

De Buñuel a Santo

Guanajuato, un lugar de cine

Beatriz Chemor Ávila
Francisco Javier Millán



Gobierno del Estado
Instituto Estatal de la Cultura



EDICIONES LA RANA

Lic. Juan Manuel Oliva Ramírez
Gobernador del Estado de Guanajuato

Dr. Juan Alcocer Flores
Director del Instituto Estatal de la Cultura

Sarah Hoch DeLong
Fundadora y Directora General
Festival Internacional de Cine Expresión en Corto

Ernesto Herrera
Presidente Fundación Expresión en Corto A.C.

Juan José de Giovannini Saldívar
Director Editorial del IEC

Portada

Guanajuato: una leyenda, (México, 1990), de Juan Luis Buñuel.
Martín Lasalle y René Rodríguez Campoy
Fotografía de Ernesto Medina

Diseño gráfico y maquetación

ZONAGRÁFICA
Marlene Parra Santana
Portada: E. Herrera

Fotografías

Las imágenes que acompañan el texto son fotogramas y afiches que pertenecen y distribuyen las casas productoras para su difusión en medios y publicaciones especializadas. Las fotografías proceden de Expresión en Corto, el Centro Buñuel de Calanda, el archivo personal de los autores, y Ernesto Medina en el caso de *Guanajuato: una leyenda*.

Ediciones La Rana

Instituto Estatal de la Cultura
Paseo de la Presa núm. 89-B
36000 Guanajuato, Gto.
Tel. 473 731 1092 y fax 731 1091

Impreso en Guanajuato, Gto. México. Julio, 2007.
ISBN: 970-724-075-X

Guanajuato es como todas las ciudades, pero no se parece a ninguna

Esta ciudad no es solamente un sitio ideal para hacer y vivir el cine, es una ciudad que nos sitúa y nos embarga, una ciudad intensa. Un espacio plagado de leyendas que inspira y que provoca a la imaginación. No es extraño entonces, que aquí nazcan proyectos como este libro, producto de la suma de los calificativos antes mencionados y, sobre todo, de la generosidad de Beatriz y Javier, que así, de corazón nos ofrecen este trabajo que hoy tanto orgullo nos da presentar.

Los autores, desde la distancia geográfica, han penetrado en las entrañas de Guanajuato por medio de la vena del cine. Desde fuera han visto lo que sus habitantes saben, pero a veces olvidan: Guanajuato es un lugar de magia.

Hasta la belleza de una urbe como ésta se convierte en cotidianidad para los que la habitan. Esta magia que posee sucumbe ante el quehacer diario; los túneles y calles subterráneas difícilmente son esas gargantas atemorizantes que los extraños pueden percibir a primera vista. La escalada de casas sobre casas no es un milagro de urbanismo, es un calvario permanente para quien tiene que caminarla contra reloj, porque aunque bella, esta ciudad también tiene horarios de escuela, de trabajo, de descanso. Sin embargo es fascinante y quizá, quienes la habitan deberían abandonarla de vez en cuando para regresar y volver a enamorarse de ella, así como lo hace quien por primera vez llega a este pueblo entre montañas que queda irremediabilmente fascinado por su esplendor. Supongo, por no asegurar, que así fue para Federico Curiel y Luis Buñuel. Guanajuato se convirtió para estos directores de cine más que en un decorado perfecto, en un personaje vivo, inquietante y cautivador.

Ernesto Herrera
Presidente
Fundación Expresión en Corto A.C.
Guanajuato, Gto, Julio 2007

Índice

Más cine por favor	9
La urbe en el cine, un espejo de conflictos	13
El encuentro con la ciudad: Guanajuato hasta el límite del ser	29
El regreso a la ciudad: las momias de Guanajuato en el cine	73
Bibliografía	143

Más cine por favor

Hay lugares impregnados de magia que empujan a embarcarse en proyectos como este libro. Guanajuato es uno de esos sitios que hacen posible que surjan publicaciones escritas a cuatro manos por dos autores que viven a 11.000 kilómetros de distancia el uno del otro, como es nuestro caso. Esa separación física desapareció desde el mismo momento en que el contenido de las siguientes páginas comenzó a gestarse en julio de 2006 coincidiendo con la novena edición de *Expresión en Corto*. De cara al décimo festival nos planteamos hacer algo especial para que las gentes de Guanajuato pudieran sentirse orgullosas de su ciudad como una tierra de cine. Las nuevas tecnologías permitieron que durante meses mantuviésemos un permanente contacto a través de videoconferencia hasta conseguir ultimar este ensayo, fruto del trabajo en equipo pero sobre todo de la coincidencia de un sinfín de apoyos que van desde Sarah Hoch y Ernesto Herrera hasta nuestras familias, y desde luego de quienes nos han ayudado como el Centro Buñuel de Calanda y los muchos guanajuatenses que sin saberlo hicieron posible que nos acercásemos en silencio y con discreción a los múltiples secretos que esconde Guanajuato, una ciudad que enamora a quien la conoce y que penetra hasta lo más profundo porque transmite lo mejor que puede recibir una persona: sentimientos y emociones.

