captado por los patrocinadores de las comunicaciones. Por ello, la disminución de la censura ¹⁶ hizo posible que el cine pudiese mostrar desnudos y, como consecuencia, el cine de ficheras tuvo su apogeo. Este género cinematográfico —que tienen como eje narrativo los sucesos que ocurrían dentro de los burdeles— surge en torno a la demanda de temas que difirieran de la moral estricta del cine.

Bellas de Noche (Dir. Miguel M. Delgado, 1975), que surgió años después que su precursora *Salón México* (Dir. Emilio Fernández, 1948), ganó popularidad rápidamente porque contaba con características que determinarían su éxito: protagonistas atractivas, grupos musicales notorios, desnudos, lenguaje sin censura, comedia y melodrama (Lemus Martínez, 2015, p.46).

Los temas que afloran en el cine de ficheras, y que se consideraron escandalosos por gran parte de la población, son parte de la transformación del cine como entretenimiento y producto cultural; sobre todo ante la apertura de nuevas opciones de consumo, como la televisión (Gonzales Romero, 2021, p.143).

De este mismo modo, durante la década de 1960, la pornografía jugó un papel determinante en la erotización masculina pues eran, en su mayoría, desnudos femeninos los que se mostraban en las revistas, películas e incluso tiras cómicas. Para 1970 los hombres de clase media y de estratos superiores exigieron un producto que, además de incluir desnudos, fuera un producto de calidad que pudiese ser adquirido de manera formal (Gonzales Romero, 2021, p.85). Esta provocó una discusión acerca del erotismo y lo obsceno, en la que también se trajo a colación el papel de los medios de comunicación y la publicidad.

Además de generar debate entre las mujeres, sobre todo las que compartían las ideas del feminismo, la pornografía tuvo como consecuencia que cuando se instauró el sexenio de Miguel Alemán. Se inició una campaña de renovación moral que apelaba al control por parte de las políticas de difusión cultural y a una renovación de los límites de la moralidad (Gonzales Romero, 2021, p.95).

¹⁶ Propiciada por las reformas cinematográficas impulsadas por el Banco Nacional cinematográfico (BNC) durante el sexenio de Echeverría Álvarez, el tema será ampliado en un apartado posterior de este mismo capítulo.

Sexualidad femenina

Tanto público general, como clientes del nuevo cine de horror, se vieron envueltos en el debate, la polémica y la censura. A un costado de la revolución sexual se levantaron olas que buscaban ampliar la libertad sexual y oponerse al machismo. Como asunto de interés observamos que los creadores y los clientes del cine, ya no podían mirar hacia los personajes femeninos como tradicionalmente se había hecho. Por su parte, el espectador del cine inmerso en el tejido de discusiones en torno a la libertad sexual y la figura de la mujer, con sus mecanismos de “detectabilidad y discriminabilidad de estímulos visuales”, afirmaron la nueva imagen del personaje femenino. El cliente de la industria cinematográfica y sus creativos tenían que darle otra sustancia a lo femenino muy distinta a la que se había conocido, al tiempo que se abordaba la diversidad sexual¹⁷.

La liberación femenina actuó como un motor de la problemática de la diversidad. Determinante para la revolución sexual, pues las mujeres no sólo buscan el reconocimiento de sus derechos, sino que también denuncian el machismo que se encuentra tan arraigado en la cultura mexicana que se ha encargado de limitar el disfrute sexual del que se habla en los medios de comunicación (Monsiváis, 1990, p.102).

A pesar de estas discrepancias con el discurso de la revolución sexual hegemónica —que marca la generalidad como el disfrute sexual masculino—, el feminismo no se encontraba en contra de la liberación sexual de las mujeres puesto que amparaba la libertad bajo la consigna de que la sumisión femenina radicaba en su falta de autonomía (González Romero, 2021, p.124). Simplemente, marcaba la necesidad de ser reconocidas como seres humanos, por ende, como seres sexuales que no se encontraban dispuestas a ser únicamente objetos de consumo.

¹⁷ La relación en el diseño —generalmente interpretada como diseñador-objeto— es reinterpretada para hacer la base central una pregunta específica, ¿qué es más importante, la funcionalidad, el costo, la planificación del proyecto o el riesgo? Cuando el usuario es el eje central del diseño no sólo se explota la interacción de este con el objeto, sino que la base del diseño son las necesidades y demandas establecidas por un usuario particular en un momento específico. (Moreno Muñoz, 2003: 53)

Se trata de un paralelismo que condenaba la despersonalización del cuerpo femenino, pero reivindicaba la libertad sexual¹⁸.

Movimiento de lesbianas y homosexuales

La resistencia homosexual —por parte de El Movimiento de Liberación Homosexual (MLH)— se manifestó a favor de la aparición de las identidades sexuales como actor activo de la lucha por las libertades democráticas (Monsiváis, 1990, p.104).

El MLH no sólo reclamó la libre práctica sexual, sino que revolucionó el imaginario social y la representación homosexual fue incluida lentamente en los medios¹⁹. Estos personajes y relaciones —como la de Alucarda y Justine en *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1977)— seguían siendo censuradas moralmente. Por tanto, generó nuevas ofertas culturales como una forma de resistencia ante el resto de la sociedad (González Romero, 2021:198).

Políticas públicas en torno a la sexualidad

En los setenta, los métodos anticonceptivos eran caros y difíciles de conseguir pues únicamente se comercializaban en algunas clínicas privadas. No obstante, comenzaron a ser promovidos por el estado como parte de sus estrategias de planificación familiar durante el sexenio de E. Álvarez y tuvieron un impacto en las decisiones reproductivas de una generación de mujeres en sectores urbanos. (González Romero, 2021, p.115).

A la par de la crítica a la mercantilización de los cuerpos femeninos a través de la sexualidad, el feminismo de izquierda —que se oponía al Estado— comenzó a cuestionar las campañas de planificación familiar pues seguían perpetuando la desigualdad en las relaciones de pareja (González Romero, 2021, p.115). Esta situación tuvo como consecuencia que las agrupaciones feministas reclamaran el derecho al aborto, que había sido ignorado por el Consejo Nacional de Población (CONAPO).

MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN FEMENINA

Para entender la evolución de los personajes femeninos en el cine, además de entender la reacción a la revolución sexual, es indispensable conocer el contexto

¹⁸ El papel del movimiento de liberación femenina será ampliado en un apartado posterior de este mismo capítulo.

¹⁹ *El lugar sin límites* (Dir. Arturo Ripstein, 1978), basada en la novela homónima de José Donoso, aborda el travestismo, la homosexualidad, la homofobia y la transfobia.

de las mujeres mexicanas durante la década de 1970 y 1980; especialmente dentro del contexto de la revolución sexual, la expansión urbana y la inserción social.

Los promotores y financiadores del nuevo cine mexicano no podían ignorar el impacto del feminismo y la participación de la mujer como un público más activo, empoderado y crítico que en el pasado. Mujer que, además de entender la reacción a la revolución sexual, pasaba por la incorporación al estudio y al trabajo, a la libertad de conducirse con independencia personal y en funciones importantes de la vida pública. Un público del nuevo cine con autonomía de criterio y goce de la trama que se desarrollaba en la escena; también en relativa contradicción con la recepción del cine en un marco de la familia tradicional.

Movilización femenina

La mujer, en tanto nuevo tipo de personaje y una clase distinta de espectador, hay que entenderla en la línea del feminismo mexicano de aquella época. Es un feminismo que no se encuentra en el mismo momento histórico que el feminismo internacional —que para esta época ya ha atravesado tres momentos determinantes: el feminismo ilustrado, liberal-sufragista y contemporáneo (v. Anexo 4)—, se centraba en el reconocimiento pleno de los derechos civiles y jurídicos de las mujeres. Al igual que en el resto del mundo, las niñas en edad escolar aprendían únicamente las tareas del hogar y las normas sociales bajo las que desarrollarían el resto de su vida; no fue hasta 1880 que fueron permitidas en las Escuelas de Artes y Oficios. En donde podían aprender dibujo, encuadernación, confección u otras actividades que eran consideradas femeninas (Montero y Esquivel, 2000, p.53).

Durante el periodo de reconstrucción, posterior al conflicto armado de la Revolución Mexicana en la que las mujeres participaron activamente, el impulso modernizador del modelo de desarrollo capitalista se implementó en México. En esta época, un número importante de mujeres realizaba actividades laborales ligadas al campo; las unidades económicas familiares trabajaban tanto para la subsistencia como para el mercado (De la Paz, 2007, p.83). No obstante, como las actividades productivas se realizaban en el esquema familiar esto permitía que las madres y las hijas siguieran llevando a cabo las labores de cuidado como actividad principal.

Durante los sesenta, y en el marco de la acelerada urbanización, las mujeres no permanecieron estáticas ante la desigualdad laboral, social y educativa; así que comenzaron a sumarse a trabajos de oficina, como obreras y algunos otros trabajos designados a las mujeres (Cano, 2007, p.53).

Feminismo popular y feminismo académico

A comienzos de la década de los setenta, el movimiento feminista comenzó a instaurarse en México como una crítica activa al consumo masculino entorno a la apertura sexual (Gonzales Romero, 2021, p.98). Las mujeres de esta época vivían en la hegemonía cultural que determinaba su valía pública y privada de acuerdo con las exigencias amorosas, familiares y sociales —ligadas siempre a sus maridos o a sus padres—. Por tanto, las mujeres tuvieron que adaptarse a los requerimientos generales de la industrialización, la migración urbana y los cambios civiles; mientras se enfrenta a la urbanidad que tienen connotaciones de represión, violencia y discriminación en materia de género (Monsiváis, 1981, p.43).

Es esta la razón por la que el feminismo enfatizaba la necesidad de la emancipación de las mujeres a través del desarrollo individual. A través de pequeños colectivos feministas, se promovió el reconocimiento de la opresión en aspectos tales como lo familiar, lo social, lo educativo y lo laboral; con el propósito de crear una crítica social y cultural orientada al reclamo de la autonomía femenina (Gonzales Romero, 2021, p.98). El movimiento criticó activamente la desigualdad jurídica, salarial y los escasos derechos políticos en torno a la vida social y privada.

Por otro lado, tras el Primer Encuentro de Mujeres Populares, a lo largo de la década de los setenta el feminismo popular se encargó de unificar las demandas específicas de las mujeres del campo como el derecho a la tierra, la alfabetización y la lucha contra el alcoholismo (Cano, 2007, p.60).

Las luchas emprendidas por las mujeres de sectores populares se centraron en obtener servicios urbanos y mejores salarios. Esta corriente apeló a la diversidad social e ideológica de la lucha y estableció que —aun fuera de las discusiones académicas— las mujeres comenzaban a entender la situación en la que se encontraban en cuanto a subordinación y exclusión (Cano, 1996, p.358).

La diferencia esencial radica en que las mujeres del movimiento popular no rechazaban el papel tradicional de las mujeres, sino que apelaba a cumplir sus roles de manera colectiva. Se organizaban para establecer cocinas populares, centros de salud, guarderías e, incluso, la organización colectiva les permitió defenderse de la violencia intrafamiliar. A su vez, dotaron los movimientos sociales populares de perspectiva de género porque alzaron la voz para demandar un lugar en el espacio público y marcar la diferencia en los proyectos de cambio social que para reconstruir las relaciones de género desde lo social y lo político (Espinosa Damián, 2009, p.16).

La mujer como sujeto político

En la primera mitad de los setenta, la discusión acerca de la sexualidad comenzó a ser un tema de interés público. Los métodos anticonceptivos comenzaron a hacerse más accesibles en la ciudad, como parte de las estrategias de planificación familiar promovidas por el Estado. (González Romero, 2021, p.115).

En el marco de la Conferencia Mundial de la mujer —realizada por la Organización de Naciones Unidas (ONU) en la Ciudad de México—, se proclama 1975 como el "Año Internacional de la Mujer" y el Estado mexicano dicta una serie de reformas jurídicas que pretenden eliminar las diferencias constitucionales entre las mujeres y los hombres. Las adecuaciones principales parten de dos aspectos: eliminar el permiso escrito para que las mujeres casadas pudieran tener trabajos remunerados y dotar de igualdad de derechos a la mujer en cuanto a la dotación de terrenos ejidales (Cano, 1996, p.355).

Aunado a los esfuerzos por despenalizar el aborto, las acciones para denunciar la violencia doméstica y sexual se consolidaron en la creación del primer Centro de Apoyo a Mujeres Violadas (CAMVAC); la violación y el hostigamiento sexual comienzan a ser tipificados como delitos graves y no como la manifestación de una libido masculina incontrolable (Cano, 1996, p.357).

En 1979 el Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de las Mujeres intenta unificar nuevamente la acción política feminista; con la participación de agrupaciones de activistas, profesoras, trabajadoras, sindicatos de obreras y estudiantes universitarias (Cano, 1996, p.356). Acompañadas del MLH que un año antes —durante la marcha conmemorativa del 2 de octubre— se manifestaron en

favor de la aparición de las identidades sexuales como actor activo de la lucha por las libertades democráticas (Cano, 2007, p.59).

Es de este modo en que el movimiento de liberación femenina se vuelve determinante para las mujeres de la época porque reconoció las opresiones que vivían las mujeres mexicanas dependiendo de factores como la posición económica, la ubicación geográfica y el acceso a la educación. Por tanto, bajo las consignas de la descriminalización del aborto, la igualdad laboral y la autonomía; las mujeres darían el primer paso en dirección a una sociedad mexicana más equitativa.

REESTRUCTURACIÓN CULTURAL MEXICANA

Políticas públicas en cultura y cine

Los sujetos con agencia para actuar como clientes de la producción cinematográfica en los años 70s y 80s. El Estado, a través del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), promovió reformulaciones entorno al crecimiento, la estetización y el fortalecimiento de la industria. La iniciativa privada, que se dedicaba a producir filmes de poco contenido artístico, pero que seguía las demandas del mercado popular. Los sindicatos que reclamaron jurisdicción respecto a las decisiones que se tomaban en la industria cinematográfica. Finalmente, los movimientos colectivos independientes que, al no verse considerados en las inversiones económicas del Estado, organizaron colectivos de inversión cooperativa.

Cada uno de ellos entendió de manera distinta que, tras haber perdido su lugar ante el mercado internacional, el cine mexicano se encontraba en crisis. Pese a que la producción cinematográfica nunca cesó, es evidente que es necesaria una reformulación para que la industria cinematográfica avance en el mismo sentido que un país que cambia a pasos agigantados.

En el marco de las elecciones federales de 1970, el panorama es desesperanzador; el país se encuentra ante una profunda crisis política interna — a raíz de la represión contra el movimiento estudiantil— y una latente caída económica que tiene como consecuencia el crecimiento demográfico en las áreas urbanas (Vega Alfaro, 2012, p.229). Consecuentemente, Luis Echeverría Álvarez

—quien había promovido la idea de la “apertura democrática”²⁰ para reivindicar los principios nacionalistas (Vega Alfaro, 2012, p.229)— es elegido presidente y toma posesión del cargo en diciembre del mismo año.

Conscientes del papel que juegan los medios de comunicación dentro de la sociedad nacional, e internacional, la propaganda política comenzó a difundirse por medio del cine, la televisión y la radio. Además, ante el reciente nombramiento de Rodolfo Echeverría Álvarez como director del Banco Nacional Cinematográfico, el cine fungió un papel determinante como herramienta proselitista del sexenio 1970-1976 para distraer al público de las experiencias de descontento y proyectar grandeza nacional (Vega Alfaro, 2012, p.229). Para que esto fuera posible, la industria tenía que recuperar su grandeza; así que el Estado comenzó a invertir en reestructurar el cine nacional. Este interés apelaba a favor de un cine con contenido social y que reflejara la realidad de un México en crecimiento; además se trataba de un intento de congraciarse con la juventud después de la represión a los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971 (Gonzales Romero, 2021, p.145).

Así nació un cliente estatal que se planteaba un designio ideológico con un fuerte soporte estético y de proyección de imagen internacional el país. Designio, estética e imagen fueron ejes que, aunque sea de un modo más o menos transformativo, guiaron a las otras iniciativas de la industria cinematográfica.

Para que el cine marchara a la par de las “nuevas ideas”, Rodolfo Echeverría Álvarez, en conjunto con Mario Moya Palencia —quién era presidente como parte de sus actividades como secretario de gobernación—, idearon el Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica Mexicana (Peredo Castro, 2021, p.119). Este planteaba la estetización del cine mexicano para alcanzar nuevos niveles artísticos; que superarían la calidad previa del cine mexicano y abrirían nuevos mercados, para permitir un impulso del cine de calidad sin descuidar los filmes comerciales que eran la mayor fuente de empleos (Rodríguez, 2021, p.100).

Con el objetivo de estimular y no limitar la creación cinematográfica, el BNC apeló a la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación —dirigida

²⁰ No obstante, este título activamente utilizado para referirse al sexenio de Luis Echeverría Álvarez ha sido cuestionado por analistas políticos e, incluso, se le ha titulado “apertura demagógica” ante los métodos autoritarios utilizados durante la época (Vega Alfaro, 2012: 229).

por Hiram García Borja— disminuir la censura (Vega Alfaro, 2012, p.231). El cine, al menos en Latinoamérica, se había mantenido como un espectáculo familiar que tenía como propósito principal el preservar los valores tradicionales. Sin embargo, para que el cine pudiese abordar nuevos temas, y tuviese menos restricciones en cuanto a la manera en que se mostraba la violencia, la sexualidad y los temas de interés social, era necesario reformular los parámetros desde los que se evaluaban los filmes. Esta apertura tendría como consecuencia la creación de nuevos géneros que abrían un mundo de posibilidades a los cineastas.

El Banco Nacional Cinematográfico

El Banco Nacional cinematográfico —establecido en 1942 como una empresa privada que posteriormente se convertiría en una institución nacional de crédito cinematográfico en 1947 (Peredo Castro, 2012, p.84)—, cumple un papel determinante para la industria del cine mexicano y durante la década de 1970 su papel en la consolidación del “Nuevo Cine Mexicano” es decisiva.

El BNC, que obtenía recursos de las políticas de financiamiento promovidas por el gobierno federal, utilizó como su estrategia económica principal el favorecer los créditos a las empresas paraestatales. Bajo el supuesto de que el financiamiento privado se encargaría de absorber, con el pago de sus créditos, la inversión capital para seguir apostando a estos nuevos proyectos el BNC invirtió en la producción de cortometrajes, documentales —producidos por el recién inaugurado Centro de Producción de Cortometraje (CPC)— y largometrajes de una nueva generación de creadores cinematográficos que enfocaban su contenido en las directrices de la recuperación del cine nacional (Vega Alfaro, 2012, p.240). No obstante, ante la creciente inversión a la industria estatal, la iniciativa privada disminuyó sus inversiones como respuesta a las decisiones del BNC.

Asimismo, no solo se encargaba de otorgar créditos financieros a las casas productoras, sino que también estaba a cargo de la distribución, exhibición, publicidad y difusión de las cintas hechas en México. Rodolfo Echeverría Álvarez consolidó el control de las 270 empresas paraestatales que se dedicaban a filmar, producir y proyectar el cine nacional durante la década de 1970 (Vega Alfaro, 2012, p.231). Esta política intervencionista del Estado tuvo como resultado que los

directores, sobre todo los debutantes, se unieran con la intención de consolidar un “Nuevo cine mexicano” que, pese a sus defectos y limitaciones, logró atrapar la atención de un importante sector de la clase media que pocos años antes se jactaban de no consumir cine nacional (Vega Alfaro, 2012, p.234).

Cine independiente, cine estatal y cine privado

El designio de un cine estatal se basaba en el adormecimiento de la rebeldía y el descontento, con una estética de tensiones con la censura, y una imagen de país entre tradición y modernidad. A estos ejes quedaron atadas las normas con las que se orientaba a los otros clientes. Enredados en la pretensión de novedad y renuevo de un cine nacional. Urdiendo la salida de la censura, en un verdadero tira y afloja entre política e innovación artística; pero de cualquier modo dándole una marca de diversidad y grandeza al país. Designio, estética e imagen del cliente estatal se hicieron referencia por una operación de economía política.

En 1975, tras el discurso de Echeverría Álvarez en los Premios Ariel —en el que instaba a los inversores privados a retirarse de la industria sino pretendían secundar las estrategias del BNC (Vega Alfaro, 2012, p.240)— sucedió algo que no se había suscitado antes. Un grupo de directores; entre los que destacan Paul Leduc, Felipe Cazals, Jorge Fons, José Estrada y Gonzalo Martínez Ortega; publicaron el *Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas* en el que rechazaban el cine realizado con anterioridad. Especialmente, aquel que se encontraba financiado por la inversión privada y que, de acuerdo con el documento, se encontraba basado en ideologías vacías que no coincidían con el imaginario de la población mexicana. La relevancia del manifiesto recae en el posicionamiento de este grupo de directores como un movimiento artístico —apoyado por el Estado—, en el que su compromiso se encontraba centrado en generar cambios irreversibles en la industria cinematográfica para hacer un cine mexicano a través de la consolidación de un verdadero arte cinematográfico (Vega Alfaro, 2012, p.243).

Durante el sexenio de López Portillo (1977-1982), el cine independiente tiene su auge en el momento en que se crea la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que queda a cargo de Margarita López Portillo, quien toma control de la televisión pública, del cine mexicano y de la mayoría de los medios de

comunicación (Peredo Castro, 2021, p.149). Es en este momento que el cine estatal es marginado por completo. Además, ante el cambio de discurso sexenal²¹ y pese a la nueva dirección de Hiram García Borja, el BNC pronto perdió su liderazgo frente a la industria cinematográfica para quedar subordinado al RTC.

Pese a este cambio estructural, en el año de 1977 el estado financió 51 filmes —la mayoría de ellos rezagados de la administración anterior—, la inversión privada 37 y el cine independiente produjo 10 más; con un total de 98 películas parecía que la industria nacional se recuperaba (Vega Alfaro, 2012, p.249). Aumentaron las obras de autor —esta etapa del cine mexicano tuvo suficiente reconocimiento internacional como para que las producciones recuperaran el prestigio artístico que caracterizó a los filmes de la época de oro (Vega Alfaro, 2012, p.235)—, los filmes de Cine Difusión coproducidos por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y, por supuesto, la producción estatal retomó el apoyo a los realizadores veteranos.

Conforme avanzaba el sexenio de López Portillo, la inversión estatal dejó en el olvido cintas que se encontraban en alguna fase inicial de creación y cesó producción drásticamente en el CPC. Pese a que en 1977 las producciones estatales ganaron diversos premios en festivales internacionales —como el Oso de plata obtenido por *Los albañiles* (Jorge Fons) en el Festival de Berlín—, el año posterior la industria cinematográfica se reprivatizaba. Durante 1978 se produjeron 103 largometrajes en los que el estado produjo sólo 15 a través del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), 13 a través de CONACITE II y tres por parte de los Estudios América (Vega Alfaro, 2012, p.250); además de que la mayoría de las inversiones fueron otorgadas a cineastas veteranos que se apegaban al cine convencional y estaban lejos del movimiento artístico del “Nuevo cine mexicano”.

Al inicio de 1980 el Estado se encontraba ante una crisis económica y política que origino que modificara drásticamente el apoyo a los filmes estatales para promover la inversión privada que generaban ganancias monetarias a corto plazo

²¹ En el que José López Portillo intentó distanciarse del discurso de la “apertura democrática” no sólo en cuestiones ideológicas, sino con proyectos que marchaban en una dirección opuesta a la del echeverrismo (Vega Alfaro, 2012: 248).

(Pelayo Rangel, 2016, p.341). Además, tras la renuncia de García Borja al BNC en noviembre de 1978, cesaron por completo las políticas de apoyo al cine estatal.

El año siguiente, como consecuencia de la reprivatización de la industria, las oficinas de CONACINE, BNC, CONACITE Dos y los Estudios Churubusco Azteca cerraron para delegar sus responsabilidades al RTC que siguió favoreciendo la producción y distribución de las empresas privadas (Pelayo Rangel, 2016, p.345). Estas nuevas circunstancias tuvieron como consecuencia que el cine independiente fuera una alternativa para aquellos cineastas que seguían comprometidos con el movimiento artístico que resignificó al cine durante la década de 1970.

Bajo el esquema de producción cooperativa —en el que todos los involucrados en el filme realizaban la inversión económica necesaria para todos los procesos de producción—, el cine independiente se convierte en el medio ideal para que los directores debutantes realizaran su opera prima. Ante el presupuesto reducido la mayoría de estos filmes eran rodados en 16 milímetros, pues la postproducción también era de bajo costo (Pelayo Rangel, 2016, p.347).

En 1983, un año después de que iniciara el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), se estableció el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) que tenía como actividad principal alentar la producción estatal de los filmes que eran profundamente ignorados por la iniciativa privada —que seguía concentrada en realizar cine comercial con tramas sencillas—. Ante la creación de este instituto, que se encontraba subordinado al RTC, el Banco Nacional Cinematográfico cerró definitivamente en 1984 con el pretexto de reducir el gasto público para destinar este presupuesto a la recuperación económica (Pelayo Rangel, 2016, p.351).

Cambios, experimentación e innovación cinematográfica

Durante esta época, era más que evidente que la situación del cine en México comenzaba a ir en un sentido totalmente diferente al que sus antecesores.

En medio de la tensión, con la estatalización, la reestructuración de la industria cinematográfica mexicana desarrolló tendencias que propulsaron su innovación. La inserción de nuevos directores, guionistas y creadores tuvo como resultado un relevo generacional que generó que se creara un tipo diferente de cine. A favor de la innovación, el cine independiente se reafirmó al producir filmes que se

encontraban al margen de los cánones industriales y en formatos no profesionales; introduciendo nuevas temáticas al cine mexicano. Además, como en otras partes del mundo, el cine de autor comenzó a cobrar relevancia (Vega Alfaro, 2012, p.233).

Una vez que el cine se despegó de su papel como espectáculo familiar y ante la diversificación temática —estimulada por la disminución a la censura— la integración de nuevos géneros fue inevitable. Estos trajeron consigo la incursión en la experimentación cinematográfica.

La proliferación de nuevos géneros cinematográficos que, ante la competencia con otros medios de entretenimiento, tenía como intención principal conquistar a nuevos mercados. Además, a causa de la participación de los jóvenes en el cine independiente, este se convirtió en un medio más versátil y experimental.

Uno de los ejemplos es el trabajo de Alejandro Jodorowsky —quien después se convertiría en mentor de Juan López Moctezuma— con el cine pánico. Aunque este tipo de cine se deriva del surrealismo —implementado por primera vez por Luis Buñuel— es un intento de transportar la teatralidad de las puestas en escena al cine a través del *efímero pánico* que tenía como cometido principal el terror, la sorpresa, el azar y la euforia (Montiel Zacarías, 2014, p.69). Ante sus constantes enfrentamientos con la cultura institucional, Jodorowsky es considerado uno de los representantes principales de la contracultura en México; especialmente tras que su película *Fando y Lis* (1968) fuera censurada en el Festival Internacional de Cine Acapulco. El resto de sus películas, especialmente las que competen a estas dos décadas, seguían criticando activamente el régimen político mexicano como en *El Topo* (1969) como una analogía de la contracultura mexicana y la provocación artística o *Santa sangre* (1988) como una alegoría de la relación de México con Estados Unidos en la última parte del siglo XX a través de la reinterpretación del mito de Edipo (Greene, 2007, p.184).

El cine comercial, que apuntó su ampliación de mercado en dirección al cine popular, se enfocó en el cine de ficheras —en el que se buscaba mercantilizar el erotismo al mostrar los sucesos que ocurrían dentro de los burdeles (Gonzales Romero, 2021, p.1456)—, los melodramas populares, el cine de comedia y, finalmente, el cine fantástico entre el que destaca el cine de luchadores.

CAPÍTULO 2. ESTABLECIMIENTO DEL CINE DE HORROR MEXICANO: PERSONAJES FEMENINOS Y DISEÑO CINEMATOGRAFICO

En el caso específico de la escena mexicana, el cine de horror había aparecido de manera esporádica a través del desarrollo de la industria nacional, pero no es hasta la década de los sesenta que la experimentación cinematográfica se encuentra en su punto más alto y, por tanto, comienza a haber un interés real por el género. Es durante 1970 y 1980 que este alcanza la madurez necesaria para que los clientes de la industria nacional se interesen en producirlo con mayor frecuencia.

Durante la década de 1970 el cine de horror internacional experimentó cambios que lo llevan a atravesar por uno de sus periodos más prolíficos (v. Anexo 5) puesto a que su consumo comenzó a popularizarse entre los usuarios regulares del cine y no sólo aquellos interesados en el horror como un nicho. Además, con la expansión geográfica de los estudios que producen cine, las temáticas comenzaron a diversificarse y, con esto, el tratamiento de los argumentos cinematográficos.

CINE DE HORROR MEXICANO

El cine fantástico: el horror subsumido en otros géneros

La fantasía, la ciencia ficción y el terror fueron englobadas en un macrogénero llamado cine fantástico. Estos tres géneros se desarrollaron de cerca, lo que ha generado que en ocasiones la construcción temática y dramática de estos se encuentre profundamente relacionada; así el cine fantástico se encargó de mezclar temas populares con las tradiciones del imaginario mítico nacional e internacional.

En los sesenta, el cine de luchadores tuvo su auge debido a la innegable notoriedad de la lucha libre mexicana como espectáculo popular y este perduró hasta entrada la década de los noventa. Comenzaron con *El Santo contra el cerebro del mal* (1961) consagraron la figura del luchador como un icono de la cultura mexicana. El cine de luchadores logró crear un vínculo entre la ciencia ficción, el terror y la fantasía por medio de la creación de escenarios fantásticos donde casi cualquier enfrentamiento mítico era posible (Flores, 2019, p.21).

Esta manera de entremezclar el terror²² con otros géneros no surge de la nada durante la década de 1960, sino que el cine mexicano tiene una considerable tradición para abordar el tema, especialmente desde puntos de vista ajenos a este.

El primer registro de un filme de terror se remonta al año 1919 —dos años después del primer largometraje oficial *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917)— en el que Enrique Castilla estrenó *Don Juan Manuel*²³.

Durante los años siguientes, tras la fundación de la mayor parte de las casas productoras, México Films produjo *La Llorona* (1933) de Ramón Peón en el que se adapta la leyenda colonial del mismo nombre y generalmente está es considerada la primera película terror (Gómez Gómez, 2016, p.112). Algunas escenas en el filme tienen como fin específico provocar malestar al espectador y contiene una figura que rompe con el orden social de los protagonistas. (v. Anexo 6)

El mismo año, Chano Ureta dirige *Profanación* (1933) en donde muestra la maldición contenida en un collar de jade que es entregado a un cacique azteca (Torres Segura, 2012, p.82). La relevancia del director dentro del género se encuentra en la incorporación del melodrama, que resultaría en la aparición del prolífico cine de luchadores que entremezclaba a los personajes del folklore de horror con los tópicos recurrentes de los melodramas mexicanos.

En 1935 Juan Bustillo realiza *El misterio del rostro pálido*, que mezcla el cine horror con la ciencia ficción. Esta nace a partir de la influencia de Hollywood en la diversificación de los géneros cinematográficos (Gómez Gómez, 2016, p.112).

A finales de los años treinta, los directores recurrirían a las figuras típicas del género de terror para ser trasladadas al cine de comedia donde se producirían filmes como *Don Juan Tenorio* (René Cardona, 1937), *Cada loco con su tema* (Juan Bustillo Oro, 1939) y *El fantasma de medianoche* (Raphael J. Sevilla, 1940); aunque

²² A lo largo de esta ICR se utiliza el termino de horror sobre el de terror para denominar los filmes del género posterior a la década de 1970, pese a que en español sean prácticamente un sinónimo, puesto a que una palabra es consecuencia de la otra. Sentimos horror después de observar algo que nos aterroriza. El horror alude a los monstruoso, lo inhumano, lo inmaterial; mientras que el terror es el sentimiento que estremece al ser humano al advertir una experiencia fuera de lo cotidiano.

²³ Cinta muda que recupera la historia colonial de un demonio espadachín que por celos se convierte en un asesino sanguinario (Torres Segura, 2012: 61).

no son parte del género es notable que esta mezcla de temáticas ha estado presente en el cine mexicano (Torres Segura, 2012, p.158).

Pese a la popularidad del cine fantástico por sus escenas sombrías y atmosféricas, pero sobre todo por sus temas impactantes, en el cine mexicano había pocos realizadores dispuestos a experimentar en este (Gómez Gómez, 2016, p.110). Además, cuando ha sido utilizado como medio de expresión, generalmente se encontraba acompañado de otro subgénero como el melodrama o la aventura.

A finales de la década de 1950 el cine dramático de tinta sobrenatural, también categorizado dentro del realismo mágico, tuvo un exponente determinante: *Macario*²⁴ (Roberto Gavaldón, 1959). Este filme es el más reconocido y celebrado del género, pues se difundió en el extranjero en diversos festivales de cine.

Al cine fantástico de terror también se le añade una nueva característica: la comedia. Las películas que proliferaron durante este momento eran las que contenían junto con entes sobrenaturales dando una originalidad particular; una de las primeras es *Una aventura en la noche* (Rolando Aguilar, 1948). (v. Anexo 7).

El momento clave para estas categorías particulares de cine, que entremezclaban lo sobrenatural con otra clase de subgéneros, sucede posterior a la década de los sesenta con la incorporación del cine de luchadores²⁵, la incorporación de personajes populares o de películas de terror con tramas recurrentes como *El mundo de los vampiros*²⁶ (Dir. Alfonso Corona Blake, 1961).

Aunque el género de terror había sido brevemente representado durante la historia del cine mexicano, se trata en su mayoría de cintas que carecen de referencias histórico-sociales contextualizadas puesto a que las únicas que existen son estereotipadas y, por tanto, no son representativas de la identidad mexicana o el contexto histórico específico (Flores, 2019, p.10).

Tras la incorporación de nuevas maneras de hacer cine, nuevos tipos de tramas y nuevos experimentos cinematográficos los directores intentaron

²⁴ Esta es la adaptación de una novela de los hermanos Grimm hecha por Bruno Traven en la que se explica la conexión entre el imaginario indígena con el más allá (Gómez Gómez, 2016: 116).

²⁵ *Santo vs. las mujeres vampiro* (Dir. Alfonso Corona Blake, 1962), *Santo contra los zombies* (Dir. Benito Alazraki, 1961), *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1969).

²⁶ En la que un vampiro busca venganza en el descendiente de un enemigo ancestral, pero es vencido por un héroe musical, interpretado por Mauricio Garcés, que toca una canción que puede asesinar vampiros

desprenderse de la tradición anterior para crear algo más parecido al horror internacional —que está pasando por una revolución desde la década de 1960 a causa del incremento en la violencia, la sangre y la brutalidad—.

Nuevo cine de horror década 1970 y 1980

El cine mexicano de horror comienza a alcanzar la madurez temática a finales de la década de 1960 con filmes como *Hasta el viento tiene miedo* (Carlos Enrique Taboada, 1968), *El escapulario* (Servando González, 1968) y *El libro de piedra* (C. Enrique Taboada, 1969) —publicada en el periódico como “un *film* de terror... pero sin monstruos”²⁷—, pero es hasta 1970 que el cambio es tangible. En el transcurso de estas dos décadas se produjeron alrededor de cinco decenas de películas de horror en las que es identificable la evolución del género (v. Anexo 8).

En este momento 1970 surgen gran parte de las referencias del cine de horror, pues existe un cambio contundente en cuanto al tratamiento de las tramas orientadas a lo contemporáneo, lo explícito y lo psicológico. Es durante esta época en la que este cine permea dentro del consumo popular (Benshoff, 2014, p.292).

Derivada de las condicionantes de experimentación causadas por el relajamiento de la censura y la expansión temática, el cine de horror mexicano ve su madurez a través de la exploración de temas alejados de la ciencia ficción y el melodrama. *Más negro que la noche* (C. Enrique Taboada, 1974), *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1978), *La tía Alejandra* (Arturo Ripstein, 1978), *Veneno para las hadas* (C. Enrique Taboada, 1986); se establecieron como parte de los clásicos de la época. Del mismo modo, cineastas como C. Enrique Taboada, Arturo Ripstein, Luis Alcoriza, J. López Moctezuma y René Cardona Jr. afianzaron su lugar como directores reconocidos en el cine de horror.

PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE MEXICANO

Un factor determinante de la madurez del cine de horror es el papel de los personajes femeninos; no sólo como personajes altamente activos en la trama, sino como protagonistas. Para entender hacia donde van dentro del cine mexicano es necesario comprender de dónde vienen.

²⁷ CAMARENA, AMELIA, 1968. "Un *film* de terror... pero sin monstruos" del Periódico Esto. Consultado en: Documentación de la Cineteca Nacional, 2023, "Hacia la consulta digital del cine mexicano: El libro de piedra", Cineteca Nacional, Ciudad de México, México.

Antecesoras

El autoritarismo mexicano se ve reflejado en la organización familiar, en el que el padre es la cabeza de la familia y tiene poder sobre todas las decisiones internas, pero la madre tiene un papel determinante para que el núcleo familiar funcione: la abnegación. Los hombres mexicanos —aunque machos— ponen un alto a sus actitudes ante su madre que es una figura respetada y venerada, así que al casarse buscan un símil de estas significaciones.

La madre-esposa

Durante la época del Cine de Oro Mexicano la madre es un arquetipo constante dentro de las tramas —generalmente usado como aquella que hacía entrar en razón al hijo—, pero también se convirtió en un estereotipo en el que las mujeres eran representadas como “completas” una vez que cumplían su meta de casarse y convertirse en madres porque ese era su fin único.

Lucía Rivadeneyra²⁸ y Yolanda Reyes²⁹ coinciden en que la representación femenina en las películas rancheras, el melodrama de familia, género de cabaretera y el género indigenista; es una reinterpretación de la maternidad reflejada en el mito de la Virgen de Guadalupe que es tan importante en la cultura mexicana. Rivadeneyra parte de las especificaciones realizadas desde el feminismo mexicano acerca de que la relación con esta figura religiosa representa la figura de la madre-esposa y, por tanto, todas las características que se le deben ser atribuidas en relación con los hombres de su vida —incluso tomando una decisión sobre su sexualidad al ser considerada una mujer de cuerpo intocable—. Además, por supuesto, marcando el papel que tiene la madre-esposa en el arco de consagración, o redención, del personaje masculino (2021, p.397).

Por otro lado, Reyes (2012, p.19) retoma la dualidad de las observaciones de R. Bartra en *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* en el

²⁸ RIVADENEYRA, Lucía, 2021. “La madre mexicana. Del mito a una aproximación de la realidad.”, en Francisco Peredo Castro y Federico Davalos Orozco (coord.), 2021, Entre desastres y resurgimientos. Cambio sociopolítico y cultura cinematográfica en México (1968-2018), Colección Miradas en la Oscuridad, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

²⁹ REYES, Yolanda, 2012. “Personajes femeninos contestatarios del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la época de oro.” Thesis, ARAN (University of Galway Research Repository), Galway.

que contrapone los arquetipos de la Virgen de Guadalupe contra el de la Malinche —siendo la mujer pura e intocable contra la mujer opuesta o *chingada*—.

En la década de los cincuenta, y gran parte de los sesenta, el papel de las madres en las películas mexicanas sigue siendo el mismo: la madre-esposa que es mitificada como una figura de alta virtud, pero que depende enteramente de las decisiones de los hombres en su vida. Incluso, aunque los filmes dejan de centrarse únicamente en la clase baja para adentrarse en la clase media, la desigualdad social y la doble moral sigue siendo evidente (Reyes, 2012, p.417).

En el auge del cine de oro mexicano, la mujer es representada de acuerdo con la herencia de Hollywood: la virgen, la madre-esposa, la prostituta y la devora hombres. Los personajes femeninos eran representados como la dualidad de objeto sexual —que a su vez era una figura desalmada— y el objeto materno —que poseía todas las cualidades positivas, pero era asexuada— en el que se proyectaban las fantasías masculinas sobre la imagen femenina (Torres San Martin, 2016, p.326).

La mujer fatal

En los cincuenta se populariza el género de melodramas urbanos, que retrataban a mujeres que tenían mayor peso en el eje dramático de la película. Mujeres que utilizaban el erotismo y la sexualidad para moverse en ámbitos generalmente dedicados para los personajes masculinos (Torres San Martin, 2016, p.328).

Reyes (2012, p.106) recupera a la mujer fatal como una figura la que se le atribuyen características como la curiosidad, la iniciativa, la ambición o el ingenio; que son perfectamente aceptables en los personajes masculinos, pero que en las mujeres marcan un estigma.

Estos representan una feminidad subversiva en la que se convertían en un enigma que lucía entallados vestidos y conquistaban con sus personalidades provocadoras y atrevidas a caballeros de alto estatus económico para alcanzar sus metas (Torres San Martin, 2016, p.328). La base para la monstruosa-femenina que se mostrará posteriormente en los filmes de horror al ser mujeres sin escrúpulos, aunque sus motivaciones y sus métodos para proceder son totalmente diferentes.

No obstante, tal como marca Torres San Martin, se trata de mujeres que son castigadas dentro de los filmes al quedarse completamente solas —pues sus

conexiones familiares previas son escasas y tampoco son la elección final del hombre al que han manipulado— en una época en la que la estructura familiar era el eje central de la organización social y determinaba el papel que jugaban las mujeres ante la visión del resto de la población (2016, p.329)

Estas mujeres “indignas” de la aprobación moral no comienzan su papel como víctimas, pero se convierten en una ante su contraparte conservadora, y evolucionan a lo largo de la trama como mujeres forzadas a llevar una mala vida por las decisiones que tomaron por circunstancias fuera de su control³⁰.