Guanajuato y este libro se han convertido en un lugar de encuentro y amistad de dos culturas, la mexicana y la española. Los autores hemos bebido de la magia de esta ciudad sin saberlo desde hace años, cuando veíamos una y otra vez las películas de Luis Buñuel y del Santo, el enmascarado de plata, y ante nuestros ojos se proyectaba en las pantallas el monumento del Pípila en filmes como *Él* y *Las momias de Guanajuato*. Entonces nunca pensamos que algún día, a raíz de un encuentro casual en España con motivo del Centenario de Luis Buñuel en el año 2000, pudieran plasmarse aquellas vivencias cinéfilas de matinales y sesiones continuas en un ensayo que quiere ser una muestra de afecto, respeto y admiración hacia Guanajuato, sus gentes y quienes la han convertido en un lugar de cine.

Tierra de leyendas y de contrastes, los paisajes urbanos de Guanajuato han acogido numerosos rodajes, pero nunca nos planteamos hacer un inventario ni mucho menos de las películas filmadas en la ciudad, sino acudir directamente a dos títulos cuya proyección es internacional. Las elegidas fueron *Él* y *Las momias de Guanajuato* porque su fama traspasa las fronteras mexicanas. Dirigida por Luis Buñuel la primera, aragonés como el coautor de estas páginas, *Él* muestra

el Guanajuato siempre esplendoroso de los años cincuenta. **Las momias de Guanajuato**, por otra parte, tiene como protagonista al Santo, un mito sin precedentes en la cultura mexicana, como lo es la coautora de este volumen. Quisimos centrarnos en estas cintas porque ilustran como pocas cómo la ciudad, en este caso Guanajuato, puede adquirir también el protagonismo de una obra audiovisual como si se tratase de un personaje más del relato. Nuestro reto fue afrontar ambas películas desde la complejidad que podía suponer abordarlas desde la mirada de fuera; cómo una mexicana veía el cine de un español de la talla de Buñuel y cómo un español veía las películas de un héroe mexicano de la pantalla grande lleno de enigmas. El resultado es lo que el lector tiene ahora en sus manos: un libro hecho con verdadero amor hacia ambas culturas, construido desde el entendimiento y el respeto mutuo, con la pasión de quienes sienten el cine como un instrumento de libertad y creatividad que puede ayudarnos a reflexionar sobre nosotros mismos y la sociedad en la que vivimos.

A lo largo de la gestación de este trabajo se han producido circunstancias que corroboran que todo aquello que emana de Guanajuato está envuelto por la magia. Cuando conseguimos la copia de **Guanajuato: una leyenda**, documental dirigido por Juan Luis Buñuel, hijo de Luis Buñuel, ocurrió algo impresionante que nos puso la piel de gallina. Gracias a las gestiones del director del Centro Buñuel de Calanda, Javier Espada, que descubrió la existencia de la cinta y la consiguió para la filmoteca que posee este centro, pudimos visionarla en Calanda, tierra natal de Buñuel. Ocurrió una mañana soleada que invitaba a dejar volar la imaginación, pero lo que sucedió fue tan real como la vida misma. Habíamos empezado a visionar la cinta cuando en una escena comenzaron a tañer las campanas de las iglesias de Guanajuato con tal intensidad que daba la sensación de que en la calle podía escucharse su eco. Nada más lejos de que así fuese, porque lo que se oía en la calle eran las campanas de Calanda sonando al mismo tiempo que lo hacían las de Guanajuato en la película. Hubo más coincidencias a lo largo de los meses que nos llevó redactar el libro. Cuando dábamos los últimos toques al texto mediante videoconferencia, uno desde Toluca en México y otro desde Teruel en España, por los altavoces se filtraron los tambores de una ceremonia de temascal que estaba celebrándose en un parque a escasos metros de donde se encontraba uno de nosotros. El otro podía escuchar la ceremonia a 11.000 kilómetros de distancia impregnándose también de su fuerza purificadora, lo mismo que el texto definitivo que terminamos aquella tarde.

Juntos hemos intentado dar lo mejor de nosotros mismos como comunicólogos e investigadores del séptimo arte. Si lo hemos conseguido será cuestión de que lo juzgue el lector, pero que no dude a partir de ahora de que este texto lo atraparé para viajar por sus páginas hacia un territorio mágico, el de Guanajuato

con sus callejones, plazas y monumentos por los que discurren las historias de **Él** y **Las momias de Guanajuato**. Hemos creído conveniente incluir un capítulo de introducción en el que analizamos, de forma muy sucinta por limitaciones de espacio, cuál es el papel que la ciudad puede desempeñar en una película como protagonista de la trama. En él hablamos de forma genérica sobre la ciudad en el cine como un espejo de tensiones y conflictos, y en el que dedicamos especial atención a algunos títulos de nuestras respectivas cinematografías, principalmente de la mexicana. No podían faltar nombres propios como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón o Carlos Reygadas, hoy día considerados entre los más destacados y reconocidos cineastas mexicanos a nivel internacional.