Por tanto, estas mujeres que rompen el molde comúnmente mostrado en los filmes mexicanos no representan la subversión, sino que fortalecen los valores tradicionales al ser su papel el de la mujer reprendida y la condena al cuerpo femenino —que es utilizado como atracción y repulsión según sea conveniente— a través de una moraleja que pretende un mensaje claro con el espectador.

Personajes femeninos del cine mexicano a partir de 1970

La fichera

Los personajes femeninos dentro del cine de ficheras³¹ son una continuación del cine de cabareteras que apareció durante la década de 1950, pero reinventado de acuerdo con el momento específico que se vivía entre la década de los setenta y mediados de los noventa (Cabañas Osorio, 2013, p.90). Estos tenían como protagonistas a las mujeres nocturnas, las cabareteras y las prostitutas que se encontraban rodeadas de los bailes, el alcohol, la desnudez y la noche.

El oficio que ejercen estas mujeres es planteado como el punto más alto de la degradación femenina y el fracaso social, así que se encuentran ligadas al sufrimiento y la tragedia.

Estos personajes femeninos representaban un cliché ligado únicamente a la sexualidad y a la vida nocturna, es decir, de nueva cuenta son mujeres a las que sus decisiones equivocadas las han llevado a dedicarse a este mundo en el que

³⁰ “[...] las mujeres transgresoras de las normas de la vida convencional familiar se merecen un final terrible, y los hombres que son víctimas de estas situaciones terminan espinados de forma fatal. De esta manera se establece un proceso de interpelación a los valores del público para ponerlo en escena a partir de un código moral definido.” (Torres San Martín, 2016: 330).

³¹ “Un subgénero que, como su nombre lo indica, se antepone a la exaltación de la corporeidad y la desnudez femenina bajo situaciones sexuales teatralizadas, en medio de anécdotas y estructuras narrativas de enredos, malentendidos, chismes, que generan situaciones incómodas, chuscas, entretenidas y divertidas.” (Cabañas Osorio, 2016: 314).

sólo conocen el sufrimiento —que en el caso de las comedias es tratado de forma banal—. Pese a que se realizaron cerca de 80 producciones por año (Cabañas Osorio, 2016, p.315), los filmes de ficheras repetían los mismos personajes, la misma línea narrativa e, incluso, las mismas vedettes, actrices y bailarinas; porque era lo que funcionaba para un cine comercial y privado de bajo presupuesto.

El cine de ficheras tenía como complemento el deseo y la posesión masculina a través de personajes que se alejaban por completo del estereotipo de protagonistas heredado del cine de oro³². Estos personajes masculinos protagonizan los filmes y generalmente tienen como único cometido conquistar a las reinas del cabaré que son interpretadas como mujeres bellas, pero solitarias— sin madres y sin hijos— pese a estar rodeadas de galanes; también son mujeres que fuman o beben al mismo nivel que su contraparte masculina (Lemus, 2015). De primer momento parecen mujeres rebeldes, pero se trata de personajes femeninos que se menosprecian constantemente porque —por la vida que llevan— no pueden aspirar a la vida familiar. El desprecio a la versión conservadora de la vida femenina es amargo, antes que una decisión subversiva.

Estos personajes, a diferencia de las mujeres fatales, son plasmadas como conscientes de que elegirlos como interés romántico es una decisión negativa por el hombre en cuestión e incluso planteada como un castigo con el que hay que lidiar porque la promesa de amor ya fue propuesta (Lemus, 2015).

No es sólo el espectador masculino el que realiza el acto voyerista en el cine de ficheras, también la espectadora puede observar sus fantasías reprimidas al acceder a un mundo prohibido en el que las mujeres son mostradas como diosas deseadas, sublimadas por el glamur de la noche, el dinero y el encaje (Lemus, 2015). A diferencia de los melodramas protagonizados por las *femme fatales*, este cine no pretendía comunicar una moraleja hacía las mujeres que vivían su sexualidad de manera desinhibida, era una simple cuestión de acción y reacción.

³² Para para la década de 1970 los personajes masculinos también habían evolucionado alejados del charro galante — como Pedro Infante o Jorge Negrete— para convertirse en hombres regulares que se adaptaban a la población general: de estatura baja, morenos, que se dedica a oficios varios, que es alegre y que a conocía poco del especio personal (Lemus, 2015).

Aunque siguen encontrándose en un momento en que la sexualidad, la femineidad, la modernidad y el descaro son clichés, se trata de pasos en dirección a la apertura global con respecto a las temáticas que se abordaron en el cine.

El cine de la liberación femenina

Conforme se acerca el final del siglo XX, y en medio de la crisis que enfrentaba el cine mexicano, las madres dejan de ser el eje central del rol femenino. Las mujeres comienzan a tener otro tipo de actividades, que difieren de la índole sexual, y otras identidades. No obstante, aunque las madres dejan de ser el único tipo de rol asignado a las mujeres, éstas también tienen una evolución durante esta época y comienzan a ser representadas dentro de un abanico de posibilidades como la madre soltera, la madre trabajadora y la madre divorciada (Reyes, 2012, p.100).

Con los cambios ocurridos en la década de 1980, derivados del desgaste económico por el que atravesaba el estado mexicano, las mujeres tuvieron la necesidad de salir al mundo laboral; esta cuestión ocasionó que los roles de género se renegociaran. Sin embargo, aunque se incluyeron otro tipo de mujeres en las representaciones fílmicas —*Frida, naturaleza viva* (1983, Dir. Paul Leduc), *Los motivos de Luz* (1986, Dir. Felipe Cazals), *Doña Herlinda y su hijo* (1985, Dr. Jorge López Páez)— el cine mexicano siguió fabricando estereotipos de género en el que las mujeres que se encuentran fuera de la femineidad tradicional caen en una androginia simbólica que las marca como la otredad y no el común denominador.

PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE DE HORROR MEXICANO

A lo largo del desarrollo del cine de terror el papel de la mujer se desarrolló ligado a ser la víctima —o el personaje secundario o terciario—, pero es en el cine de horror en que estos personajes comienzan a tomar notoriedad a través de la representación de la independencia a través de la monstruosidad. Así, para comprender su evolución, es relevante recapitular la manera en que se desarrollaron a lo largo de la historia del cine mexicano.

Antecesoras

*La llorona*³³ (Ramón Peón, 1933), reinterpreta al mito popular del mismo nombre. Se trata de un filme de terror por su tendencia sobrenatural, pero también retomó aspectos populares en los melodramas y elementos de romance.

Aunque Marina — una mujer de la época colonial— es uno de los detonadores de la trama, el resto de los personajes femeninos que se ven involucrados siguen los tópicos usuales para las mujeres —madre, hijas y enfermeras—; y el eje principal de la trama sigue siendo los efectos que tiene esta en los jefes de familia. Algunas escenas tienen como intención única conseguir la exaltación del espectador —como la escena en la que el espíritu de Marina abandonando su cuerpo después de apuñalarse— que está presenciando el filme.

Al final la década de los cuarenta Rolando Aguilar filma *Una aventura en la noche*³⁴ (1948) bajo la producción de *Azteca Films*. En esta película las mujeres, con las que estos hombres solteros y de buena posición económica tienen una aventura, son representadas como tópicos similares a la de la mujer fatal. Sin embargo, una vez que el conflicto es expuesto es notorio que la caracterización de estas mujeres sobrenaturales tiene como objetivo encandilar a los protagonistas masculinos para que resuelvan el misterio de su muerte.

La década de 1960

Durante la década de 1960, tal como ocurre en otros lugares del mundo, el cine de horror comienza a ver los destellos de lo que sería uno de los períodos más importantes. Conforme concluía al decenio, las tramas fueron abandonando el gótico melodramático que las había precedido para acoplarse a las demandas internacionales.

En 1968 C. Enrique Taboada estrenó *Hasta el viento tiene miedo* (1968) —la primera de su tetralogía de horror— y se trata de una película determinante para el género. No sólo por la transición explícita del gótico a temas mucho más de acorde

³³ La película narra la historia de una familia que tiene una maldición ancestral en la que sus hijos mueren a los 4 años y con la llegada del nieto a la susodicha edad el abuelo debe contar la razón por la que esta condena está ligada a su familia. Por medio de un racconto se retrata al personaje femenino principal, a la cual la traición de su amante la lleva a suicidarse y asesinar al hijo que tenían en común. Esto desencadena que se convierta en un espíritu que pena por las calles llena de angustia y que se encuentra buscando a su hijo.

³⁴ *Una aventura en la noche* (Dir. Rolando Aguilar, 1948) narra la aventura nocturna de dos hombres con un par de mujeres que conocieron por casualidad y la futura revelación de que estas murieron tiempo atrás.

a la época, sino porque a lo largo de las décadas posteriores se ha convertido en un filme de culto que revitalizó el cine mexicano de horror.

En esta película³⁵, como en casi todas las del director, los personajes principales cumplen con los roles protagónicos y secundarios del filme. Claudia se encuentra rodeada por la directora, diferentes institutrices y, por supuesto, sus amigas-compañeras de clase. Las aventuras y desventuras de las estudiantes resultan particularmente relevantes para la construcción de personajes femeninos varios. Por ejemplo, en la pijamada que hacen para animar a Claudia, en medio de bromas Kitty (Norma Lazareno) realiza un *striptease* para sus compañeras que se ve interrumpido por un grito desgarrador por una nueva aparición en la ventana. El filme contrapone los momentos de tensión con los que ayudan a establecer a los personajes femeninos como diferentes entre sí.

Las academias e internados para niñas son un lugar común en los filmes de horror por el peso simbólico que tenían en la época. Se trata de los primeros sitios a los que las jóvenes van tras abandonar la casa familiar y que difieren del nuevo hogar que han decidido formar con su marido, por tanto, son especialmente socorridos por el hecho antinatural que retratan. Dentro de las sociedades conservadoras, en el que la idea de que un grupo de muchachas saliera de sus hogares bajo la promesa de ser educadas para la sociedad contemporánea resultaba escandaloso (Rodríguez-Hernández y Schaefer, 2019, p.131-133)

Un año después Rafael Baledón estrena *La muñeca perversa* (1969) en la que por medio de un *giallo* italiano se desarrolla el contraste entre ambas mujeres. Elena todavía representa a las madres abnegadas que no se dedican a más que a su hogar y familia, mientras que Rosi es una nueva clase de personaje femenino que, por su edad, condición social, su acceso a la educación y la relación con su padre. Además, por el subgénero al que está orientado el filme, Rosi no puede

³⁵ *Hasta el viento tiene miedo* (1968) tiene lugar en una academia de señoritas en las que Claudia (Alicia Bonet) ha sido enviada para cursar sus estudios y en la que en su primera noche descubrirá que hay una mujer ahorcada asechando el internado. Esta visión produce que Claudia se vuelva paranoica —aunque nadie en la escuela parece creerle— y por tanto sus amigas se vean involucradas en el delirio paranormal. Finalmente se descubre que la directora de la escuela escondía un incidente que había pasado con una generación anterior en el que Andrea Ferrán —una exalumna ejemplar del colegio— se quitó la vida en la torre del reloj a causa de que la directora no la dejó visitar a su madre en sus últimos días de vida.

evadir su condición de mujer fatal en el que su belleza —aunada a la sensualidad propia de las películas de la época— le ayudan a salirse y no ser considerada culpable de los crímenes que cometió.

AUTONOMIA DEL HORROR MÉXICANO DE LA DÉCADA DE 1970 Y 1980

El cine de horror mexicano de la época estudiada logró emanciparse como un género autónomo. Se desprendió del macrogénero fantástico debido a varios factores de cambio. Uno de estos factores, que en buena medida resultó decisivo, fue el conjunto de transformaciones que introducen los personajes femeninos que dotan de independencia al tema mismo del horror —que repercuten en la materia misma de este cine— desde el viraje que se daba a la cuestión de la mujer en la sociedad mexicana de la época.

Los personajes femeninos desempeñaron un papel fundamental para dotar de independencia al cine de horror: (I) pasan de los roles secundarios a los protagónicos; (II) son decisivos en la evolución en las tramas; (III) permiten el paso del horror sobrenatural al horror en la vida (horror cotidiano); (IV) la sofisticación del uso de los recursos cinematográficos.

(I)

El salto de los personajes femeninos de ser en lo fundamental secundarios a tener destacados protagónicos reforzó el horror. En la última parte de la década de los sesenta, las películas comenzaron a adentrarse a estas particularidades que definirían al género en las dos décadas posteriores: explorando tramas contemporáneas y situaciones cotidianas. Los filmes seleccionados son un ejemplo de ello. Se desarrollan a partir del vínculo dramático de dos personajes femeninos —Alucarda y Justin; Verónica y Flavia— en ambientes comúnmente femeninos —convento; colegio para señoritas y casa familiar—.

De ahí brotó el horror en los 70s. Se hizo evidente el cambio en el género y tomó definición propia, muy independiente, de la que había tenido incrustado dentro del cine fantástico. Evolucionó de una representación superficial³⁶ del horror que adquirió durante su clasificación en el fantástico, dentro del cual sus tramas debían

³⁶ Noël Carroll plantea que la herencia del gótico al cine de terror, a través de una cita de J.M.S Tompkins, es que los filmes “trabajan mediante shocks repentinos, y cuando se enfrentan a lo sobrenatural, su efecto favorito es sacar la mente repentinamente del escepticismo a la creencia horrorizada”. (Carroll, 1990: 4)

ser digeridas por un amplio público y no sólo por aquel interesado en el horror; porque era el público de un macrogénero, que englobaba muchos intereses en la misma recepción de una película —lucha libre, espectáculo, policiaco, ciencia-ficción, horror—. Pero esta dinámica cambió de manera significativa durante los años 70 y 80, cuando se madura el planteamiento con referencia al horror en la medida en que este se desplazaba hacía un enfoque más cotidiano, en el que el monstruoso dejó de estar vinculado únicamente a lo sobrenatural. Conforme el horror se especializa, deja de ser un componente de un género más amplio.

El nuevo contenido del horror que se inspiraba de su contexto inmediato no pudo ignorar uno de los cambios contundentes que estaban teniendo lugar durante la época: la independencia de las mujeres en términos sociales, culturales y políticos. Este cambio histórico fue mimetizado en el personaje femenino del cine de horror. Constituyó una inversión temática para que el horror dejara de ser una manifestación de la fantasía y comenzara a estar arraigado a la realidad.

El rol de la mujer como victimaria y protagonista en las escenas, viene ligada a un horror que emerge de sí misma y del temor con que el conservadurismo social percibía su evolución histórica. Un monstruoso de la vida ordinaria, en medio de escenarios comunes, que desafiaba las expectativas usuales de un público condicionado a ver a la mujer como personaje doliente. Era un factor que reforzaba la autonomía del horror, y con ello la del género, porque ya no necesitaba pensársele únicamente como un recurso extranatural al servicio del cine fantástico.

(II)

La temática del horror —colmada de personajes femeninos— se especializaba, con esto, en las tramas. Una vez que el género comienza a ir hacia la autonomía, y con ella a la expansión de sus filmes, las tramas fueron evolucionando para seguir causando efecto de desasosiego en una nueva generación de espectadores³⁷ con los que los intentos previos del terror ya no surtían el mismo efecto.

³⁷ En los filmes de horror las emociones de la audiencia deben, de algún modo, reflejar de manera convexa —“en la que reflejan, pero no duplican”— las emociones de los personajes humanos dentro de la trama. La respuesta de los personajes ante el horror se manifiesta, idealmente, como reacciones viscerales porque el espectador también evalúa al victimario como un ser horrible. Este efecto es clave en el cine de horror, o en lo que Carroll llama *art-horror*, porque no todos los géneros pretenden esta mimetización. (Carroll, 1999: 18).

La evolución de los personajes femeninos gravitó en ese acendrado trabajo con las tramas. El horror dejó de ser un simple segmento fuera de lo real. La alegoría a la situación límite en la que se encuentran las mujeres ante la tensión creciente por su participación en la sociedad, ejerce un papel determinante dentro del cambio en las tramas de horror.

En el cine de la década de 1970 la trama de horror es completa. Este colma la cinta de principio a fin y la línea temporal está asociada directamente con los personajes femeninos que son propulsores de la trama.

En algunos de estos filmes podemos encontrar similitudes, lo que nos habla de una tendencia en la que los personajes femeninos impulsan el filme para genera una respuesta de horror en el espectador. La construcción de la trama es reactiva al contexto en el que se encuentra, por tanto, el potencial que tiene el filme de provocar una reacción en el espectador está ligada al momento histórico, geográfico y temporal en el que se encuentra. Aunque se trata de una situación en la que se busca que las emociones converjan, la distancia también es un factor para considerar, puesto a que en ella reside la sensación de extrañeza³⁸.

Las tramas, para uso de esta tesis, se han simplificado en un tejido de acciones representadas en los dos filmes seleccionados. Es una forma de trama donde se puede encontrar el impulso del personaje femenino y, al menos tiempo, la motivación reactiva del público —a partir de la información de la extrañeza, lo raro, lo espeluznante, lo abyecto y la pérdida después del caos.

En ambas tramas los personajes principales —(A) y (B), respectivamente— son personajes femeninos que se encuentran en una situación límite dentro de su cotidianidad. (A) se encuentra alienada del contexto en el que se ha desarrollado porque su comportamiento no encaja en el canon, mientras (B) acaba de ser insertada en este escenario derivada de su nueva condición. En el caso de *Veneno para las Hadas*, Verónica (A) es una niña alienada de sus pares y Flavia (B) acaba

³⁸ Lo raro —aquello que no debería estar allí— y lo espeluznante —la asimilación del exterior como una situación parcialmente desprovista de lo humano— convergen en lo extraño, que no es per se terrorífico, pero que resulta atrayente para el ser humano por su fascinación por el exterior. Fisher también menciona lo extraño freudiano, que se encuentra relacionado con el *unheimlich*, o la manera en que el mundo doméstico no coincide consigo mismo al punto de advertir la situación. (Fisher, 2018: 12)

de cambiar de colegio así que no conoce a nadie. En *Alucarda, la hija de las tinieblas* es Justine (B) quien acaba de ser llevada al convento y Alucarda (A) desafía el comportamiento que se espera para una muchachita de su edad que ha crecido en un convento. La cotidianidad se ve interrumpida por una «situaciones límite» en la que lo raro —la realidad deformada— y lo espeluznante —lo absolutamente desconocido— se conjugan para que la situación encamine a ambos personajes a lo extraño que, aunque no es directamente horripilante, constituye la forma más pura del horror (Fisher, 2018, p.12). El día a día en el convento, en el que se desarrolla el filme de López Moctezuma, se ve interrumpido por la llegada de Justine —quién ha experimentado condiciones diferentes al del resto de huérfanas— y, posteriormente, por los disturbios ocasionados por Alucarda (A) tras la muerte de Justine (B). En *Veneno para las hadas*, aunque también interrumpida por la mudanza de Flavia (B), la cotidianidad no se ve interrumpida hasta que el supuesto secreto de Verónica (A) es expuesto y este comienza a afectarlas a ambas.

El horror busca una respuesta emocional. Los personajes reaccionan de manera inmediata a lo espeluznante al sobresaltarse, pero sus emociones se ven complementadas por otra serie de alteraciones —derivadas del contexto en el que se encuentran— y es el horror el que perdura. La reacción del espectador es medida de manera convexa a las que experimentan los personajes³⁹.

Esta situación «extraña» ha sido originada por la propia convivencia y la particular relación de los personajes femeninos, así que tiene consecuencias directas dentro de sus vidas y, por tanto, afecta el desarrollo del filme. Una vez que el ambiente es interferido por lo espeluznante, (A) y (B) entran en conflicto. Este choque desemboca en una situación disruptiva que trae consigo caos y destrucción, para finalmente llevar a la pérdida. En *Alucarda, la hija de las tinieblas* la trama sigue la conclusión lógica en la que (B), que es mostrada como mucho más débil que (A), muere para desencadenar el caos en el que (A) muere. Por otro lado, en *Veneno*

³⁹ Esta se presenta como la ventaja metodológica para analizar el género, al establecer el supuesto de que las reacciones de la audiencia son convexas a las mostradas en la pantalla, y es bajo esta primicia que es posible analizar de manera objetiva el cine de horror y no únicamente basado en experiencias subjetivas (Carroll, 1999: 19).

para las *Hadas* es (A) quien muere tras el giro de tuerca de la última escena en la que (B), finalmente, se libera de su manipulación de (A).

A los ambientes femeninos —incluidas las relaciones con sus pares— se les ha dotado de rasgos monstruosos, porque, aunque esta no es monstruosa *per se*, parece estar inclinada en dirección a lo abyecto⁴⁰. La inclusión activa de la femineidad a las tramas de horror está intrínsecamente vinculada con el monstruoso-femenino⁴¹ y sus implicaciones.

(III)

Durante esta época el cine de horror obtuvo notoriedad debido a la incorporación de algunos factores del cine de explotación, en el que se retoman historias vinculadas con las circunstancias sociales, políticas y culturales (Callum, 2018, p.98). Fue por medio de esta particularidad que se volvieron identificables a gran escala; ahora tenían el potencial de abordar problemas reales a través de la creación.

Al ser proyectadas para una gran audiencia, los filmes de horror explotan los miedos socialmente compartidos. Estos evolucionan a un ritmo acelerado debido a los avances científicos, los cambios sociohistóricos y las alteraciones sociales. Esto ha llevado a que la representación física del monstruoso evolucionara. Dentro del fantástico se trataba de entes oníricos que se mantenían alejados del ser humano pese a sus similitudes; cuando la distancia simbólica que separa al hombre del monstruoso se reduce. El horror deja de ser simbólico para devenir evocador de la interacción social, para así convertirse en perceptible (Derry, 2009, p.23).

En el horror cotidiano las relaciones sociales se han convertido en el monstruoso. Pese a esto, para mantener la distancia que contribuye a que se

⁴⁰ La femineidad, incluso fuera del horror, se encuentra ligada a lo abyecto que es todo lo monstruoso, lo aterrador y lo amenazante. (Creed, 1986: 38).

⁴¹ Escenarios en los que las necesidades básicas de las mujeres, como la alimentación, son consideradas inquietantes y egoístas; el temor a la maternidad; la sexualidad femenina como motivo de horror; el cuerpo femenino representado como repulsivo. Finalmente, la dualidad que encarna el monstruo femenino dentro de las películas de horror puesto a que estas pueden asumir tanto roles de víctimas como de depredadoras — inclusive de otras mujeres— lo que refleja la complejidad de las representaciones del género (Creed, 1993: 12).

establezca la dualidad entre la cotidianidad y la extrañeza, el ser humano monstruoso es un individuo antisocial con alguna clase de alteración psiquiátrica⁴².

En un momento en que la sociedad está experimentando transformaciones significativas que afectan su cotidianidad, es comprensible que la violencia, la locura y las interacciones sociales; sean incorporadas al horror por medio de hipérbolos con el propósito de explorar la propia naturaleza de la monstruosidad humana. Esa indagación artística en este tipo de cine empieza donde la inquietud del público percibe al personaje y el ambiente femeninos, haciendo pugnar su disfrute emotivo de la trama con las conceptualizaciones de lo abyecto que socialmente se le superponen. Los filmes de horror, al ser proyectadas para una gran audiencia y en un lugar público, ofrecen una experiencia compartida ante el horror así que el espectador puede ser consciente de la respuesta de los demás.

(IV)

Conforme a los personajes femeninos evolucionaron a complejos y multifacéticos, las expectativas del público cambiaron y la demanda aumento. Esta demanda también se extendió a la forma en que se presentaban estas historias, puesto a que para mantener la verosimilitud de la construcción del horror fue necesario que los recursos del diseño cinematográfico se sofisticaran, algo que no era posible dentro del fantástico, donde esos recursos se reducían a fórmulas manidas para insertar pasajes de horror en algún producto del macrogénero.

Durante estas dos décadas el cine de horror mexicano reforzó la experimentación técnica, no sólo aumentar la calidad de sus producciones, sino para desempeñar el uso específico de los recursos cinematográficos, el diseño y la dirección de arte; que exigía el nuevo género independiente.

Las luces y sombras tienen un papel esencial en la creación de atmósferas. Manipular la obscuridad permite la construcción de escenarios que enriquecen la experimentación al jugar a favor de la información o la falta de esta. Tomar la

⁴² Charles Derry divide el horror cotidiano, que él clasifica como moderno, en subcategorías entre las que destaca "*horror of personality*" que aborda los trastornos psiquiátricos de la personalidad. El aumento de la violencia provocó que los miedos sociales dejaran de estar estrechamente vinculados a lo invisible, como los seres sobrenaturales, para ser transportados a individuos que habían perdido el control debido a la locura que los llevaba a cometer actos brutales (Derry, 2009: 25)

decisión pragmática de ocultar información en la obscuridad aumenta la anticipación y sostiene la sensación de que una escena importante está a punto de suceder.

El color también otorga dimensión a las formas y, en el caso del cine de horror, tiene una función similar al de la iluminación. Además, este tiene un efecto directo en las emociones que se evoca; sugiriendo de este modo las emociones que convergirán en el espectador (Fu, 2016, p.31)

Conjuntamente, ante la creciente influencia del panorama internacional —en la que el cine de horror goza de un auge de popularidad—, la cinematografía mexicana incorporó elementos visuales que eran utilizados en el extranjero. La sofisticación del diseño cinematográfico se manifestó a través del uso de ángulos y composiciones poco comunes en otros géneros, pero esenciales para la construcción del suspenso. Los planos contrapicados, el plano holandés —en el que la cámara se inclina a 45°—, los primerísimos primer planos; fueron utilizados para enriquecer la experiencia del cine de horror.

Durante esta época también se sofisticó el uso de los espacios —gran parte del cine de la época abandonó los sets montados para filmar en exteriores—, porque el uso de la dimensión espacial ayudaba a construir la noción de tridimensionalidad. Los desplazamientos de cámara, además de otorgar ritmo, generan que está dimensión espacial y temporal juegue a favor del movimiento⁴³.

El sonido complementa la historia. Los sonidos diegéticos —que provienen de las acciones en pantalla— resuenan, por lo que contribuyen a la construcción de la tensión cuando los juegos de luces tienden a la obscuridad. Los no diegéticos — como la banda sonora o los diálogos, que además son añadidos en postproducción— anticipan la acción (Fu, 2016, p.40).

Detrás de cada sonido que se utiliza en un filme hay una respuesta emocional por parte del espectador, aunque sea mínima, y es por esta razón que existe un trasfondo detrás de estos. Los filmes de horror utilizan sonidos no lineales —en los que las ondas de sonido suben y bajan—, pues suele tratarse de cacofonías

⁴³ La dimensión temporal es otorgada al manipular la línea del tiempo a favor del desarrollo de la trama, comunicando por el montaje y los movimientos de cámara el ritmo que tiene una escena; por tanto, la manera en que tiene que sentirse el espectador al observarla.

pesadas. Los sonidos que tienen la intención de que el espectador se sobresalte, entonces, son sonidos disonantes que crean acentos auditivos (Fu, 2016, p.39).

Las reacciones del público fueron mezcladas. *Alucarda, la hija de las tinieblas* recibió críticas negativas de algunas de las figuras más representativas del periodismo cinematográfico nacional⁴⁴ y la temática del filme propició comentarios reaccionarios por parte de los espectadores⁴⁵; aunque un par de décadas después se convirtió en un filme de culto que tiene una ferviente base de seguidores⁴⁶. *Veneno para las hadas*, por otra parte, es galardonada con algunas de las categorías más importantes de los premios Ariel otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) y la crítica, aunque escasa, fue justa; en este caso la difusión se vio coartada por la crisis que atravesaba la industria cinematográfica mexicana para finales de los 80⁴⁷.

Para analizar el papel de los personajes femeninos en el cine de horror, y del diseño cinematográfico, el siguiente capítulo de esta ICR retoma tres componentes del encuadre⁴⁸ —la composición informativa, según los límites de la imagen y el punto de vista— y uno del montaje⁴⁹ —montaje de acciones convergentes— de la teoría cinematográfica de Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Estas condicionantes fueron seleccionadas por su uso constante en los filmes de horror a analizar, además se trata de características identificables en principio.

⁴⁴ Críticos como Jorge Guerrero Suarez, Paco Ignacio Taibo, J. Ayala Blanco, Leonardo García Tsao; realizan algunas de las críticas que se difundieron en periódicos de circulación nacional entre las que denotan el filme como “tedioso”, “grotesco” y “caricaturesco”. (Campos Tenorio, 2018: 38-39).

⁴⁵ En el momento de su estreno la película no fue bien recibida por el público por ser demasiado explícita y contener temáticas que todavía escandalizaban al público. (Jiménez Calero, 2018: 10).

⁴⁶ Inspiró *Alucardos, retrato de un vampiro* (Dir. Ulises Guzmán, 2011) en la que por medio de una memoria se hace un recorrido por lo que significa la película de Juan López Moctezuma para sus seguidores acérrimos.

⁴⁷ Ignacio López Tarso —secretario general del STPC—, reclamó en su momento que la película solo se exhibió en 3 salas de COTSA (Compañía Operadora de Teatros, S. A.) y después de la primera semana de exhibición fue trasladada a cuatro más; aunque insiste en que se trata de salas con una terrible ubicación y estado deplorable (Fernández, 1986: 2-F).

⁴⁸ El encuadre es un complejo sistema informativo no lingüístico, conformado por la imágenes-movimiento —cortes móviles no divisibles en fotogramas estáticos— y está conformado por un amplio número de partes. (Deleuze, 1984: 27)

⁴⁹ La composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo (Deleuze, 1983: 52).

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Realizamos un examen de diseño cinematográfico y sociedad. Este análisis está compuesto por tres niveles y determinado por cuatro condicionantes relacionados con el encuadre y el montaje. El primer nivel consiste en analizar en los filmes que han sido seleccionados —*Veneno para las hadas* (1986) y *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1978)— los filmes que recurren a las condicionantes ya mencionadas. A los efectos panorámicos, el siguiente nivel analiza de manera general dos películas más que se estrenaron durante estas dos décadas y la manera en que utilizaron estos recursos durante la maduración del género. El tercer nivel aborda una película del cine mexicano de la época, protagonizada por personajes femeninos y que fue de transición al cine mujer⁵⁰, para ejemplificar la manera en que se utilizaba la experimentación fílmica fuera del género de horror.

Este análisis relaciona las determinaciones del encuadre y el montaje con la manera en que el cine de horror desarrolló su evolución —durante un momento clave para el cine nacional— en forma y contenido lejos del macrogénero del fantástico para establecer una ruptura con sus tramas, personajes femeninos y efectos especiales; que se vio aparejado con un trabajo de diseño cinematográfico. Este último se esmera en lograr que de los ambientes típicos de mujeres se desaten las situaciones límites para los personajes, escenarios que llevan a la marcha dramática de la rareza, lo espeluznante y lo disruptivo hasta lograr un efecto convergente con el público. (v. Anexo 9)

EL CINE DE TABOADA Y LÓPEZ MOCTEZUMA

El **encuadre**, en cuando a **composición informativa**, resulta determinante; son los espacios vacíos —a causa de la obscuridad o el fuera de campo— los que invitan al espectador a llenar esos huecos de información en el desarrollo de la trama.

⁵⁰ Cerca de la década de 1990, las protagonistas, los nuevos modelos de feminidad y los ambientes femeninos; finalmente son equiparados con el número de mujeres que se encuentran detrás de cámaras haciendo parte de la dirección. Este incremento, en el que el 30% del total de directores eran mujeres, lleva como título *Cine Mujer* en las que las temáticas, historias y la estética gira entorno a lo femenino. (Reyes, 2012: 6)

La escena de apertura de *Veneno...* utiliza la rarefacción para establecer una secuencia de imágenes-movimiento que se encargan de mostrar a una niña rubia, que posteriormente será presentada como Verónica, en una habitación oscura donde la única luz proviene de la vela que ella sostiene. Esto genera que ella sea el foco de atención durante toda la toma. Conforme avanza el recorrido por la habitación oscura el juego de luces va desvelando información relevante, como que Verónica porta un cuchillo en su diestra, y cuando finalmente sucede el punto cumbre del corte móvil —en el que la niña corta el cuello de la mujer misteriosa— es la rarefacción la que juega a favor del misterio que se ha establecido. Esta carencia de información también es enfatizada con la toma de la garganta de la víctima pues, aunque el plano está más iluminado, al estar completamente cerrado no hay más información que lo que el espectador acaba de observar. No obstante, en el momento en que se muestra nuevamente el rostro infantil sus intenciones son expuestas y los efectos de sonido no diegéticos enfatizan la revelación.



Fotograma 1. Escena introductoria de *Veneno para las hadas*.

Los límites de la imagen plantean el conflicto en *Alucarda, la...* —en la que tras los juegos inocentes de ambas jovencitas liberan una maldición encerrada en un



Fotograma 2. Escena del mausoleo de *Alucarda, la hija de las tinieblas*.

ataúd dentro de los mausoleos de la iglesia— utiliza los límites del encuadre para enfatizar el recorrido que realizan las implicadas, pero también para establecer las características del lugar y la dinámica entre ambas. Las escuelas, las iglesias, los conventos y cementerios; son ubicaciones comunes en el cine de horror por las emociones extremas que evocan en sus habitantes por las inferencias ligadas a su propia percepción de los espacios. No obstante, son aquellas que mayoritariamente pobladas por mujeres —y que son catalogadas como ambientes femeninos— generan una desconfianza irracional en el espectador debido a lo antinatural que resulta un grupo de mujeres conviviendo únicamente entre ellas fuera de la casa familiar (Rodríguez-Hernández y Schaefer, 2019, p.133).

En esta escena los movimientos de cámara son particularmente notorios pues siguen la mirada de las jóvenes por el lugar y destaca aquellos puntos a los que el espectador debe prestar mayor atención. También instauran la dimensión de la complicada relación que tienen Alucarda y Justine, no sólo porque sigue su andar, sino por los primeros planos de sus interacciones. Son estos mismos acercamientos los que disrumpen en el momento en que la tensión entre ambas es establecida por las demandas de Alucarda por hacer un pacto de sangre. Cuando la maldición es liberada, los paneos que persiguen la huida son intercalados en el montaje por la intervención de dimensiones relativas en las que se enfatizan los detalles del mausoleo, las gárgolas y la mujer momificada que perturbaron al abrir su tumba⁵¹ (v. Anexo 10).

El **punto de vista** es utilizado en *Veneno...* para puntualizar al espectador desde los zapatos de quién debería observar el desarrollo de la trama. Generalmente se muestran planos medios cortos para marcar la perspectiva de Flavia y Verónica a lo largo de casi todo el filme⁵², pero en el momento en que los criterios son mucho más amplios el encuadre se abre para mostrar amplitud. Un ejemplo conciso del uso de este recurso es en la secuencia comprendida por la muerte de Madame

⁵¹ La escena de apertura del filme, en la que una madre en labor de parto esta por dar a luz, establece la relación entre estas dos escenas. Especialmente cuando, tras leer la inscripción en la lápida, Alucarda menciona que el fallecimiento pasó hace quince años.

⁵² Esta decisión pragmática se tradujo en un Ariel de Plata a la Mejor Fotografía para Lupe García.

Rickard —presenciada únicamente por Flavia— y una conversación de sus padres que ocurre la noche posterior al deceso de la pianista.

La primera escena está compuesta por planos extremadamente cerrados de cada uno de los objetos, los movimientos de la institutriz, los pasos de Flavia y cada uno de los movimientos de ambas hasta terminar con un primer plano del rostro de Rickard cuando la escena es descubierta por la niña. La repentina muerte de la mujer es clave para que Flavia confíe en Verónica puesto que ambas, pero especialmente la que se reclama como bruja, realizaron un hechizo de invocación para pedirle al diablo que se encargara de la maestra.



Fotograma 3. Muerte de Madame Rickard.

La siguiente escena, que transcurre esa misma noche, es expuesta en un plano en picada —que transcurre por medio de un *zoom out*— de la chimenea de la casa de Flavia en la que ambos padres están teniendo una conversación con respecto a los hechos traumáticos que vivió su hija. En esta conversación, además de discutir los detalles del evento, dejan claro que la muerte de la profesora de piano no ocurrió provocada por los hechizos de Verónica, sino que fueron consecuencia de una serie de advertencias medicas mal atendidas.



Fotograma 4. Conversación padres de Flavia.

En *Veneno...* el diseño cinematográfico⁵³ es usado constantemente para enfatizar los contrastes que existen entre ambas niñas, así las diferencias ideológicas son representadas de manera visual para el espectador.

Los personajes no son diferenciados únicamente en su caracterización —los vestuarios que ambas utilizan siempre tienen colores que contrastan— o su aspecto físico tan opuesto; sino que su propia disposición espacial dentro del encuadre determina su relación. Ambas son marcadas como iguales, generalmente caminan una a lado de la otra, pero conforme la tensión de su relación crece su posición en el encuadre se hace más discordante y ahora son enfrentadas. Incluso, en algún punto, la conversación deja de suceder en el mismo encuadre para que primeros planos de los rostros de ambas sean intercalados en el montaje.

En *Alucarda, la...* el tratamiento del diseño cinematográfico, al menos en estos aspectos, es bastante similar. Alucarda, desde antes de su encuentro con Justine, ya enciende las alarmas de las monjas del convento porque su comportamiento se encuentra fuera del que se esperaría para una jovencita de su

⁵³ En este caso refiere al diseño de vestuario, el diseño de arte y el diseño de escenas.

edad que se ha criado en sus mismas circunstancias —en un ambiente enteramente femenino y religioso— y esto se refleja en su caracterización. Justine, por otro lado, no sólo tiene comportamientos diferentes por su reciente orfandad, sino que su construcción es opuesta a Alucarda para demostrar el contraste que representan.

La disposición espacial de Alucarda y Justine está también determinada por sus interacciones, en este caso no se encuentran enfrentándose continuamente, así que suelen estar situadas de manera paralela la una a la otra. Posteriormente, cuando la hija del médico del pueblo es introducida (C)⁵⁴, ante su discapacidad visual —y su relación con Alucarda— su posicionamiento es detrás de la protagonista al ser influenciada por esta.

En *Alucarda*, ... **el montaje**, que en este caso alterna dos acciones que llegaran a coincidir dentro de la línea del tiempo, para otorgar ritmo al relato. Este recurso es socorrido cuando las escenas suscitadas ocurren de manera paralela dentro de la trama. Generando contraste, pero en el caso del filme de Moctezuma la convergencia es tan contundente que resulta un claro ejemplo de ejecución. La monja —que presenta estigmas⁵⁵ en el cuerpo ante la expiación de las vivencias de Justine— desemboca su fe en contrapuesta con la tormenta, los sonidos ambientales del bosque y la corrupción del alma de la recién llegada; esta tirantez es palpable por medio de la rapidez con la que se intercalan las diferentes escenas para converger en la imagen-movimiento final de la ahora santa levitando.

Por medio del montaje final esta secuencia es marcada como una de las escenas de mayor tensión dentro del filme. Esta es la conclusión de una serie de imágenes-movimiento más larga en la que hay un giro en el desarrollo de las acciones para que el hilo conductor de la escena deje de ser la corrupción de Justine para volcarse en su salvación y al alternar imágenes-movimiento de corta duración a un ritmo acelerado que llegado al punto más alto logra construir una sensación de desasosiego en el espectador conforme avanza el rezo. Esta alternancia de imágenes es acompañada por la rapidez de las plegarias, las danzas en el bosque

⁵⁴ La caída de las escaleras de (C), que comparte características físicas con Justine, es el detonante para que el clímax del filme comience; así que aun cuando su inclusión es tardía resulta relevante.

⁵⁵ Los estigmas son resignificados dentro del cristianismo como fenómenos místicos en los que la “huella impresa de manera milagrosa en el cuerpo de algunos santos extáticos” en las que son recibidas algunas o todas las heridas corporales de la crucifixión de Cristo (Setién García, 2020: 73)

EL CINE DE HORROR MEXICANO DE LA DÉCADA DE 1970 Y 1980



Fotograma 6. Apertura de *Más negro...*

En la escena introductoria de *Más negro que la noche* (Dir. Carlos Enrique Taboada, 1975) se utiliza la rarefacción en cuanto a la **composición informativa** para crear una atmósfera de misterio alrededor de la muerte de la tía Susana. El espectador sólo puede observar las manos de la mujer, pero la falta de imagen otorga la información adecuada para que el suspenso que rodea la escena sea efectivo. La fotografía de la película dosifica de manera cuidadosa la información que es

relevada al público. En vez de proporcionar una explicación inmediata sobre las circunstancias del deceso, se opta por sugerir pistas visuales y sonoras que aumentan la intriga. Este enfoque invita a la resolución del misterio.

Esta serie de imágenes-movimiento también insta la relación que tenía la tía con Becker, su gato, quien forma como parte esencial del desarrollo de la trama. La atención a los detalles que rodean al gato negro, que después es un factor determinante en el conflicto, aumenta el nerviosismo que debe ser contagiado al espectador y preparando la tensión que deberá construir el filme en su desarrollo.

En la escena en la que se desvela el conflicto de *Más negro...*⁵⁶ se utilizan **los límites de la imagen** para amplificar la tensión que invade la habitación tras la repentina muerte de Becker.