El segundo capítulo lo centramos en un análisis en profundidad de la película **Él**, en la que la ciudad de Guanajuato cobra una presencia envolvente. Nunca antes se había abordado con tanto énfasis el protagonismo que esta urbe adquiere en la cinta como un personaje más del relato. Hemos pretendido hacer un análisis riguroso y académico que esperamos que haga las delicias de los estudiosos del séptimo arte y en particular de la obra de Buñuel, porque creemos que hemos aportado nuevas miradas sobre esta cinta tan importante del cine mexicano y universal.

El tercer capítulo lo centramos en **Las momias de Guanajuato** a partir de la película protagonizada por el Santo. Pero hemos querido ir a más profundizando en el cine fantástico mexicano y por supuesto en la filmografía del enmascarado de plata, que si bien no soporta un análisis artístico como lo hace **Él**, sí nos permite abordar un estudio sociológico sobre lo que supusieron para México este tipo de películas en los años cincuenta, sesenta y setenta. Es así como nos adentramos de la mano de esta cinta en otras del género hasta llegar a **El laberinto del fauno**, dirigida por otro de los nombres propios del actual cine mexicano, Guillermo del Toro; un filme cuyo éxito mundial iba creciendo conforme avanzaba la redacción de este libro a la vez que se tejía una sorprendente relación entre ambos. La magia hizo que Javier Navarrete, el compositor español de la música de **El laberinto del fauno**, fuese de la provincia de Teruel como Buñuel y uno de los coautores de este trabajo, y que desde la nominación al Oscar ambos estuviesen en contacto por motivos profesionales siguiendo la carrera ascendente de la película y la banda sonora hasta que ésta recibió en abril el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

La magia de escribir un libro reside en todo aquello que uno se encuentra en su camino. Y en el caso que nos ocupa han sido muchas vivencias y emociones las que han salido a nuestro encuentro. Una de las experiencias más ricas fue trabajar como si estuviésemos a un metro uno del otro gracias al ciberespacio, aunque nos hallásemos en realidad a 11.000 kilómetros de distancia. Es así

como ha sido posible que este libro contenga el acercamiento de dos culturas tan hermanas, como ocurría con quienes hicieron ***El laberinto del fauno***. Una colaboración que puede, y debe, seguir dando frutos tan hermosos desde el entendimiento, que nos permita comprender esos dos mundos, tan parecidos como diferentes, de México y España. Por eso esta publicación queremos que esté dedicada a aquellos que desde ambos países mantienen viva la llama creativa del séptimo arte, y muy especialmente a los espectadores de Guanajuato y de Expresión en Corto en su décima edición para que haya más cine por favor.

Beatriz Chemor Ávila
bchemor@itesm.mx

Francisco Javier Millán Agudo
f.javiermillan@terra.es

Toluca-Teruel, julio de 2007

La urbe en el cine, un espejo de conflictos

//El acto de crear proviene de una necesidad de escapar de una realidad. Por eso, la ciudad de México es tan rica para crear, porque yo creo lo mejor en medio del estrés, en medio de un tráfico espantoso, fumando un cigarro con un calor de las dos de la tarde y con el de al lado echándome humo y la gente gritando a mi alrededor. Ahí es donde yo tengo algo que hacer". Estas declaraciones de Alejandro González Iñárritu, publicadas en la prensa a raíz del estreno de **Babel** (2006), nos ilustran sobre la importancia que la ciudad ha tenido en el cine y sus creadores a lo largo del siglo XX hasta nuestros días. Una importancia que hay que valorar a distintos niveles porque como espectáculo, el cine nace en las grandes ciudades al crearse los primeros salones permanentes de exhibición cinematográfica, alejándose así de las tradicionales barracas de feria que viajaban por los pueblos. Además, la ciudad seduce con su modernidad a comienzos del siglo pasado a los pioneros del cine, que la plasmarán en sus películas. Instalan los aparatos tomavistas sobre los tranvías para recorrer las arterias de las grandes ciudades como París o Nueva York, y convierten los entramados urbanos de las megalópolis en protagonistas de algunas de las más emblemáticas cintas de los inicios del séptimo arte: **Fantomas** (Francia, 1914-1917), de Louis Feuillade; **Safety Last** (USA, 1923), de Fred Newmeyer y Sam Taylor, con el cómico Harold Lloyd de protagonista trepando por las paredes de un rascacielos; **Metrópolis** (Alemania, 1926), de Fritz Lang; **Berlín, sinfonía de una gran ciudad** (Alemania, 1927), de Walter Ruttmann; y **Octubre** (URSS, 1927), de Sergei M. Eisenstein, por citar algunas de las más representativas.