La escena avanza a través de los movimientos de cámara, que establece las relaciones espaciales que existen entre Aurora —la sobrina—, la ama de llaves y el cuerpo de Becker. Estos paneos capturan la angustia, confusión y la evidente tracción que existe entre ambas. Las acciones y saltos de lugar por la habitación no sólo establecen el posicionamiento en la escena, sino que refuerzan la idea de que la casa de la tía Susana es un ambiente femenino en constante cambio donde algo está a punto de suceder.

Esta sensación que ha estado presente en el desarrollo de la escena se intensifica en el momento en que el sentimiento de peligro comienza a verse reflejado en las expresiones faciales de la ama de llaves y esto es finalmente develado con un juego de luces en la ventana. En la cortina, a contraluz, es posible observar la silueta de la tía que se presenta como una amenaza que se cierne sobre la casa para impartir una lección a las supuestas involucradas en el fallecimiento de su mascota. El efecto de contraluz no tiene sólo efecto en Sofia, sino en el espectador al que también debe generarse el factor sorpresa.

⁵⁶ En la que, tras la supuesta muerte accidental de Becker, el gato, la tía Susana comienza a asechar a su sobrina y sus amigas con su presencia ominosa y amenazante.

La combinación de los movimientos de cámara, la iluminación y la delimitación del encuadre contribuyen a que la atmósfera opresiva e inquietante vaya en aumento hasta sumergir al espectador en el misterio.



Fotograma 7. Muerte de Becker en *Más negro...*

En *Mariposas disecadas* (Dir. Sergio Véjar, 1978) se utiliza de manera efectiva **el punto de vista**, por medio de un fuera de campo, para crear un ambiente inquietante y sugerente con respecto al destino de las víctimas de Julia (Silvia Pinal). Esta elección cinematográfica permite que el espectador se involucre en obtener sus propias conclusiones y comprender las razones detrás del actuar de la protagonista.

Sergio Véjar opta por insinuar, sugerir y dejar espacio a la imaginación en vez de mostrar explícitamente lo que ocurre durante la escena puesto a que basta con mostrar la lata de líquido embalsamador para que el horror en el espectador sea efectuado pues éste es capaz de llenar los espacios con lo que ya ha observado hasta el momento. El primer plano de la lata es poderoso por sí mismo pues expone que las víctimas de Julia están siendo sometidas a un extenuante proceso de conservación derivado de la obsesión de la escritora, pero no es necesario que la escena sea gráfica para que la incomodidad sea lograda. La evolución del género puede permitirse estas insinuaciones que se quedan con el espectador incluso una vez que estas han terminado.



Fotograma 8. Embalsamamiento en *Mariposas*...

La tía Alejandra (Dir. Arturo Ripstein, 1980), utiliza **el montaje** de partes diferenciadas previas a la escena del clímax⁵⁷ en la que debe ser evidente que la magia negra que la mujer mayor ha utilizado a lo largo del filme para encargarse de la familia de su sobrino cobró efecto con la única sobreviviente. La escena parte con un plano general de la habitación en el que se observa a una Lucía pensativa, pero el factor sorpresa entra en escena cuando la tía que debería de estar convaleciente está frente a su altar.

El siguiente plano medio de tía Alejandra se intercala con un plano americano de Lucía que se acerca a la cámara; aunque las intenciones de la tía son expuestas con un primer plano de una foto de la esposa de su sobrino que procede a quemar. Está se intercala con un plano medio en contrapicado del cuerpo de Lucía que sufre los efectos directos de las oscuras intenciones de la mujer mayor. Finalmente, la escena termina con un plano medio corto de la más joven luchando con los títeres de la mayor y, tras un *zoom out*, el espectador puede observar que todo alrededor ha enloquecido como consecuencia de las evocaciones.



Fotograma 9. Trabajo de brujería en *La tía...*

⁵⁷ En la que Lucía (Diana Bracho) asesina a la Tía Alejandra (Isabela Corona) para liberar a su familia de las maldiciones que ha lanzado sobre ellos.

EL CINE MEXICANO DE LA DÉCADA DE 1970 Y 1980 PROTAGONIZADO POR PERSONAJES FEMENINOS

La ópera prima de Busi Cortés⁵⁸ destaca por la manera en que expone la realidad de tres generaciones de mujeres que, por sus circunstancias, son una familia nuclear compuesta únicamente por mujeres. El filme pone en contraste —a través de la abuela viuda, la hija recién divorciada y las nietas jóvenes— vivencias comúnmente femeninas y la manera en la que las costumbres evolucionan.



Fotograma 10. Apertura de *El secreto*...

⁵⁸ El filme es galardonado con el Premio a la Mejor Ópera Prima, otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), en la 31° edición de los Premios Ariel.

Motivada por el misterio, la escena de apertura de *El secreto de Romelia* (Dir. Busi Cortés, 1988) utiliza la información rarefacta, comprendida dentro de la **composición informativa**, para instaurar el enigma que rodea al Viudo Román. La secuencia, que inicia con un primer plano en picada del escritorio, establece que hay dos personajes en la escena —Carlos Román y Castula— y conforme se desarrolla el movimiento de cámara se encarga de seguir a la mujer que se encuentra limpiando la apenas iluminada habitación. Además de los sonidos diegéticos, propios de los movimientos de la limpieza, se escuchan las palabras del hombre mayor que da instrucciones a la que se encarga de cuidar su casa. La secuencia sigue cada uno de los movimientos de Castula, incluso cuando las quejas de Román comienzan a escucharse, y cuando ella termina su recorrido por la habitación vuelve al punto de inicio donde se observa el cuerpo inerte del viudo. Finalmente, en un plano a detalle se observa una caja metálica con un mensaje que establece el secreto que el hombre guardó hasta el día de su muerte.

La secuencia introductoria del filme también es un ejemplo de los **límites de la imagen**, en esta se observan todas las acciones de Castula por la habitación mientras escucha las instrucciones de su “patrón”.

Con este paneo de la cámara se ubica a Cesar Román en su estudio, en el que pasó gran parte de su vida, mientras otorga las instrucciones necesarias para que su ama de llaves realice algunos mandados. No obstante, conforme avanza la limpieza de la mujer —en la que el espectador observa la manera en la que el viudo vivió sus últimos años de vida— la voz fuera de cámara va cambiando de tono para finalmente, cuando el paneo termina, mostrar el inevitable final del médico.

El filme, que revisita el pasado de forma activa, utiliza la narración preactiva —o *raccontos*— para desplazarse sin brusquedad hacía el pasado y mostrar la vida que llevaba Romelia cuando era una adolescente que residía en el rancho de sus padres. Esta escena en particular se jacta **del punto de vista** para denotar que la protagonista, al regresar al pueblo, se encuentra inmersa en sus propios recuerdos así que las escenas que observa el espectador son interferidas por su perspectiva.

El montaje es utilizado para unir el presente con el pasado, cada una de las escenas en las que Romelia revisita un momento anterior de su vida tiene conexión con un objeto del presente y este suele ser el que une las dos escenas.



Fotograma 12. Romelia y el viudo Román en *El secreto...*

Es en esta secuencia que un clavel escondido en un libro permite que las dos escenas sean conectadas, porque el diseño cinematográfico pretende evocar las mismas conexiones mentales que realiza Romelia ante sus vivencias.

Indudablemente el cine mexicano había llegado a una maduración en la que los personajes femeninos habían funcionado como sujetos de acción para que las tramas se adaptaran a los cambios sociales que atravesaban las mujeres fuera de la pantalla. El papel activo que tuvieron estas personajes sobre el cine de la época cimentó géneros que surgieron en la década de los noventa y al principio de los dos mil; géneros cinematográficos que tomaban ambientes, historias, personajes y situaciones enteramente femeninos para hacerlos parte esencial de los filmes.

CONCLUSIONES

Primera conclusión. Un conjunto de factores socioculturales durante la década de 1970-1980 llevaron a la formación de nuevos personajes femeninos, que a su vez determinaron cambios importantes en el cine de la época, en nuestro caso en el cine de horror. Entre esos factores se destaca la liberación femenina del momento, envuelta en otras mutaciones como fueron los virajes de la inserción social, la rebeldía juvenil, la contracultura, y la restructuración cultural de un país en proceso de urbanización.

Esos factores influyeron en un momento crucial del desarrollo de la industria cinematográfica mexicana. Con sus cambios se forjaron novedosas expectativas en el público usuario, los clientes y los cineastas. Con ello se modeló un nuevo designio de ideología, estética e imagen en nuestro cine. Vino una reforma en ese arte, que barajó un complicado juego de perspectivas dispares para soportar la producción cinematográfica, a saber, una combinación de inversión pública y privada, la censura, la diversificación temática, la experimentación, la rebeldía, el proselitismo y el nacionalismo.

Tal piso tan movedizo para la cinematografía favoreció la emergencia de personajes femeninos con un gran peso dramático y trabajo de diseño de las escenas de los llamados ambientes femeninos. Los clientes y creativos percibieron los cambios en los usuarios del momento, que con sus mecanismos de “detectabilidad” y “discriminabilidad”, ya no podían observar a la mujer en el cine como se había estado haciendo hasta entonces. Era un usuario que captaba el ambiente de movilizaciones y realidades vividas en sociedad de la mujer que iba hacia los reclamos de autonomía e igualdad.

Segunda conclusión. La emergencia de nuevos personajes femeninos fue un factor que permitió que se dieran las condiciones adecuadas para que el cine de horror pudiese alcanzar su madurez alejado del macrogénero fantástico. Para que esta independencia sucediese se hizo necesario comprender que no se puede diseccionar los productos cinematográficos al margen de su contexto; sino que recogen en su interior los cambios del país. Así que es posible establecer relaciones significativas entre los nuevos personajes femeninos de la época con las

condiciones específicas bajo las cuales las mujeres mexicanas se insertaron a la vida pública.

Al revisitar el establecimiento autónomo del género, es posible identificar la relevancia que tuvo la naturaleza monstruosa de los personajes femeninos en la independencia de este. Estos personajes no podían haberse suscitado de la misma manera en otro momento, pero es precisamente la ruptura con la femineidad tradicional del cine; lo que conllevó a que las tramas salieran de la línea en la que habían estado funcionando.

A partir de la década de 1970 los personajes femeninos se convirtieron en el eje central de las tramas. (I) Este ya no es doliente, sino que se mueve de manera activa dentro de la historia para hacerla suceder convirtiéndose en jubiloso e inclusive algunas de ellas sobrepasan los límites para convertirse en victimarias. Se adueñan de su independencia a través de la monstruosidad. (II) El protagónico femenino fue fundamental para que las tramas comenzaran a explorar situaciones contemporáneas y cotidianas; buscando tramas reactivas en el espectador.

(III) Una vez que su contenido es enfocando únicamente en el horror —tras lograr su independencia lejos del fantástico—, la visión de este evoluciona para incorporar situaciones que fueran identificables a gran escala y para lograrlo también fue necesario alejarse del terror sobrenatural para adoptar el horror cotidiano. (IV) Finalmente, la complejidad del desarrollo monstruoso exigió que los recursos cinematográficos evolucionaran al mismo ritmo, y esto llevó a que se sofisticaran para mantener la verosimilitud.

Tercera conclusión. Esta autonomía requirió hacer uso de recursos cinematográficos que comunicaran la nueva naturaleza monstruosa de los personajes y las tramas —que ya no se encontraban establecidas en sentido de lo sobrenatural—, pues se debía mostrar la evolución hacia el horror cotidiano y la monstruosidad de las relaciones humanas.

Las características técnicas de la imagen-movimiento que retoma este trabajo de investigación—la composición informativa, según los límites de la imagen, el punto de vista y el montaje de acciones convergentes— en las películas de *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Dir. Juan López Moctezuma, 1978) y *Veneno*

para las hadas (Dir. Carlos Enrique Taboada, 1986) fueron enfatizadas por razones de la época, el momento cultural y el reclamo hecho por el género.

El juego audiovisual, que antes apelaban al melodrama o a la comedia, comenzó a funcionar a favor de construir la atmósfera terrorífica y de suspenso al reformular su utilización de la composición, el encuadre y el montaje. El cine de horror requirió que las emociones del espectador fueran convexas a las que se observaban en pantalla, para ello tuvo que valerse de que las escenas detonaran la sensación de extrañeza —compuesta por lo raro y lo espeluznante.

El horror utiliza la composición informativa para apelar al misterio y que el espectador llene con su propio conocimiento de causa los espacios vacíos que otorga la rarefacción, siendo la obscuridad y el uso de los colores unas de sus principales. Los límites de la imagen favorecen el posicionamiento espacial y geográfico, por consiguiente, son de suma utilidad para el género pues la construcción de la atmósfera se valida del espacio en el que se desarrolla.

El punto de vista es utilizado para construir la dimensión visual de la narrativa de la trama y otorgar razón de la perspectiva desde la que se tiene que observar el filme. Finalmente, el montaje de partes diferenciadas transmite al espectador el ritmo que lleva la trama, así este puede mimetizar la línea emocional que pretende influir el filme y mantener sus expectativas en la misma dirección.

La iluminación, los colores, la simbología, los vestuarios y el sonido; enriquecieron de manera significativa la experiencia fílmica que ofrecía el horror como un género autónomo. Esta sofisticación de la composición narrativa, visual, ideológica y de contenido; permitió observar los componentes contestatarios que caracterizaron la consolidación y diversificación del género en sus perspectivas, tramas y efectos audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Allier Montaña, Eugenia., & Vilchis Ortega, César Iván. (2017), "México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror." *Theomai*, Vol., núm.36, pp.78-94. ISSN: 1666-2830.
- Allier Montaña, Eugenia. (2018), "Memorias imbricadas: terremotos en México, 1985 y 2017*." *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 80, pp. 09-40. ISSN: 0188-2503.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Distrito Federal: Fondo de cultura económica.
- Beil, K., (2021). Snap Judgment [en línea]. Lapham's Quarterly. [Consultado en septiembre 023]. Disponible en: laphamsquarterly.org/roundtable/snap-judgment
- Benshoff, H. (2014). *A Companion to the Horror Film*, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Betancourt Cid, C. (2012). *México contemporáneo Cronología (1968-2000)*, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Cabañas Osorio, J. A. (2013). El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, Núm. 25, otoño-invierno, 87–113.
- Cabañas Osorio, J. A., (2016). Cuerpo e Imagen en la mujer nocturna del cine mexicano: de la mujer caída a la fichera. En: A. de los Reyes García-Rojas, ed. *Miradas al cine mexicano. Volumen I*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía. pp. 301–324.
- Cadena Vargas, E. (1997). Neoliberalismo y Política en México 1982-1997, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, núm. 14, pp. 11-23, ISSN 2448-5799.
- Campos Tenorio, E., comp., (2018). *Alucarda 40*. Ciudad de México: Macabro FICH.
- Cano, G., (1996). Más de un siglo de feminismo en México. *Debate Feminista* [en línea]. **14**. Disponible en: doi: 10.22201/cieg.2594066xe.1996.14.353

- CANO, G. (2007). Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima. En: M. Lamas, coord., *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica. pp. 21–75.
- Carmona, F., Montaña, G., Carrión, J. y Aguilar, A., (1970). *El milagro mexicano*. Ciudad de México: Editorial Nuestro Tiempo.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*, London: Routledge.
- Castillo Troncoso, A. D., (2021). *La matanza del jueves de corpus fotografía y memoria*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Centro de Documentación de la Cineteca Nacional (CDCN), (2022). «Veneno para las hadas» ganó cinco Arieles que ni el demonio pudo impedir. *Hacia la consulta digital del cine mexicano: El libro de piedra*.
- Creed, B., (1996). Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. En: B. K. Grant, ed. *The dread of difference: gender and the horror film*, Texas. pp. 37–67.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London: Routledge.
- De la Paz López, M. (2007). Las mujeres en el umbral del siglo XX. En M. Lamas, coord., *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.
- Derry, Ch. (2009). *Dark dreams 2.0: a psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century*, North Carolina: McFarland & Company.
- Espinosa Damián, G., 2009. “Movimientos de mujeres indígenas y populares en México. Encuentros y desencuentros con la izquierda y el feminismo”, *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, Num. 29, pp. 9-28. ISSN 1575-7161.

- Esqueda, R. (2003). *El juego del diseño. Un acercamiento a sus reglas de interpretación creativa*, México: Designio.
- Fernández V., P. (1986). "Veneno para las hadas", Periódico El día. En: Documentación de la Cineteca Nacional (2020), *Hacia la consulta digital del cine mexicano: Veneno para las Hadas*, Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- Fisher, M. (2018). *Lo Raro y lo espeluznante*, Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Flores, S. (2019). "El cine de terror en México: entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares", *Secuencias Revista de Historia del Cine*, núm. 48, Universidad de Buenos Aires (CONICET).
- Frascara, J. (2015). *Diseño gráfico para la gente*, Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Fu, X. (2016). *Horror movie aesthetics: how color, time, space, and sound elicit fear in an audience*, (Thesis for the Degree of Master of Fine Arts in Information Design and Visualization), Northeastern University: Boston.
- Gómez Gómez, C. E. (2016). Los géneros del cine fantástico mexicano: autonomía y confluencias entre la diversión y la vanguardia. En A. de los Reyes García-Rojas, coord., *Miradas al cine mexicano. Volumen II*, Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Gómez Tarín, F. J., & Marzal Felici, J. (2006). *Interpretar un film: Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo*, Universitat Jaume I de Castelló, España.
- González Romero, M. H. (2021). "La revolución sexual: debates públicos de sexualidad, política y cultura en la Ciudad de México 1960-1984" (Tesis doctoral), Repositorio del Colegio de México.
- Greene, D. (2007). *The Mexican cinema of darkness: a critical study of six landmark horror and exploitation films 1969–1988*, North Carolina: McFarland & Company.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), 1970. IX Censo general de población y vivienda.
- Jiménez Calero, R. (2018). Alucarda en contexto. En E. Campos Tenorio, comp., *Alucarda 40*, Ciudad de México: Macabro FICH.

- Lemus Martínez, V. (2015) "Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970", *América*, 46.
- MACIEL, David R., 2012. "La sombra del caudillo: el cine mexicano y el estado en la década de los setenta", en Cuauhtémoc Corona Álvarez (coord.), 2012, *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ciudad de México, México.
- Mantecón, L. (2018). *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Ciudad de México: Editorial GEDISA.
- Margolin, V. (2005). *Las políticas de lo artificial. Ensayos y estudios sobre diseño*, Ciudad de México: Editorial Designio.
- Meggs, P. (2008). *Historia del Diseño Gráfico*, Ciudad de México: Editorial RM.
- Monsiváis, C. (1964). "Notas sobre la censura mexicana", *Revista de la Universidad de México*, octubre, Ciudad de México.
- Monsiváis, C. (1981). "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", *Cuadernos Políticos*, número 30, Ciudad de México: Editorial Era.
- Monsiváis, C. (1990). "Control y condón. La Revolución sexual mexicana", *Revista Nueva sociedad*, Núm. 109, Buenos Aires.
- Montero Moguel, D. C., & Esquivel Alcocer, L. A. (2000). "La mujer mexicana y su desarrollo educativo: breve historia y perspectiva". *Educación y Ciencia*, 4(22), Yucatán, México.
- Montiel Zacarías, T. (2014). "El erotismo en el cine surrealista en México: los casos de Simón del desierto y Fando y Lis" (Tesis de maestría). Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, Universidad Veracruzana, México.
- Moreno Muñoz, A. (2003). "Diseño centrado en el usuario (I). Introducción". *El Profesional de la Información*, 12(1), enero–febrero 2003, España.
- Navarro Benítez, B. (1984). "El metro de la ciudad de México". *Revista Mexicana de Sociología*, 46(4), oct. – dic. 1984, México.

- Oikión-Solano, V. (2011). "Represión y tortura en México en la década de 1970. Un testimonio político". *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, 19(37), julio-diciembre 2011, México.
- Papanek, V. (1997). *Diseñar para el mundo real*, Barcelona: Pollen Ediciones.
- Pelayo Rangel, A. (2016). "XXXIII El cine mexicano independiente de la década de 1980". En A. de los Reyes García-Rojas (Coord.), *Miradas al cine mexicano. Volumen II*, Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Peredo Castro, F. (2012). "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la posguerra (1940-1952)". En C. Corona Álvarez (Coord.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Peredo Castro, M. F. (2021). "Medio siglo de cambios y nueva cultura fílmica nacional (1968-2018)". En F. Peredo Castro y F. Davalos Orozco (Coord.), *Entre desastres y resurgimientos. Cambio sociopolítico y cultura cinematográfica en México (1968-2018)*, Colección Miradas en la Oscuridad, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prohášková, V. (2012). "The Genre of Horror". *American International Journal of Contemporary Research*, 2(4), Trnava.
- Reyes, Y. (2012). "Personajes femeninos contestatarios del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la época de oro" (Tesis). ARAN (University of Galway Research Repository), Galway.
- Rivadeneira, L. (2021). "La madre mexicana. Del mito a una aproximación de la realidad". En F. Peredo Castro y F. Davalos Orozco (Coord.), *Entre desastres y resurgimientos. Cambio sociopolítico y cultura cinematográfica en México (1968-2018)*, Colección Miradas en la Oscuridad, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivera, S. (1994). "Desarrollo y urbanización regional en México, 1970-1990". *Estudios Demográficos y Urbanos*, 9(3), El Colegio de México, México.
- Rodríguez, I. (2021). "Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta". *Historia y Grafía. Medios*

- audiovisuales y escritura de la historia en México*, (58), Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Rodríguez-Hernández, R., & Schaefer, C. (2019). *Supernatural Sublime: The Wondrous Ineffability of the Everyday in Films from Mexico and Spain*, Nebraska: University of Nebraska.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine: Teorías, estéticas, géneros*, Madrid: Alianza Editorial.
- Setién García, C. (2020). "El uso del término στίγμα (stigma) y su tradición latina en la literatura cristiana primitiva". *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 20.
- Tamayo Lara, S. N. (2020). "El retorno del rock en español a los medios de comunicación masiva con cobertura nacional en México tras Avándaro: visibilidad entre el Estado y el mercado". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 26(Esp.6), México: Universidad de Colima.
- Tapia, A. (2004). *El diseño gráfico en el espacio social*, Ciudad de México: Editorial Designio.
- Torres San Martín, P. (2016). "¿Mujeres audaces del cine mexicano?". En A. de los Reyes García-Rojas (Coord.), *Miradas al cine mexicano. Volumen I*, Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Torres Segura, V. I. (2012). "Inicios del cine de horror en México" (Tesis de licenciatura en Historia). Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Vega Alfaro, E. (2012). "Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el 'nuevo cine mexicano' durante el período 1971-1982". En C. Corona Álvarez (Coord.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ciudad de México, México.
- Waddell, C. (2018). "6. Exploitation-Horror Cinema". En *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959-1977*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Zavala, L. (2018). *Para analizar cine y literatura*, Madrid: El barco ebrio.
- Zimmerman, Y. (1998). *Del diseño*, Barcelona: Gustavo Gili.

Zinoman, J. (2011). *Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. Penguin Books, London.

Anexo 1. La imagen-movimiento

La creación fílmica es construida en sentido de características técnicas que tienen como objetivo primordial comunicar el sistema informativo contenido dentro del filme. Deleuze profundiza acerca de las cualidades específicas del cine para transmitir de manera eficiente la información contenida y excluida de la composición mostrada en la imagen-movimiento —reconstrucción del movimiento real en función de cortes móviles no divisibles en fotogramas estáticos determinados por una línea del tiempo (Deleuze, 1984, p.26)— para que la trama de la película pueda ser construida y proyectada al espectador.

El encuadre —uno de los componentes base de la imagen fílmica y priorizado para fines de este proyecto de investigación— consiste en el establecimiento de la imagen como un sistema informativo no lingüístico que se encuentra definido por un gran número de partes. En palabras de Deleuze:

“El encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto. Este conjunto es un sistema cerrado, relativo y [...] determinado por el cuadro puede considerarse en función de los datos que él transmite a los espectadores: es informático, y saturado o rarificado. Considerado en sí mismo y como limitación, es geométrico o físico-dinámico. [...] Es un sistema óptico cuando se lo considera en relación con el punto de vista, con el ángulo de encuadre: entonces está pragmáticamente justificado, o bien reclama una justificación de un nivel superior. Por último, determina un fuera de campo. bien sea en la forma de un conjunto más vasto que lo prolonga, bien en la de un todo que lo integra” (Deleuze, 1983, p.36”).

La tendencia informativa refiere a la saturación o rarefacción en la imagen, es decir, lo saturado o lo insaturado de una escena puesto a que ambas enuncian información relevante, por ejemplo, en el caso específico del cine de horror los espacios vacíos se encuentran dotados de detalles que después serán de utilidad para el establecimiento de la trama (Deleuze, 1984, p.28).

Según sus límites, o la segunda sección, refiere a la delimitación espacial del encuadre y, específicamente, la manera en que la cámara se mueve dentro o fuera del espacio designado para la imagen (Deleuze, 1984, p.29). La tercera tendencia, al igual que la segunda, se encuentra delimitado por la espacialidad y marca la composición de los objetos y sujetos dentro del encuadre; este se establece de manera geométrica o dinámica (Deleuze, 1984, p.30).

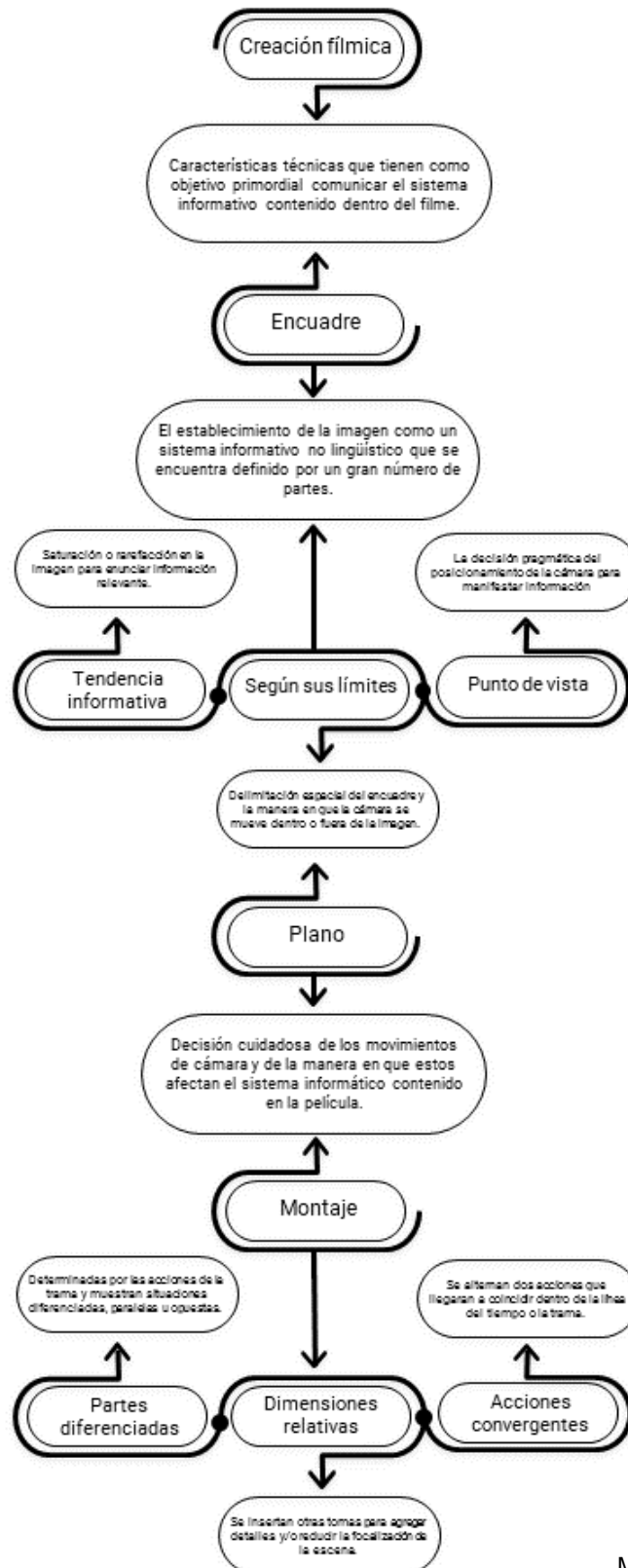
El punto de vista refiere al ángulo de encuadre, es decir, la decisión pragmática del posicionamiento de la cámara para manifestar información con respecto a los personajes, los objetos o la trama. Esta tendencia tiene su contraparte en el fuera de campo, lo que se encuentra fuera de cuadro —por ende, no se ve ni se oye—, pero se encuentra presente en la construcción narrativa del filme (Deleuze, 1984, p.30).

El plano, entonces, funciona como una decisión cuidadosa de los movimientos de cámara —incluso planteando el termino plano-conciencia en que la información comunicada a través de la imagen-movimiento produce en el espectador razonamientos implícitos que construyen la trama (Deleuze, 1984, p.38)— y de la manera en que estos afectan el sistema informático contenido en la película. Estas consideraciones se plantean en el guion técnico que es el establecimiento explícito de la determinación del plano (Deleuze, 1984, p.36).

Tal como se ha establecido ninguna elección dispuesta en el encuadre — o en el filme— es tomada al azar. La imagen, por tanto, se encuentra constituida por los movimientos de cámara como origen de la mirada, la focalización narrativa como el objeto de la mirada y, por tanto, la composición visual de ambos es establecida en el encuadre y a las decisiones específicas respecto al uso de cámara.

El plano, entonces, cumple el rol de la conciencia y establece el posicionamiento del espectador con respecto al espacio, pero también toma en cuenta otros elementos como el montaje, la puesta en escena y la continuidad. La focalización narrativa se establece sobre la línea del tiempo, es decir, es el origen de la enunciación —quien lo narra, en donde y en qué momento— y el objeto de la mirada

—lo que se ve, se enfatiza o se oculta— así que también determina el grado de participación del espectador (Deleuze, 1983, p.37-38).



Mapa1. La imagen-movimiento.

Por consiguiente, el montaje que “no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Deleuze, 1983, p.52) tiene como función proporcionar ritmo o dinamismo a la construcción del relato fílmico.

Por medio de tres dimensiones⁵⁹ planeadas detenidamente: la alternancia de partes diferenciadas —estas suceden de acuerdo con otras basadas en el ritmo, aunque no respecto a la lógica, sino que se encuentran determinadas por las acciones de la trama y muestran situaciones diferenciadas, paralelas u opuestas— ; la de dimensiones relativas —en la que se establecen, en la que se insertan otras tomas, por ejemplo, primeros planos, no sólo para agregar detalles sino para reducir la focalización de la escena — y la de acciones convergentes —en la que se alternan dos acciones que llegaran a coincidir dentro de la línea del tiempo o la trama y entre más converjan la acciones más acelerada es la alternancia— (Deleuze, 1983, p.54).

Esta organización se encuentra marcada, no solo por las secciones en movimiento que son consiguientes a un plano, sino también por las que la preceden y se trata de una sucesión de planos en movimiento que tienen como objetivo representar el tiempo y, por tanto, la manera en que la trama avanza (Deleuze, 1984, p.51).

⁵⁹ Aunque hay autores, como Sánchez Noriega, que toman otras consideraciones similares a la hora de establecer el montaje no sólo en torno al plano sino aunado a la postproducción. Sánchez Noriega, por ejemplo, considera las determinaciones: espacial —marcada por la continuidad, o el *raccord*, y la correlación de uso de los espacios mostrados en pantalla—; temporal —determinada por la duración de cada plano en pantalla— y, por último, la dimensión auditiva — establecida por la cadencia de los diálogos, los sonidos ambientales y la música— (Sánchez Noriega, 2002: 41).

Anexo 2. Masacre de Tlatelolco

El año de 1968 dio inicio con un frío invierno que tuvo como consecuencia la inédita nevada en la Ciudad de México del 09 de enero. El corno emplumado —revista literaria bilingüe mexicana pionera de la generación beat— dedicó su número de julio a las revoluciones estudiantiles alrededor del mundo; sin sospechar que en México los estudiantes de las universidades públicas y escuelas preparatorias comenzaban a organizarse (Gonzales Romero, 2021, p.41).

El 1 de agosto, encabezados por el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 80 mil estudiantes protestaron en contra de las represiones realizadas por el presidente Gustavo Díaz Ordaz. Tras la cual el Consejo Nacional de Huelga (CNH) publicó un pliego petitorio que demandaba la libertad de todos los presos políticos, la disolución del cuerpo policial y la derogación de las leyes que penalizan los actos de subversión (Allier, y Vilchis, 2017, p.79).

Las protestas continuaron los meses posteriores. Con la liberación de las instituciones universitarias el 30 de septiembre, que fueron tomadas por el ejército el 18, los estudiantes verían con optimismo la reunión entre líderes acordada a suceder los días posteriores. Sin embargo, la incertidumbre siguió cimbrada en los estudiantes al ver que este evento entre líderes del movimiento y representantes gubernamentales no sucedía.

Como resultado de la indiferencia del Estado, la tarde del 2 de octubre se realizó un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco; en el cual participaron alrededor de cinco mil estudiantes. Este evento resultó en la intervención del Batallón Olimpia desplegado como grupo de choque. Los soldados abrieron fuego a la multitud, tras ser cercada por agrupamientos del ejército, y dos horas después la plaza era el escenario de una brutal masacre que continuó esporádicamente por el resto del día (Allier, y Vilchis, 2017, p.80). A la fecha, más de cincuenta años después, la cantidad exacta de heridos, muertos y prisioneros sigue siendo desconocida.

Los XIX Juegos Olímpicos, donde participaron 5516 atletas —4735 hombres y 781 mujeres— de 112 países, finalmente se llevan a cabo del 12 al 27 de octubre

(Betancourt Cid, 2012, p.21). El movimiento estudiantil mexicano concluyó formalmente el seis de diciembre con la disolución de la CNH, lo ocurrido en Tlatelolco fue un duro golpe que debilitó la organización de los estudiantes (Allier, y Vilchis, 2017, p.80).

Anexo 3. Matanza del jueves de corpus

El 10 de junio de 1971 —durante el primer año de gobierno de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)—, 10 000 estudiantes asistieron a la protesta en solidaridad con la Universidad de Nuevo León. Pese a la notable operación policiaca los jóvenes se reunieron cerca de la Normal Superior y cuando marchaban sobre Avenida de los Maestros fueron reprimidos por el grupo paramilitar “Los Halcones” —jóvenes con el pelo cortado al rape, camisetas blancas y largas varas de bambú, bajo la dirección del coronel Manuel Díaz Escobar— al grito de “¡Che, Che, Che Guevara!”. Este evento, al que se le aproximan 200 muertos, se le conoce como Jueves de Corpus (Castillo Troncoso, 2021, p.11).

Esta era la primera vez que los estudiantes hacían una protesta tras el lamentable suceso del 02 de octubre de 1968, pero la nueva represión condujo a la eventual disolución de los grupos de protesta estudiantil y estos volcaron su interés a los terrenos de la cultura promovida por el estado o la contracultura popular (Gonzales Romero, 2021, p.49).

El estado, encabezado por Álvarez —que ya había vivido la matanza de 1968 como secretario de Gobernación—, declaró que este atentado había sido orquestado por grupos de extrema derecha e izquierda y pidió la renuncia del regente de la ciudad —Alfonso Martínez Domínguez— y del jefe de la Policía —Rogelio Flores Curiel— tras establecer un relato oficial que excluía de la narrativa al gobierno federal (Castillo Troncoso, 2021, p.18).

La estrategia de Echeverría, que promovía la reconciliación, otorgó apertura a espacios de expresión crítica promovidos por el estado que permitieron la discusión de temas que apelaban a la expresión juvenil. Aunque es evidente que, tras los hechos suscitados el 10 de junio, esta apertura no era más que un discurso político que no permeó en la juventud.

Durante este sexenio es notorio el aumento a la represión de estado contra todo tipo de oposición política, especialmente centrada en los jóvenes. En este sexenio se sistematiza la desaparición forzada, pues se crean centros de detención clandestinos en todo el país en los cuales se capturó y torturó a centenares de militantes de la oposición (Oikión-Solano, 2011, p.119). A la fecha, es imposible

calcular los muertos o tener la cifra exacta de los desaparecidos, pero los crímenes cometidos durante el sexenio de Echeverría son irremediables e inconmutables pues no hubo una investigación seria y rigurosa para rendir justicia a las víctimas.

Anexo 4. Retrospectiva del feminismo internacional

La organización política de las mujeres, que habían sido restringidas a los cuidados y al hogar a lo largo de la historia, comienza entrado el siglo XIX. Estas agrupaciones de mujeres —que serían llamadas feministas en Francia durante 1880 (Gómez Yepes, 2019, p.49)— emprenden una lucha en el que el objetivo principal era que la mujer fuese considerada una ciudadana de derecho, enfatizando en conseguir la igualdad política, económica y social. La historia de los movimientos sociales en pro de las mujeres se encuentra dividida en tres momentos determinantes: el feminismo ilustrado, el feminismo liberal-sufragista y el feminismo contemporáneo (Gómez Yepes, 2019, p.53).

El feminismo ilustrado surge en Europa a inicios del siglo XIX como contraparte al discurso de la excelencia de las nobles mujeres, que establecía que las mujeres debían encontrarse bajo la autoridad masculina (Valcárcel, 2001, p.7). Este tenía como objetivo reivindicar los derechos civiles de las mujeres y su reconocimiento como parte integral de la humanidad para ser incluidas en los principios universales de igualdad bajo las consignas de: voto femenino, derechos laborales y educación.

El feminismo liberal-sufragista se instauró a mediados del siglo XIX a la par del modelo sociopolítico liberal; la discusión radicaba en la identidad de las mujeres, base para la igualdad de derechos, y las desigualdades políticas ante las cuales se encontraban sometidas al no permitirles su independencia. Además, se denunciaba el derecho a votar —y ser votadas—, la imposibilidad de ocupar cargos políticos y, por último, la prohibición de conformar, afiliarse o asistir a movimientos de organización política (Gómez Yepes, 2019, p.55).

Por último, el feminismo contemporáneo, surge durante el siglo XX para demandar un cambio en los valores y las formas de vida. Porque, si bien se habían establecido los derechos constitucionales, las mujeres no habían conseguido una posición equitativa con respecto a la figura masculina. Además, los acuerdos no legislados —la moral, los modales y las costumbres— no habían sufrido cambios en torno al comportamiento que debían tener las mujeres (Valcárcel, 2001, p.24).

Anexo 5. El cine de horror universal

El miedo es una emoción tan antigua como la humanidad y la imaginación humana se ha encargado de crear una amplia gama de arquetipos como demonios, espíritus, monstruos, villanos; que alimentan el recelo ante lo desconocido o la necesidad de encontrar una explicación a un sentimiento considerado irracional. Las definiciones del horror difieren. Categorizar el horror como un género que invoca tensión en el receptor no es suficiente exacto, lo mismo cabe decir de la adrenalina que surge del terror o del uso de tópicos que apelan a lo monstruoso.

Sin embargo, Viktória Prohászková (2012, p.132) menciona un consenso de aquello que caracteriza al horror como un género que representa la necesidad de supresión, es decir, como la expresión de deseos incómodos o perturbadores. Sin embargo, también apela a que la mejor manera de encontrar una definición del horror es a través de sus subgéneros principales: *uncanny* (inexplicable), *marvelous* (maravilloso) y *fantastic* (fantástico).

El génesis del horror en la cinematografía está ligada al inicio de esta, comenzando con historias del folclore y de la literatura gótica, los pioneros del cine de horror fueron la película expresionista *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene y *The Golem* (1915) de Paul Wegener.

La representación gótica se ve reflejada en los escenarios de la trama como mansiones embrujadas, castillos, bruma y la obscuridad. Los protagonistas eran seres sobrenaturales e inhumanos como vampiros, demonios, espíritus, seres no vivos, entes satánicos, hombres lobo y monstruos. Era un mal inmaterial e invisible opuestos a las características que dotan al ser humano de humanidad.

El cine de horror gótico se hizo popular a cargo de Tod Browning y a la aparición recurrente de Lon Chaney en sus filmes *Outside the Law* (1921), *The Unholy Three* (1925) y *West of Zanzibar* (1928). Chaney también protagonizó *Hunchback of Notre Dame* (1923) de Wallace Worsley y *The Phantom of the Opera* (1925) de Rupert Julian (Prohászková, 2012, p.137).

Posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, el horror tuvo un cambio significativo. El monstruo dejó de ser lo ajeno a la humanidad para convertirse en los males que pueden ser causados por está otorgando dotes monstruosos a la

trivialidad mundana de la cotidianidad (Prohászková, 2012; 138). Durante los años sesenta y setentas los filmes de horror se categorizaron por un incremento de la violencia, la sangre y la brutalidad. Filmes como *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock o *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe Hooper forman parte de la segunda categorización: el horror moderno.

Consecutivamente, el género fue protagonizados por los slashers, donde el personaje principal es un ente perturbado y enmascarado que persigue a la protagonista que tiene a ser una chica atractiva, y con esto el género pasa a ser dirigido principalmente a adolescentes. De mismo modo se popularizaron las trilogías, como *Scream* (1994) de Wes Craven y *Evil Dead* (1981) de Sam Ramini (Prohászková, 2012).

Por último, dentro de la categoría contemporánea, el cine de horror hollywoodense comienza a compartir su popularidad con narraciones terroríficas provenientes de otros lugares del globo. *Ringu* (1998) de Hideo Nakata, *Shutter* (2004) de Banjong Pisanthanakun y *Parkpoom Wongpoom*; son principales exponentes del cine del siglo veintiuno donde lo monstruoso puede ser la venganza, la carga emocional y el trauma.