Espejo de tensiones, conflictos y utopías del ser humano, las ciudades en el cine son entes vivos que adquieren un carácter protagónico dentro del relato fílmico. Expresan sentimientos y emociones, deseos y frustraciones, alegrías y tristezas hasta convertirse en un personaje más de la película. La ciudad interpreta su papel a través de la escenografía, la puesta en escena, las angulaciones, la composición fotográfica y el montaje. La manera como el director emplee estos recursos caracterizará el personaje de la ciudad. Podrá ser realista, cuando es una referencia del espacio físico concreto en el que se desarrolla la acción, o figurada, cuando ese marco urbano real se descompone en elementos para

crear un espacio virtual que sólo cobra vida dentro de la estructura de ese relato. Un ejemplo de lo primero sería **El analfabeto** (1960), de Miguel M. Delgado, rodada en Guanajuato y en la que la trama reconoce la ubicación espacial en esta ciudad y se identifica como tal. Lo mismo ocurre con **Él** (1953), de Luis Buñuel; **Las momias de Guanajuato** (1970), de Federico Curiel; y **Capulina contra las momias** (1972), de Alfredo Zacarías, puesto que tanto el espacio real de la acción como su referente icónico son la ciudad de Guanajuato. En cambio, cuando se trata de una urbe figurada, es posible alterar los diferentes elementos arquitectónicos y urbanísticos desubicándolos para crear espacios virtuales que adquieren un valor icónico propio ajeno a su referente real urbano. Este sería el caso de **Once Upon a Time in Mexico** (USA, 2003), de Robert Rodríguez, rodada en Guanajuato, San Miguel de Allende y Querétaro, pero cuya acción en cambio no se desarrolla en ninguna de las tres ciudades, sino en un marco urbano imaginario en el que el edificio de la Universidad de Guanajuato con su escalinata, por ejemplo, no es un centro universitario sino la residencia de un corrupto gobernante. San Miguel de Allende también ha servido de marco para el rodaje de títulos cuya acción no se desarrolla obligatoriamente en este municipio, sino que su entramado urbano representa a la provincia de forma genérica. En ocasiones la población ha sido rebautizada con otros nombres, como sucedió en **El padrecito** (1964), de Miguel M. Delgado, donde el pueblo al que es destinado el sacerdote interpretado por Mario Moreno ‘Cantinflas’ se llama San Jerónimo el Alto, si bien las calles y monumentos de San Miguel de Allende son perfectamente reconocibles. Algo similar sucede con **El caballo de mi general**, también conocida como **El pequeño proscrito** (The Littlest Outlaw, 1953), de Roberto Gavaldón, producida por Walt Disney; y **Dicen que soy mujeriego** (1948), de Roberto Rodríguez y protagonizada por Pedro Infante.

La ciudad en la pantalla tiende a asimilar la misma personalidad e identidad que los personajes que protagonizan la película. Sucede así porque el entramado urbano se transforma y sufre una mutación, lo mismo que los individuos dentro del relato. Pedro, el protagonista de **Los olvidados** (1950), de Luis Buñuel, comienza a adaptarse a la sociedad dominante y a asimilar sus normas de convivencia dentro de la escuela granja en la que es internado. En cambio, cuando sale para hacer un mandado del director, se transforma al regresar a la jungla de asfalto de Ciudad de México y reencontrarse con El Jaibo. Probablemente esta película mexicana de Buñuel sea una de las más ilustrativas de cómo la ciudad

“**Los olvidados** marcó uno de los paradigmas más importantes del cine de denuncia social en México.”

Fotografía: **Los olvidados** (1950), de Luis Buñuel.



se erige en protagonista de la historia.

Los olvidados marcó uno de los paradigmas más importantes del cine de denuncia social en México. Nonoalco representa una muestra del grupo hegemónico de los barrios abandonados de la ciudad. Ciudades perdidas que se formaron a finales de los años 40 con la inmigración de los campesinos a la gran urbe. La ciudad adquiere la per-

sonalidad del grupo de jóvenes delincuentes con las casas austeras, pobres y mal estructuradas, al igual que el físico de los jóvenes, sucios, desaliñados y desnutridos, que luchan por identificarse con algún grupo. Se forma la banda dirigida por El Jaibo, un muchacho sin nombre, sin identidad, sin lugar de ori-

gen que a través del poder que ejerce sobre los otros jóvenes da identidad a los niños delincuentes. Otro ejemplo de este paradigma es *Ojitos*, que al ser abandonado por su padre se adapta al grupo social en el que es acogido y poco a poco va transformando su personalidad de niño campesino a joven delincuente. La ciudad va marcando el ritmo en el que este grupo de niños tiene que defenderse y fortalecerse de los peligros del México olvidado. La pequeña parte de Ciudad de México que se muestra como el barrio de Nonoalco es la denuncia absoluta de lo que en ese tiempo se vivía. La modernidad sólo alcanzaba para unos cuan-

tos, pero todos deseaban llegar a ella a costa de lo que fuese. En **Los olvidados** se marcó literalmente lo que la gran urbe representaba, un gran problema de pobreza y vandalismo difícil de mirar y resolver.

Esa percepción de la gran ciudad como caldo de cultivo de los conflictos humanos no es exclusiva de esta película mexicana, si bien Buñuel marcó un importante referente con este título en la representación de las grandes urbes en el cine de la segunda mitad del siglo XX. Ya lo advertía en la introducción de la película al comentar que el mismo problema se daba en ciudades europeas como París y Londres, o en la gran urbe del mundo moderno como es Nueva York. Lo cierto es que algunos cineastas mexicanos han mostrado un gran interés por esta temática, y eso que la ciudad tardó en llegar a las pantallas por la hegemonía que tuvo la provincia en el cine clásico. Así lo apuntó Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*, puesto que mientras en las principales cinematografías del planeta la ciudad había adquirido protagonismo desde hacía tiempo, en México su presencia seguía relegada a mediados de siglo a muy escasos títulos. **Mientras México duerme** (1938), de Alejandro Galindo; **Distinto amanecer** (1943), de Julio Bracho; y **Campeón sin corona** (1945), también de Alejandro Galindo, serán la excepción a la norma dentro de la cinematografía nacional.