EL CINE DE HORROR POSTERIOR A LA DÉCADA DE 1970

Peter Hutchings, en “International Horror in the 1970s” puntualiza que se cree que el cine de horror pasó por su último periodo celebre durante esta época y después de mencionar que también hay retractores de esta afirmación finaliza afirmando que, por lo menos, se trata de un periodo especialmente rico para el género. Además, hace énfasis en que es durante esta época en la que el cine de horror ha permeado dentro del cine de consumo popular, por tanto, no hace falta demasiadas pruebas para afirmar su importancia; especialmente considerando que películas como *Don't Look Now* (1973), *The Exorcist* (1973), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Suspiria* (1977); se han establecido como parte de los clásicos de la época. También es durante este momento que directores como Dario Argento, David Cronenberg o

Tobe Hooper hacen su asenso para afianzar un lugar como directores reconocidos en el cine de culto⁶⁰.

Cine de horror moderno

Posterior a este periodo el cine de horror se encuentra inmerso en una serie de cambios que reformulan el género por completo. Cambios contundentes que influyen en la madurez de un género que ha encontrado su plenitud en la modernización de sus temáticas, que ahora se encuentran orientadas en lo contemporáneo, lo explícito y lo psicológico (Benshoff, 2014, p.292).

Aunque no existe un consenso de como llamar estos dos momentos específicos — Andrew Tudor los bautiza como *secure horror* y *paranoid horror* en *Monsters and Mad Sci-entists: A Cultural History of the Horror Movie* (1989), Isabel Cristina Pinedo utiliza *classical and postmodern* en *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film* (1997) y Mark Jancovich ha utilizado términos como *Fordist* y *post-Fordist* en *Horror, the Film Reader* (1992) (Benshoff, 2014, p.293)—, Charles Derry (2009, p.19) clasifica estos cambios de temática dentro de tres categorías:

- *Personality* (trastorno de la personalidad): durante el horror gótico lo monstruoso era representado como aspectos opuestos al ser humano consciente como son los deseos malvados, los instintos criminales, el miedo a la muerte o los no muertos, pero no el hombre como tal. No obstante, con la aparición de los asesinos seriales y los asesinos en masa los filmes de horror comenzaron a mostrar al nuevo monstruoso: el hombre mismo.

El horror cotidiano y las relaciones humanas se convierten en el monstruoso, pero siempre ligadas a la psicopatía que es lo que permite el espectador pueda distanciarse del horror puesto a que no se trata de ninguna metáfora sino del reflejo de la ansiedad de la población estadounidense al cambio inevitable en la manera en que se comporta la sociedad. *Psycho* (1960) del director Alfred Hitchcock es la obra más representativa (Derry, 2009, p.21).

⁶⁰ El termino refiere a cualquier producción que ha adquirido un culto popular por su formato, producción, trama, significado o ideología.

- *Armageddon*: Tras la primera y segunda guerra mundial, y con la guerra fría siguiendo su curso, una de las principales preocupaciones de la sociedad era la repentina extinción por causa de criaturas no humanas. Plagas, invasiones, criaturas sin conciencia, explosiones atómicas; se convierten en el monstruoso en esta subdivisión del género. No se trata del fin bíblico, sino que recibe este nombre por el fin mítico donde colisionan las ansiedades sociales, el horror y la ciencia ficción (Derry, 2009, p.55).
- *Demonic*: En estos filmes fuerzas malvadas vulneran constantemente la existencia. Se trata de presencias espirituales como entes malignos, demonios, brujas o el diablo que surgen como consecuencia al Concilio Vaticano II y a la sociedad conservadora con el surgimiento de una especie de anticristo que se encarga de dar respuesta a la pregunta: ¿por qué el mundo es tan horrible?

Los filmes de esta subdivisión hacen especial énfasis en ciertos tópicos directamente relacionados con la iglesia: rituales de invocación, venganza, brujería como contraparte a los rituales católicos, corrupción de la inocencia, posesiones, fenómenos místicos, fuego como referencia directa al infierno. *The Exorcist* (1973) es una de las obras más representativas (Derry, 2009, p.88).

Tras el terror apocalíptico de los años sesenta, originado en el marco de la posguerra, los setenta traen consigo la paranoia propia del ente monstruoso entremezclándose en la sociedad contemporánea y, por tanto, para encontrarse en cualquier con el único propósito de llevar a la sociedad al colapso total.

Expansión geográfica del cine de horror

En retrospectiva, el cine de horror de la década de 1970 no solo marca una expansión territorial en cuanto al aumento en los países que se encargaban de producir cine —Australia, Brasil, Canadá, Francia, Gran Bretaña, India, Italia, Japón, España, Estados Unidos, Alemania Occidental y otros lugares del mundo—, sino que los formatos también cambiaron lo suficiente para dar paso a nuevas formas de contar historias de horror en el plano audiovisual; además, por supuesto, del notable incremento de filmes producidos durante la época. No obstante, el autor también

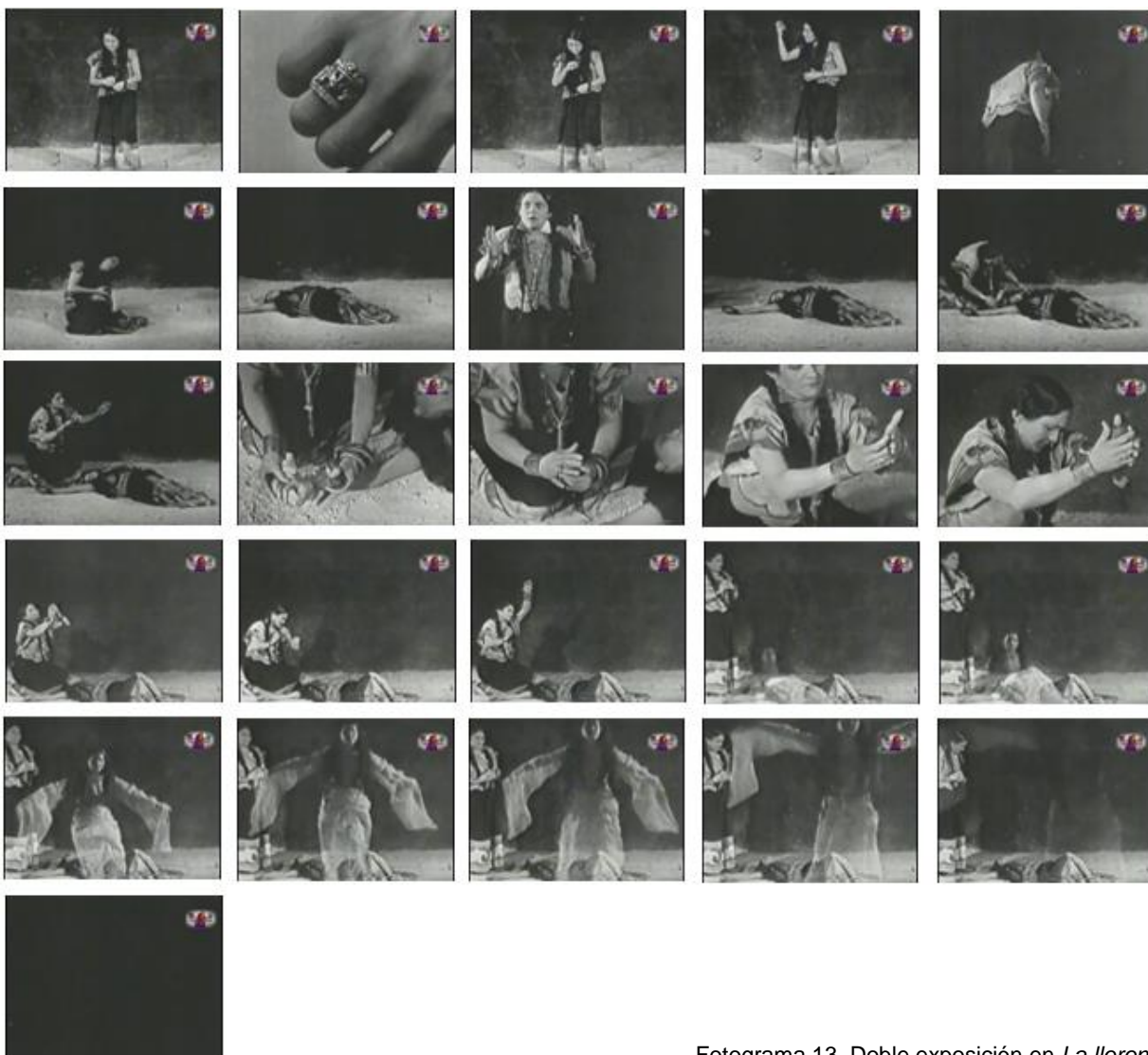
plantea que es esta misma expansión —de tramas, mercados y técnicas— la que genera dificultades para otorgar definiciones, críticas y evaluaciones al género de horror (Benshoff, 2014, p.307).

Personajes femeninos en el cine de horror universal

Conforme el desarrollo de las tramas del cine de horror cambiaba, la representación de los personajes femeninos en el cine de horror evolucionaba gradualmente. Las mujeres que en las tramas de horror gótico eran representadas como ingenuo, impotente y triviales comenzaron a tomar un papel dinámico dentro de las tramas para eventualmente convertirse en las protagonistas de los filmes de horror. No obstante, aunque durante la década de 1970 las mujeres comenzaban a encaminarse en dirección de las ideas feministas de la época estos personajes seguían siendo tópicos específicos, como la virgen, y que no se romperían hasta la década de 1980 en el subgénero slasher.

Los personajes femeninos de la década de 1970 se encontraban centrados en la mayoría de edad, la identidad sexual, la vida doméstica, el embarazo y los derechos reproductivos.

Anexo 6. *La llorona*



Fotograma 13. Doble exposición en *La llorona*.

Los efectos del diseño cinematográfico que se usaba durante los primeros años del cine de horror eran muy simples y habían sido extraídos de la fotografía. *La llorona* (Dir. Ramón Peón, 1933), utilizaba una técnica de superposición y doble exposición que se había utilizado desde los retratos trucados —en las que se simulaban fantasmas o cabezas flotando⁶¹— para las que se utilizaban dos fotogramas que

⁶¹ A finales del siglo XIX se hicieron populares las fotografías trucadas —que algunos llamaron espirituales— en las que se creía que se podían ver espíritus o fantasmas. Aunque Estas imágenes, aunque sorprendentes en su época, pronto fueron desmentidas al exponer que se trataba de una doble exposición y fue el descubrimiento del método lo que hizo que se explotara hasta sus límites. (Beil, 2021)

eran traslapados uno encima del otro para generar un efecto visual de espectros o espíritus.

Durante la escena, próxima al final, se recrea el mito de la llorona en la que una mujer indígena es condenada a penar en búsqueda de sus hijos. En la versión de Peón, Zea se suicida tras perder a su hijo a manos de una injusticia y maldice a la familia de los involucrados a sufrir lo mismo. Perderán a sus primogénitos. Es en esta escena, en el momento en que el espíritu de la llorona abandona el cuerpo, que se puede observar el truco visual que fue trasladado de la fotografía al cine.

ANEXO 7. *Una aventura en la noche*



Fotograma 14. Casona abandonada en *Una aventura...*

Para la década de los cincuenta los efectos dejaron de estar basados en técnicas fotográficas para estar basados en la trama y el movimiento propio del cine. *Una aventura en la noche* (Dir. Rolando Aguilar, 1948) —que no está protagonizada por mujeres, pero cumplen el propósito de ejecutar el momento de extrañeza⁶²— utiliza juegos de luces y sombras para crear el suspenso.

La escena, que muestra una casona abandonada, utiliza la rarefacción de la información para que el espectador pueda ver apenas algunas siluetas. Los

⁶² Después de haber pasado una noche de fiesta con las hermanas Méndez, Arturo y Fernando las buscan en la casa a la que las llevaron después de recogerlas en la carretera a Toluca y una de las vecinas les informa que las jóvenes murieron dos meses atrás en el mismo sitio en que las encontraron.

hombres, que acaban de allanar una casa en la que han estado recientemente, se pierden entre la obscuridad y es la conversación la que protagoniza la escena. La falta de información que juega a favor del misterio permite que el espectador mantenga la duda ante el planteamiento recién realizado; aunque es precisamente el final de la escena la que confirma el suceso. En un plano a detalle se puede observar un tocadiscos que acaba de ser encendido por Arturo (Luis Aguilar) y una vez que Fernando (Jorge «Che» Reyes) echa a correr, a causa del comportamiento extraño que su amigo acaba de adoptar, la aguja se mueve por su cuenta.

Anexo 8. Películas de horror mexicanas de la década de 1970 y 1980

<p>ABEJAS, LAS Dirección: Alfredo Zacarías Año: 1978 Estreno: 10/05/1979 Países: México-Estados Unidos Producción: Panorama Films Guion: Alfredo Zacarías Fotografía: León Sánchez Música: Sergio Guerrero Duración: 75 minutos</p>	<p>ALACRANA, LA Dirección: José Luis Urquieta Año: 1986 Estreno: 30/10/1986 Producción: Roberto Rodríguez E. Cinematográfica Rodríguez Guion: Jorge Patiño, a partir de la idea de Roberto Rodríguez R. Fotografía: Alberto Arellanos Música: Susy Rodríguez. Edición: Rogelio Zúñiga Duración: 99 minutos</p>
<p>ALUCARDA, LA HIJA DE LAS TINIEBLAS Dirección: Juan López Moctezuma Año: 1975 Estreno: 26/01/1978 Países: México-Estados Unidos Producción: Films 75, Yuma Films Guion: Alexis Arroyo y Juan López Moctezuma, a partir del argumento de Alexis Arroyo y Yolanda López Moctezuma inspirados en <i>Carmilla</i> de Sheridan Le Fanu. Fotografía: Javier Cruz Música: Tony Gueffen Edición: Maximino Sánchez Duración: 85 minutos</p>	<p>AÑO DE LA PESTE, EL Dirección: Felipe Cazals Año: 1978 Estreno: 02/11/1980 Producción: Felipe Cazals. Conacite II Guion: Gabriel García Márquez con la colaboración de Juan Arturo Brennan, a partir del argumento de Gabriel García Márquez, a partir del libro <i>Diario del año de la peste</i>, de Daniel Defoe. Diálogos: José Agustín, Gabriel García Márquez y Juan Arturo Brennan Fotografía: Javier Cruz. Efectos especiales: Marcelino Pacheco Edición: Raúl Casso. Edición sincrónica: Pedro Gómez Duración: 109 minutos</p>
<p>ATAQUE DE LOS PÁJAROS, EL / BIRDS OF PREY Dirección: René Cardona Jr. Año: 1986 Estreno: 25/08/1988 Países: México-Puerto Rico-Italia-España Producción: René Cardona Jr. Productora Fílmica RE-AL, Televisine Guion: René Cardona Jr. Fotografía: Leopoldo Villa Música: Stelvio Cipriani Duración: 85 minutos</p>	<p>CACERÍA DE UN CRIMINAL / MASACRE EN EL RÍO GRANDE Dirección: Pedro Galindo III Año: 1984 Producción: Jesús Galindo-Producciones Casa Blanca Guion: Pedro Galindo Jr. Adaptación: Carlos Valdemar Fotografía: Miguel Arana Edición: Carlos Savage Duración: 90 minutos</p>
<p>CEMENTERIO DEL TERROR, EL Dirección: Rubén Galindo Jr. Año: 1984 Estreno: 12/12/1985 Producción: Raúl Galindo-Dynamic Films-Producciones Torrente-Producciones Galubi Guion: Carlos Valdemar, a partir del argumento de Rubén Galindo Jr. Fotografía: Rosalio Solano y Luis Medina Música: Chucho Zarzosa</p>	<p>CICLÓN / CYCLONE Dirección: René Cardona Jr. Año: 1977 Estreno: 26/10/1978 Países: México-Estados Unidos Producción: Conacine. Productora Fílmica RE-AL Guion: Carlos Valdemar y René Cardona Jr., a partir del argumento de René Cardona Jr. Fotografía: León Sánchez. Música: Riz Ortolani</p>

Edición: Carlos Savage Duración: 95 minutos	Edición: Alfredo Rosas Priego Duración: 117 minutos
DIABÓLICO, EL Dirección: Giovanni Korporaal. Codirección: Rafael Villaseñor Kuri. Año: 1976 Estreno: 24/11/1977 Producción: Conacite II Guion: Giovanni Korporaal Fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba. Operador de cámara: Alberto Arellanos. Asistentes: Adrián Canales y José Luis Lemus Música: Gustavo César Carrión. Piezaailable: Carlos Torres Marín. Coreografía: Colombia Moya. Edición: Francisco Chiu. Duración: 93 minutos	DINASTÍA DRÁCULA / DRÁCULA 80 / CAÑADA DE LOBOS Dirección: Alfredo B. Crevenna Año: 1978 Estreno: 20/05/1981 Producción: Conacite II Guion: Jorge Patiño Fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba Duración: 85 minutos
DINASTÍA SANGRIENTA Dirección: Ramón Obón Año: 1987 Producción: Orlando R. Mendoza Guion: Ramón Obón	DOÑA MACABRA Dirección: Roberto Gavaldón Año: 1971 Estreno: 13/07/1972 Producción: Roberto Gavaldón-Estudios Churubusco Guion: Hugo Argüelles y Roberto Gavaldón. a partir del argumento de Hugo Argüelles Fotografía: Raúl Martínez Solares Música: Raúl Lavista. Canción: Abracadabra de Rafael Elizondo Edición: Carlos Savage Duración: 110 minutos
EXTRAÑO HIJO DEL SHERIFF, EL Dirección: Fernando Durán Rojas. Asistente: Damián Acosta Año: 1982 Estreno: 05/06/1986 Producción: Armando Duarte-Estudios América- Sociedad Cooperativa de Artistas y Técnicos Asociados (ATA)-Conacite II Guion: Éric del Castillo y Barbara Gil Fotografía: Agustín Lara Alvarado. Música: Rafael Carrión. Efectos sonoros especiales: Gonzalo Gavira Edición: Ángel Camacho. Corte de negativo: Lilia Lupercio Duración: 93 minutos	HOMBRE Y LA BESTIA, EL Dirección: Julián Soler Año: 1972 Estreno: 29/11/1973 Producción: Estudios América Guion: Alfredo Ruanova, a partir de la novela Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson. Fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba. Operadores de cámara: Alberto Arellanos y Agustín Lara Alvarado Música: Ernesto Cortázar Jr. Edición: Raúl J. Casso Duración: 85 minutos
JINETE DE LA MUERTE, EL Dirección: Federico Curiel Pichirilo Año: 1979 Estreno: 13/08/1981 Producción: Novelty International Films Guion: Federico Curiel Pichirilo.	LÁTIGO CONTRA LAS MOMIAS ASESINAS, EL Dirección: Roberto Rodríguez (Ángel Rodríguez) Año: 1979 Estreno: 02/10/1980

<p>Fotografía: Alfredo Uribe Música: Rafael Carrión Edición: Ignacio Chiu Duración: 83 minutos</p>	<p>Producción: Películas Latinoamericanas. Novelty International Films Guion: Ángel Rodríguez, Edna Barrera, a partir del argumento de Ángel Rodríguez Fotografía: Alfredo Uribe Música: Ernesto Cortázar Edición: Ignacio Chiu Duración: 82 minutos</p>
<p>LÁTIGO CONTRA SATANÁS, EL / LA SECTA DE SATANÁS CONTRA EL LÁTIGO JUSTICIERO Dirección: Alfredo B. Crevenna Año: 1976 Estreno: 04/10/1979 Producción: Películas Latinoamericanas Guion: Ramón Obón, Alfredo B. Crevenna, a partir del personaje creado por Roberto Rodríguez Fotografía: Raúl Domínguez. Música: Raúl Lavista Edición: Ignacio Chiu. Corte sincrónico: María Teresa Moreno Duración: 80 minutos</p>	<p>LEYENDAS MACABRAS DE LA COLONIA Dirección: Arturo Martínez Año: 1973 Estreno: 31/01/1974 Países: México-Guatemala Producción: Producciones Fílmicas Agrasánchez Guion: Arturo Martínez, a partir del argumento de Rogelio Agrasánchez Fotografía: Antonio Ruiz. Operador de cámara: Lorenzo Contreras Música: Bernardo Serrano Edición: Ignacio Chiu Duración: 80 minutos</p>
<p>LLOVIZNA Dirección: Sergio Olhovich Año: 1977 Estreno: 29/06/1978 Producción: Conacine. Dasa Films Guion: Sergio Olhovich, a partir del cuento homónimo de Juan de la Cabada Fotografía: Rosalio Solano Música: Raúl Lavista. Canción tema: Fallaste corazón, interpretada por su autor, Cuco Sánchez Edición: Alberto Valenzuela Duración: 87 minutos</p>	<p>MACABRA, LA MANO DEL DIABLO Dirección: Alfredo Zacarías. Asistente: Manuel Ortega y David Selman Año: 1979 Estreno: 12/11/1981 Países: México-Estados Unidos Producción: Javier Torres Torija-Paul Bagley-Villev Hoffman-Panorama Films-Zach Motion Pictures Guion: David Lee Fein, a partir de la historia de Alfredo Zacarias Fotografía: Alex Phillips J: y Amos Powell. Efectos especiales: Chubby Cordero Música: Richard Gillis Duración: 85 minutos</p>
<p>MALDICIÓN DEL MONASTERIO, LA / THE MONKS OF BLOOD Dirección: Glenn Gebhard y Francisco Guerrero Año: 1986 Producción: México-Estados Unidos Estreno: 30/11/1989 Producción: Producciones Gallo. Concorde Pictures Guion: Glenn Gebhard y Tony Wakefield, a partir del argumento de Glenn Gebhard Fotografía: Miguel Garzón Música: Raúl Díaz de la Garza Edición: Francisco Chiu, Glen Gebhard y Francisco Magallón Duración: 90 minutos</p>	<p>MALEFICIO II. LA PELÍCULA, EL / LOS ENVIADOS DEL INFIERNO Dirección: Raúl Araiza Año: 1985 Estreno: 02/10/1986 Producción: Luis Garcia de León-Fernando de Fuentes-Televisine Guion: Antonio Monsell y Raúl Araiza, a partir de la idea de Fernanda Villeli Fotografía: José Ortiz Ramos. Efectos especiales: Federico Farfán Música: de fondo: Memo Méndez Guiú Edición: Jesús Paredes y Sigfrido Garcia Duración: 100 minutos</p>