En el nuevo cine mexicano, en cambio, Ciudad de México se ha convertido realmente en el actor principal que desde cualquier calle o colonia cuenta la historia de la pobreza, de la corrupción, de la impunidad y de la desolación, pero también de la esperanza y sobre todo de la supervivencia; características de las urbes de los países en vías de desarrollo. El cine mexicano actual fija en muchos títulos su mirada en denunciar la realidad de un país que se divide entre pobres y ricos. Películas como **De la calle** (2001), de Gerardo Tort; **Amores perros** (2000), de Alejandro González Iñárritu; **Perfume de violetas** (2000), de Marisa Sistach; **Todo el poder** (1999) y **Ciudades oscuras** (2002), de Fernando Sariñana; **Santitos** (1998), de Alejandro Springall; o **Batalla en el cielo** (2005), de Carlos Reygadas, por mencionar algunas, cuentan la soledad y desesperación de ciudades como el D. F. No olvidemos que tanto Ismael Rodríguez como Luis Buñuel ya habían plasmado cada uno con su visión singular el efecto de la modernidad en esta urbe. La gran ciudad de México sólo cuenta a través de sus rincones la historia verdadera de su consciencia.

La ciudad es un mundo construido por el ser humano a su medida y, como tal, es fruto de las virtudes y ambiciones de cada civilización, pero también de sus grandes lacras y carencias. Expresa por tanto el progreso, porque sus habitantes también progresan y triunfan dentro de ella, lo mismo que el subdesarrollo, porque los individuos fracasan igualmente, son absorbidos por la miseria y re-legados a la espiral de violencia que engendra la marginación. Y eso es algo

que no es exclusivo de las metrópolis del Sur sino que también se da en las del Norte. Martin Scorsese, tomando como referencia su ciudad natal, Nueva York, así lo ha expresado en buena parte de su filmografía, desde *Taxi Driver* (USA, 1976), donde un ex combatiente es incapaz de adaptarse a la sociedad norteamericana tras su regreso de Vietnam, hasta *Gangs of New York* (2002), en la que evoca los conflictos surgidos de la emigración llegada a la gran ciudad a finales del siglo XIX.

No hay que olvidar que la ciudad de referencia obligada en el cine es Nueva York. Expresa en el imaginario colectivo el ideal del ser humano del siglo XX. Se convirtió para el cine en un icono que simboliza la libertad y el progreso, así como la hegemonía del modelo capitalista, desde que Charles Chaplin atisbara la Estatua de la Libertad desde el barco de inmigrantes de *The immigrant* (USA, 1917). Ha sido una ciudad retratada cientos de veces en la pantalla hasta alcanzar la virtud de la urbe global a la que todos pertenecemos un poco porque sus calles, manzanas y edificios nos resultan tan familiares como si viviéramos en ellas. Nueva York es el símbolo de la libertad y del éxito, pero como ciudad lo puede dar todo a la vez que quitarlo en el actual modelo de capitalismo de ficción en el que vivimos, porque la ciudad moderna le quita al individuo su identidad. Lo tradicional, producto del trabajo artesanal, pasa a convertirse en industrial, lo que se fabrica en serie y arrincona la personalidad y la identidad. El individuo se difumina así en la masa, como le sucedía al Chaplin de *Modern Times* (USA, 1936), aunque cineastas como Woody Allen han sabido dotar a una megalópolis como Nueva York de una personalidad e identidad a la que aferrarse.

Para un director como Woody Allen, Nueva York es la ciudad ideal porque a través de ésta convergen todas las historias del hombre y principalmente las historias de las relaciones humanas. En *Manhattan* (USA, 1979), este director logra representar parte del imaginario del hombre del siglo XX, como la aceptación de la homosexualidad y la infidelidad de forma natural. Así mismo logra expresar cómo las relaciones se construyen y destruyen en beneficio de los intereses personales e individuales de los personajes. Manhattan representa el lugar ideal de las reuniones y celebraciones, ya que cuenta con los bares, restaurantes, museos y sobre todo calles idóneas para los encuentros. Esta ciudad es un lugar de celebración por confluir en ella todos los deseos del individuo. Así sucede con el encuentro entre Isaac (Allen) y Mary (Diane Keaton) en un museo, ya que aquí la pareja construye su relación a través de sus diferencias. La ciudad representa los contrastes de nuestro tiempo. Tanto Isaac como Mary tienen un punto de vista de la sociedad y del mundo distinto a pesar de desenvolverse en el mismo círculo social, la clase intelectual neoyorquina. Las diferencias que los separan llevan a los personajes a establecer una relación de poder disfrazada de enam-



Manhattan (USA, 1979), de Woody Allen.

oramiento. Así mismo vemos cómo la sociedad moderna es representada a través de los grandes edificios, que exponen los sentimientos de egoísmos y conveniencia personificados a través de Issac y su ex esposa Jill (Meryl Streep). El ejemplo más claro se da cuando él renuncia al verdadero amor de una joven por ganar la competencia de ego que siente por Mary, y en el segundo caso, cuando Jill decide publicar un libro de su vida íntima con Issac, donde explica detalladamente su relación sexual. Esta cinta de Allen representa magistralmente cómo, en la ciudad modelo, las relaciones se establecen de manera efímera en función de las necesidades de una sociedad envuelta por el ego expresado en la misma urbe a través de sus edificios, museos y calles. En otra de sus emblemáticas cintas neoyorquinas, **Annie Hall** (USA, 1977), Woody Allen afirma: “Nunca me mudaría a una ciudad en la que la única ventaja cultural es poder dar vuelta a la derecha cuando estás en alto”. La ciudad moderna y globalizada, con todo y su soledad, sus tristezas y sus problemas, siempre nos ofrece una historia que contar.

La existencia efímera

Al igual que las relaciones humanas, la existencia de la propia ciudad es efímera aunque ambicionemos con ella imprimir una huella de inmortalidad. Pocos títulos como ***El planeta de los simios*** (*Planet of the Apes*, USA, 1968), de Franklin J. Schaffner, han expresado con tanta crueldad ese destino mediante esa secuencia final en la que el protagonista, cabalgando a lomos de un caballo por la playa y creyéndose en otro planeta, se topa de frente con la Estatua de la Libertad hundida en la arena como vestigio del otrora esplendor de Nueva York. La urbe refleja lo efímero de la existencia y el miedo a ese destino incierto; el temor a la destrucción de nuestro mundo artificial porque la ciudad es un espacio figurado que arrebató terreno a la naturaleza y se configura como un producto cultural que puede responder por igual a un patrón económico, determinado por las necesidades de consumo, como ético, en el que regirá la convivencia y la armonía.

Además de ser la ciudad un lugar de celebración como veíamos en la película de Woody Allen por estar hecha a nuestra medida, es también un espacio de sufrimiento. El crack económico que desencadenó la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 encontró en ***King Kong*** (USA, 1933), de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoesack, una magnífica metáfora sobre lo efímero de la ciudad y las tensiones entre la civilización humana y la naturaleza. Peter Jackson retomaría esa propuesta en 2005 con el *remake* que hizo del simio gigante que asola Nueva York ante la impotencia de sus habitantes. Un planteamiento al que ya se habían sumado otras cinematografías y sigue estando hoy muy de moda, no sólo en la norteamericana, reviviendo a monstruos gigantescos como consecuencia de la carrera nuclear o la contaminación de los recursos naturales en títulos tan distantes en el tiempo como ***Godzilla*** (Japón, 1954), de Inoshiro Honda, el *remake* hollywoodiense que hizo de esta cinta Roland Emmerich en 1998, y ***The Host*** (Corea, 2006), de Bong Joon-ho. En las tres películas, un monstruo antediluviano pone en peligro el bienestar de los paraísos domésticos que representan para los humanos las ciudades. La bestia es producto del uso irresponsable de la ciencia por los hombres y en todas ellas el peligro surge del agua, el origen de la vida animal de la que también procede la especie humana. Cuando no son monstruos, es la propia naturaleza la que se rebela contra las ciudades destruyéndolas sin piedad en cuestión de segundos, como ocurre con las catástrofes naturales en ***Deep Impact*** (1998), de Mimi Leder; ***Armageddon*** (1998), de Michael Bay; o ***El día después de mañana*** (*The day after tomorrow*), de Roland Emmerich, en las que Nueva York se lleva la peor parte.

Un viaje a Nueva York, la gran metrópoli del siglo XX, fue lo que inspiró a Fritz Lang para hacer una de las obras cumbre del expresionismo alemán, **Metrópolis**. En ella, Fritz Lang dibujó el modelo de ciudad moderna futurista que a partir de entonces predominaría en el cine de ciencia ficción: una urbe caótica dominada por las desigualdades en la que el asfalto, la tecnología, las luces de neón y las pantallas gigantescas transformaban el modelo renacentista de ciudad humanista en una nueva jungla inhabitable. En esa misma línea se moverán **Blade Runner** (USA, 1982), de Ridley Scott; **The Fifth Element** (Francia, 1997), de Luc Besson; **Brazil** (Reino Unido, 1985) y **Twelve Monkeys** (USA, 1995), ambas de Terry Gilliam; así como **A. I. Artificial Intelligence** (USA, 2001) y **Minority Report** (USA, 2002), dirigidas por Steven Spielberg. Una de las últimas visiones futuristas de las grandes ciudades en el mundo demencial al que parecemos abocados si no lo corregimos a tiempo, la ha aportado un cineasta mexicano, Alfonso Cuarón, con la excelente **Niños del hombre** (USA, 2006), cuyos fabulosos y magistralmente realizados planos secuencia empujan al espectador dentro de la acción, entre el desasosiego y la credibilidad más absoluta cuando la sangre de los combates salpica a la cámara y la pantalla queda manchada durante el resto de la escena como si se tratara de un reportaje televisivo en directo.