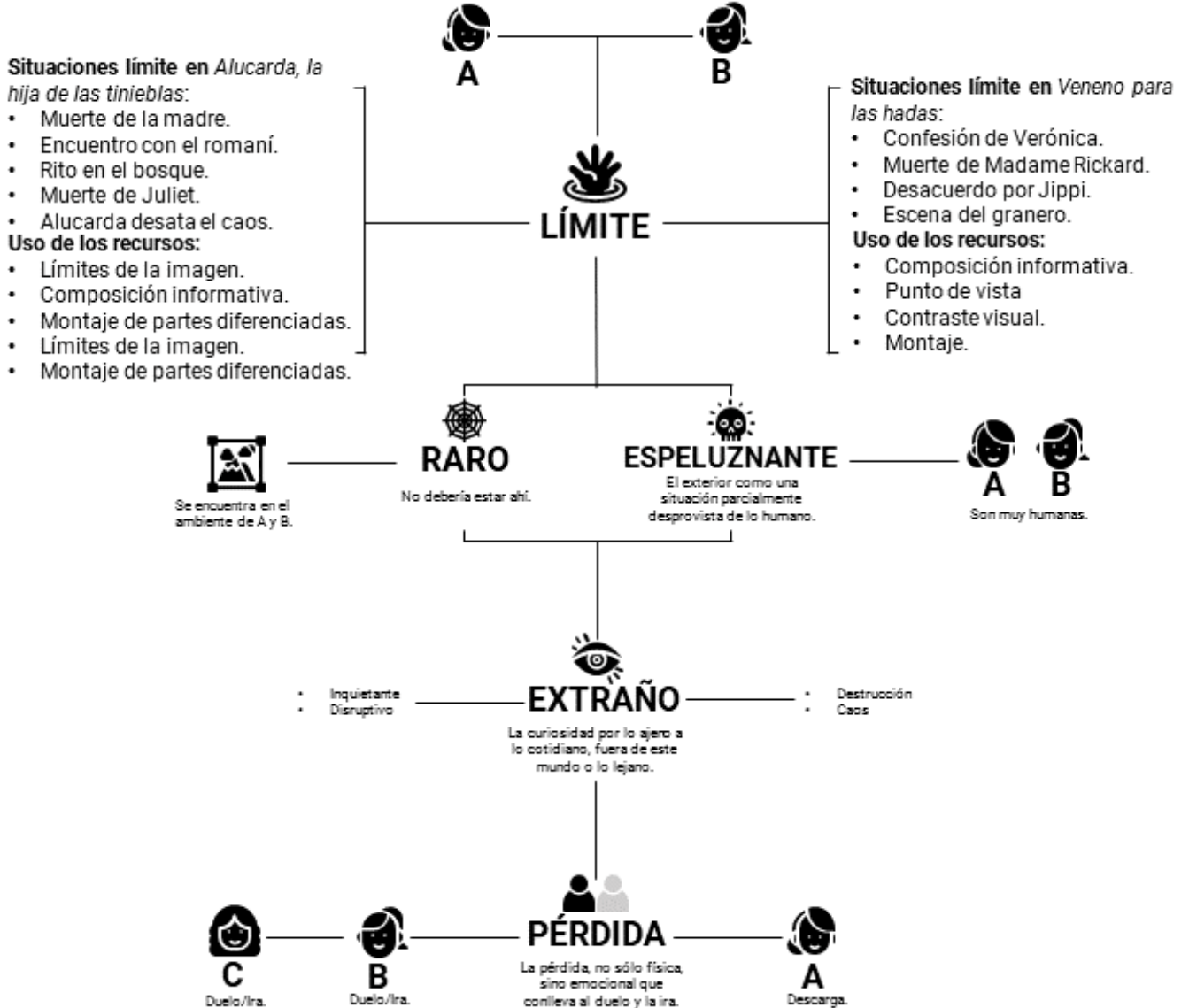
<p>MANSIÓN DE LA LOCURA, LA Dirección: Juan López Moctezuma Año: 1971 Estreno: 10/08/1973 Producción: Producciones Prisma Guion: Carlos Illescas y Juan López Moctezuma, a partir del cuento <i>El sistema del doctor Alquitrán y el profesor pluma</i>, de Edgar Allan Poe. <i>Textos adicionales</i>: Gabriel Weiss Fotografía: Rafael Corkidi Música: Nacho Méndez. Coreografía: Tita Arroyo Edición: Federico Landeros Duración: 99 minutos</p>	<p>MANSIÓN DEL TERROR, LA / HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARE Dirección: Ramón Obón Año: 1987 Estreno: 26/10/1989 Producción: Orlando R. Mendoza-Carlos E. Díaz-Producciones Cometa Guion: Ramón Obón Fotografía: Fernando Álvarez Garcés Colín Música: Tino Geiser Edición: Ángel Camacho Duración: 85 minutos</p>
<p>MARIPOSAS DISECADAS, LAS Dirección: Sergio Véjar Año: 1977 Estreno: 09/02/1978 Producción: Conacite II Guion: Eduardo Luján y Sergio Véjar, a partir del argumento de Sergio Véjar Fotografía: Miguel Garzón Música: Carlos Jiménez Mabarak Edición: Ángel Camacho Duración: 106 minutos</p>	<p>MARY, MARY, BLOODY MARY Dirección: Juan López Moctezuma Año: 1974 Estreno: 09/11/1978 Países: México-Estados Unidos Producción: Borchowsky Proa Films. Guion: Malcom Marmorstein, a partir de la idea original de Don Rico y Don Henderson Fotografía: Miguel Garzón Música y canción: Mary, Mary, <i>Do You Know Who You Are?</i> de Tom Bahler. Letra: Harry Shannon Edición: Federico Landeros Duración: 95 minutos</p>
<p>MÁS ALLÁ DEL EXORCISMO / LOS ESPECTROS Dirección: Mario Siciliano Año: 1974 Estreno: 17/08/1978 Países: México-Italia-España Producción: Producciones Oro films Guion: Federico D. Urrutia y Mario Siciliano Fotografía: Vicente Minaya Música: Stelvio Cipriani Edición: Othello Collangelli Duración: 100 minutos</p>	<p>MÁS NEGRO QUE LA NOCHE Dirección: Carlos Enrique Taboada Año: 1974 Estreno: 25/07/1975 Producción: Conacine. STPC Guion: Carlos Enrique Taboada Fotografía: Daniel López Música: de fondo: Raúl Lavista Edición: Carlos Savage Duración: 102 minutos</p>
<p>MOMIAS DE SAN ÁNGEL, LAS Dirección: Arturo Martínez Año: 1973 Estreno: 02/01/1975 Países: México-Guatemala Producción: Rogelio Agrasánchez-Rafael Lanuza-Producciones Fílmicas Agrasánchez Guion: Arturo Martínez y Rogelio Agrasánchez Fotografía: Antonio Ruiz. Música: Bernardo Serrano Edición: Ignacio Chiu Duración: 74 minutos</p>	<p>MOTEL Dirección: Luis Mandoki Año: 1982-1983 Estreno: 29/03/1984 Producción: Cherem & Mandoki Guion: Abraham Cherem y Jordi Arenas Fotografía: Miguel Garzón Música: Eduardo Díaz Muñoz G Edición: Francisco Chiu Duración: 90 minutos</p>

<p>MUÑECA REINA Dirección: Sergio Olhovich Año: 1971 Estreno: 29/06/1972 Producción: Leopoldo Silva-Marco Silva- Cinematográfica Marco Polo Guion: Sergio Olhovich y Eduardo Luján, a partir del cuento homónimo de Carlos Fuentes Fotografía: Alex Phillips Jr. Música: Manuel Enríquez Edición: Alberto Valenzuela Duración: 99 minutos</p>	<p>NOCHE DE LOS MIL GATOS, LA Dirección: René Cardona Jr. Año: 1970 Estreno: 03/08/1972 Producción: Avant Films. Estudios Churubusco Azteca. Guion: Mario Marzac y René Cardona Jr. Fotografía: Alex Phillips Música: Raúl Lavista Edición: Alfredo Rosas Priego Duración: 93 minutos</p>
<p>NOCHE DE MUERTE Dirección: René Cardona Año: 1972 Estreno: 03/07/1975 Producción: Estudios América-Producciones Jiménez Pons Hermanos Guion: Carlos Enrique Taboada Fotografía: Ricardo Carretero, Raúl Domínguez y Alberto Arellanos. Edición: Alfredo Rosas Priego. Ayudante: Saúl Aupart. Editor de sonido: Sigfrido García Duración: 84 minutos</p>	<p>NOCHE DE LA BESTIA, LA Dirección: Gilberto de Anda Año: 1988 Producción: Rogelio Agrasánchez Linaje- Impulsora Mexicana Guion: Gilberto de Anda Fotografía: Fernando Álvarez Garcés Colin Música: Jorge Castro Duración: 98 minutos</p>
<p>PÁNICO Dirección: Julián Soler Año: 1970 Estreno: 15/06/1972 Producción: Productora de Películas Sanen Guion: Ramón Obón Jr. Fotografía: Gabriel Torres. Música: Luis Hernández Bretón Edición: Gloria Schoemann Duración: 85 minutos</p>	<p>PÁNICO EN LA MONTAÑA Dirección: Pedro Galindo III Año: 1988 Estreno: 21/09/1989 Producción: Televisine. Casablanca Producciones. Guion: Pedro Galindo III y Santiago Galindo, a partir del argumento de Pedro Galindo Jr: y Carlos Valdemar, sobre la idea de Pedro Galindo Jr: Fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba Efectos especiales: Alejandro Vázquez. Efectos ópticos: Manuel Sanz Música: Pedro Plasencia Salinas Edición: Carlos Savage. Ayudante: Rafael Savage. Edición sincrónica: Javier Patiño Duración: 90 minutos</p>
<p>PESADILLA MORTAL Dirección: Alfredo B. Crevenna Año: 1979 Estreno: 06/03/1980 Países: México-Guatemala Producción: Acuario Films Guion: Raúl Ramírez, Alfredo B. Crevenna y Carlos Valdemar, a partir del argumento de Fernanda Villeli Fotografía: Francisco Bojórquez Música: Ernesto Cortázar Duración: 85 minutos</p>	<p>PISTOLERO DEL DIABLO / EL EXTRAÑO CASO MORGAN Dirección: Rubén Galindo Año: 1973 Estreno: 31/10/1974 Producción: Filmadora Chapultepec Guion: Jorge Patiño, a partir del argumento de Bruce C. Wilson Fotografía: Rosalio Solano. Efectos especiales: Ricardo Sáinz Música: Gustavo César Carrión Edición: Jorge Bustos, Ayudante: Felipe Islas Editor de sonido: Sigfrido Garcia Duración: 78 minutos</p>

<p>RAPIÑA Dirección: Carlos Enrique Taboada Año: 1973-1974 Estreno: 15/05/1975 Producción: Conacine-STPC Guion: Carlos Enrique Taboada Fotografía: José Ortiz Ramos Música: Raúl Lavista Edición: Carlos Savage Duración; 114 minutos</p>	<p>SATÁNICO PANDEMONIUM / LA SEXORCISTA Dirección: Gilberto Martínez Solares Año: 1973 Estreno: 26/06/1975 Producción: Hollywood Films. Promoción Turística Mexicana (Compañía Cinematográfica de Baja California) Guion: Gilberto Martínez Solares y Adolfo Martínez Solares, a partir del argumento de Jorge Barragán Fotografía: Jorge Stahl Jr. Música: Gustavo César Carrión Edición: José W. Bustos Duración: 87 minutos</p>
<p>SATANÁS DE TODOS LOS HORRORES Dirección: Julián Soler Año: 1972 Estreno: 04/04/1974 Producción: Estudios América Guion: Alfredo Díaz Ruanova, a partir del Cuento <i>La caída de la casa de Usher</i>, de Edgar Allan Poe. Fotografía; Javier Cruz Ruvalcaba. Operadores de cámara: Alberto Arellanos y Agustín Lara Alvarado Música: Ernesto Cortázar Jr. Edición: Raúl J. Casso Duración: 73 minutos</p>	<p>SANTA SANGRE Dirección: Alejandro Jodorowsky Año: 1988 Estreno: 31/05/1990 Países: México-Italia Producción: Intersound Productions. Productora Filmica Real Guion: Alejandro Jodorowsky, Roberto Leoni y Claudio Argento Fotografía: Franco Tesarini y Daniele Nannuzz Música: Simón Boswell. Edición: Mauro Bonani Duración: 118 minutos</p>
<p>SOBREVIVIENTES ESCOGIDOS, LOS Dirección; Sutton Roley. Codirección: Rafael Portillo Año: 1973 Estreno: 05/12/1974 Países: México-Estados Unidos Producción: Conacine. Metromedia Producers Corporation. Estudios Churubusco Azteca Guion: H. B. Cross y Joe Reb Moffly, a partir del argumento de H. B. Cross. Fotografía: Gabriel Torres. Efectos especiales: G. Clay Mitchell y William López Forment Música: Fred Karlin Edición: John F. Link II y Dennis Virkler Duración: 130 minutos</p>	<p>TERROR, SEXO Y BRUJERÍA / CAUTIVO DEL MÁS ALLÁ Dirección: Rafael Portillo Año: 1984 Estreno: 10/08/1989 Producción: Cinematográfica Guadalupe Emperatriz. Víctor Films Guion: Fernando Cortés Fotografía: Juan Manuel Herrera Música: Jorge Pérez Edición: José Bustos Duración: 90 minutos</p>
<p>TERROR Y ENCAJES NEGROS Dirección: Luis Alcoriza Año: 1984 Estreno: 28/08/1986 Producción; IMCINE-Conacite II Guion: Luis Alcoriza Fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba Música: incidental; Pedro Plasencia Salinas. Música de fondo: José Antonio Alcaraz Edición: Federico Landeros</p>	<p>TÍA ALEJANDRA, LA Dirección: Arturo Ripstein Año: 1978 Estreno: 29/02/1980 Producción: Conacine Guion: Vicente Leñero y Arturo Ripstein, a partir de la adaptación de Delfina Careaga y Sabina Berman, sobre el argumento de Delfina Careaga. Fotografía: José Ortiz Ramos. Efectos</p>

Duración: 90 minutos	especiales: León Ortega Música: Luis Hernández Bretón Edición: Rafael Ceballos Duración: 98 minutos
¡TINTORERA! Dirección: René Cardona Jr. Año: 1976 Estreno: 07/04/1976 Países: México-Gran Bretaña Producción: Conacine. Productora Fílmica REAL. Guion: René Cardona Jr., a partir de la novela homónima de Ramón Bravo Fotografía: León Sánchez. Fotografía submarina; Ramón Bravo Edición: Alfredo Rosas Priego Música: Basin Polidouris Duración: 134 minutos	TRIÁNGULO DIABÓLICO DE LAS BERMUDAS Dirección: René Cardona Jr. Año: 1977 Estreno: 16/03/1978 Países: México-Italia-Estados Unidos Producción: Nucleo Internazionale de Roma- Conacine. Productora Fílmica REAL Guion: René Cardona Jr. y Carlos Valdernar, con la colaboración de Cristina Schuck, a partir del argumento de René Cardona Jr. Fotografía: León Sánchez. Fotografía submarina: Ramón Bravo Música: Stelvio Cipriani Edición: Alfredo Rosas Priego Duración: 115 minutos
ULTRAJE Dirección: Raúl Fernández Año: 1976 Estreno: 10/11/1977 Países: México-Estados Unidos Producción: Scope Films-Grunewald Films Guion: Raúl Fernández y Rex Rayter, a partir del argumento de Raúl Fernández Fotografía: Víctor Gaytán. Segunda unidad: Uwe Grunewald Música: George González. Canción: Acapulco Edición: Pedro Velasco (Peter Belazky). Ayudante: Enrique Arteaga (Henry Arteaga) Duración: 91 minutos	VAMPIROS DE COYOACÁN, LOS Dirección: Arturo Martínez Año: 1973 Estreno: 25/04/1974 Producción: Rogelio Agrasánchez- Producciones Fílmicas Agrasánchez Guion: Arturo Martínez, a partir del argumento de Mario Cid Fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba. Operador de cámara: Alberto Arellanos Música: Ernesto Cortázar Jr. Edición: Ángel Camacho Duración: 87 minutos
VERANO SANGRIENTO Dirección: Jorge Manrique Año: 1989 Producción: Estrella Films Guion: Jorge Manrique Fotografía: José Luis Vera Música: Edgar Sosa Duración: 84 minutos	VENENO PARA LAS HADAS Dirección: Carlos Enrique Taboada Año: 1984 Estreno: 02/10/1986 Producción: IMCINE-STPC-Estudios Churubusco Azteca Guion: Carlos Enrique Taboada Fotografía: Guadalupe García Música: de fondo: Carlos Jiménez Mabarak Edición: Carlos Savage Duración: 100 minutos

Anexo 9. Características de los filmes de horror



Mapa 2. Características de los filmes de horror.

ANEXO 10. Uso de los recursos del diseño cinematográfico para construir atmosferas de horror



Fotograma 15. Hechizo en Veneno...

Veneno para las hadas y Alucarda, la hija de las tinieblas; utilizan reiteradamente los recursos de la composición informativa, los límites de la imagen, el punto de vista y el montaje de partes diferenciadas.

La escena en la que Verónica propone a Flavia hacer un hechizo contra Madame Rickard se apoya en su mayoría en la información rarefacta para construir el momento de extrañeza. En esta escena, que se desarrolla en un sótano oscuro, ambas niñas son iluminadas únicamente por velas y es la obscuridad la que marca que este momento es clave para el desarrollo de la trama de horror.

Alucarda, la... también usa de manera reiterada los límites de la imagen para mostrar los lugares que serán relevantes para la trama. En la escena introductoria —en la que el espectador observa por primera vez el mausoleo del convento— son



Fotograma 16. Escena de apertura en *Alucarda...*

los movimientos de cámara los que delimitan el espacio en que se desarrolla la escena y acentúan cuestiones que posteriormente se verán involucradas en la trama.

Del mismo modo, en *Veneno...* se mantiene el uso del punto de vista para hacer inferencias en los momentos en el que el desarrollo de la trama de horror está profundamente relacionado con la visión que las niñas tienen del mundo. En esta escena el espectador es sumergido en una vivencia de Flavia, que pronto será presentada como una pesadilla, en la que despierta en medio de la noche para buscar a su madre y al acomodarse en su regazo es consciente de que la mujer ha cambiado a la bruja que la aterra. La conclusión muestra un plano contra picado del



Fotograma 17. Pesadilla de Flavia en *Veneno...*

rostro de la misteriosa mujer desde el punto en el que Flavia, que está arrodillada, lo observaría.



Fotograma 18. Desmayo de Juliete *Alucarda*...

En una de las escenas centrales del filme de López Moctezuma de nuevo utiliza los límites de la imagen para delimitar el espacio en el que se desarrolla el momento,

pero conforme aumenta la tensión son cortes son cortes convergentes los que muestran las distintas expresiones de las involucradas. Asimismo, es esta escena la que expone a Alucarda como una jovencita diferente al resto pues ella, en primer momento, no es afectada de la misma manera por el pánico colectivo al que se ven expuestas el resto de las niñas que viven en el hospicio.