Niños del hombre narra la historia del mundo en el año 2027, cuando el hombre más joven tiene 18 años, la catástrofe de la infertilidad mundial mantiene a la humanidad en el caos, y la inmigración se ha convertido en un problema grave para las ciudades de primer mundo. La historia se desarrolla en Londres, ciudad modelo del progreso y la modernidad. Cuarón pone en escena la imagen de la sociedad destruida por su propio progreso. La ciudad se viste con grandes pantallas que cobran vida a través de las imágenes proyectadas en éstas. Imágenes de noticias y publicidad que hacen que los edificios cobren vida. La modernidad de la ciudad arrebatada la identidad de los personajes a través de la masa porque no hay sujetos con personalidad propia; las oficinas de trabajo conectan a sus empleados a través de computadoras que muestran el mundo exterior. La modernidad ha devorado la relación entre los individuos, que se comunican virtualmente por lo que se convierten en seres despersonalizados en serie. Una de las imágenes más significativas es cuando Theo Faron entra a su trabajo y hay una hilera de ordenadores con personas frente a ellos llorando la muerte del hombre más joven del mundo. Entre estos personajes no hay interacción alguna, se relacionan a través de la noticia que ven en sus pantallas. En esta cinta podemos visionar el conflicto social que ya se está viviendo en diferentes países de Europa y en Estados Unidos: la xenofobia, la violencia extrema, el radicalismo.

La ciudad aparece en **Niños del hombre** como un contenedor de los problemas de la modernidad y la globalización. El juego entre la gran urbe y el

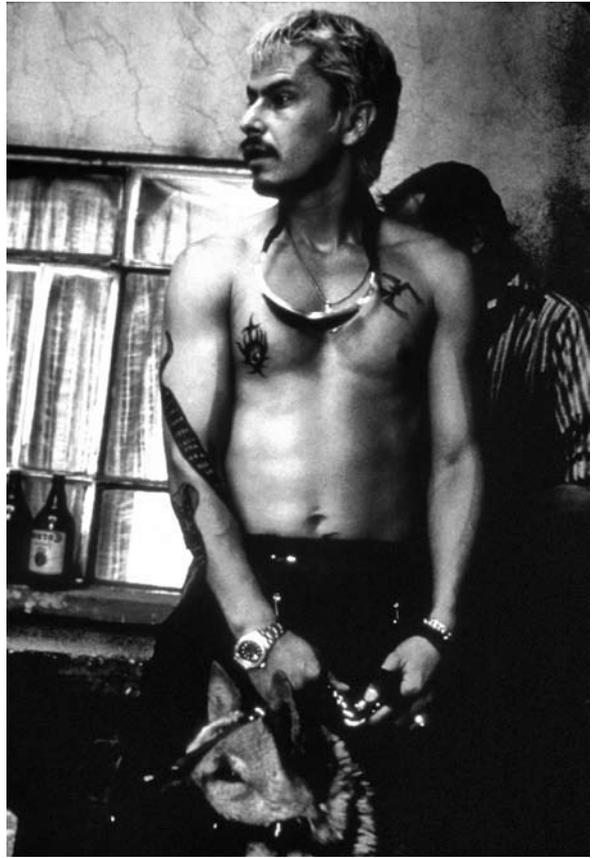
campo es un recurso muy rico en imágenes y contenido en este filme. El campo participa como un personaje de refugio, de intercambio y de paz provisional. Sin embargo, el hombre que ha integrado su vida a la ciudad no puede dejarla, porque la metrópoli misma que condena es el único medio para sobrevivir o escapar. La ciudad misma es el medio de vida. Londres representa cualquier ciudad del mundo del 2027 donde se vive, en definitiva, un destino incierto, inclusive para aquellos que no son inmigrantes. El cineasta mexicano nos muestra desde una visión bastante dramática y desoladora lo que el hombre ha hecho, a través del progreso, de su propio mundo.

Propuestas muy parecidas plantea *Babel*, en la que el también cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu muestra el dolor de la soledad del individuo en el mundo actual frente al ruido ensordecedor de la masificación de nuestras sociedades. Ese sentimiento es el que embarga a la pareja norteamericana protagonizada por Brad Pitt y Cate Blanchett, que buscan en el exotismo de Marruecos un refugio desde el que dar sentido a sus vidas, pero aferrándose a su individualismo y negándose a abrirse a la convivencia con sus semejantes porque están contaminados por dos de las epidemias de nuestro tiempo: el miedo y el egoísmo. Quieren escapar de su rutinaria vida en una gran ciudad de los Estados Unidos pero sin renunciar al falso paraíso doméstico y la protección que les ofrece, y sobre todo negándose a reconocer el principio básico de la convivencia, la aceptación del otro. En el momento que salen del útero de la urbe se encuentran indefensos, desvalidos, desorientados, incapaces de romper el cordón umbilical para gozar de unas vacaciones que en lugar de ser placenteras se convierten en un suplicio para ambos. Las viven dependiendo de ese paraíso doméstico que dejaron atrás en Estados Unidos, incapaces de sobrevivir sin su Coca Cola *light* y temerosos de que si refrescan la bebida con los cubitos de agua que les han servido puedan contraer alguna enfermedad. Al sacarlos de su hábitat, la ciudad, su mundo se desmorona. En cambio, dentro de la ciudad son fruto de la vorágine individualista en medio de las masas, donde pese a la superpoblación no se sienten más acompañados sino igual de huérfanos, incomunicados, y sumidos en la soledad y el silencio más absoluto de las metrópolis modernas, como le ocurre a la protagonista de la historia que se desarrolla en Tokio, idea que González Iñárritu quiere enfatizar haciendo que el personaje central sea una muchacha sordomuda.

Alejandro González Iñárritu, conocido entre sus amigos como El Negro, debutó en el cine de largometraje con otra película que convierte a Ciudad de México en el eje central en el que confluyen las tres historias que cuenta, y en la que la urbe se erige una vez más en protagonista indiscutible del relato. En *Amores perros* (2000), el cineasta mexicano entrelaza las historias capitali-

nas a través de los perros. El manejo de este elemento unificador marca el ritmo de la película. Es fascinante ver cómo Ciudad de México es vista desde sus diferentes caras. Es una ciudad en donde sus calles a tan sólo pocos metros de distancia cambian su rostro y su dinámica de vida. La ciudad es el personaje más importante del filme, ya que a partir de los lugares se cuentan las historias. El director elige un lugar de Ciudad de México y desde ahí cuenta una historia que puede ser la de cualquier persona de ese lugar. Cada grupo de personajes están física y moralmente relacionados con el aspecto físico del barrio que cuenta la historia. Las tres, que están unidas a partir de un choque en un accidente de tráfico y su relación con los perros, se desmenuzan a partir de la situación social que cada uno de sus personajes vive.

En *Amores perros* logramos ver en su totalidad la gran urbe con todos sus rostros. En primer lugar vemos los barrios bajos de la ciudad azteca, que hablan de la problemática del México pobre hundido en guerras de bandas que son controladas por jóvenes mafiosos. El poder de estos grupos se expresa en esta cinta mediante el control que ejercen de las luchas de perros y las apuestas. Esta práctica de control ayuda a los personajes a mantener una identidad; el ser dueño de uno de estos animales asesinos cambia el estatus de poder del personaje, en este caso Octavio, cuando su perro Coffe mata a otro can. La ciudad que presenta El Negro muestra el conflicto del ser humano en relación a su propio instinto, en este caso el de supervivencia. En la primera historia, sobrevivir a la violencia; en la segunda, sobrevivir a la soledad, a la vanidad, y a las consecuencias de una relación ilícita; y en la tercera, sobrevivir a las consecuencias de ser un rezagado social por los delitos cometidos. El tratamiento urbano representa la complejidad de la sociedad actual que atraviesa una ola de violencia, infidelidad y soledad.



Amores perros (2000), de A. González Iñárritu.

El inconsciente de la ciudad

Apuntábamos antes que Buñuel había sido con *Los olvidados* uno de los primeros en retratar Ciudad de México en las pantallas como un espejo en el que poder reflejarse los protagonistas. Medio siglo después, *Amores perros* hacía lo mismo como hemos visto, al igual que *De la calle* y *Batalla en el cielo*. En *De la calle*, Gerardo Tort nos regala mediante un estilo crudo la posibilidad de no cerrar los ojos ante la problemática que ya Buñuel nos señaló en *Los olvidados*. Ciudad de México sólo se ha transformado en lo físico; el inconsciente de la ciudad aún se guarda en las alcantarillas de esta gran urbe que está invadida por los problemas de las ciudades modernas del tercer mundo: drogadicción, prostitución, violencia y desolación. La muerte es parte de la cotidianidad. Las cloacas de la ciudad funcionan como hogar para los niños de la calle. La ciudad es una extensión del cuerpo; lo profundo de la ciudad como las alcantarillas mencionadas imitan el vientre materno que da cobijo a los niños y adolescentes que de día viven en las calles y en la noche duermen bajo ellas. La ciudad de México del año 2001 es una radiografía del conflicto social que se está gestando bajo sus calles. El narcotráfico ha invadido al México moderno, la corrupción lo ha hundido hasta lo más profundo de la desolación y desesperación. Esta cinta es un encuentro obligado para profundizar en la verdadera problemática de Ciudad de México.

En *Batalla en el cielo*, Ciudad de México adquiere una presencia sensorial plena a través de la historia del chofer de un general que vive angustiado por un conflicto interior: la muerte de un niño que él y su mujer habían secuestrado. El protagonista, Marcos, se mueve sin rumbo por la urbe en busca de una redención que no alcanza. La ciudad en esta película de Carlos Reygadas es una sinfonía audiovisual de sonidos, colores y movimientos que nos muestra la desnudez de la urbe, como los cuerpos haciendo el amor de Marcos, su esposa y Ana, la hija del general y prostituta por placer. Las rutinas de Ciudad de México con el izado de la bandera en el Zócalo, el trasiego sonámbulo de los viajeros en el metro, el peregrinaje de los creyentes, y el tránsito coreografiado de los autos en medio de los atascos, nos trasladan a un estado metafísico, casi hipnótico, en el que la gran megalópolis mexicana adquiere una dimensión más allá del espacio y del tiempo. Ciudad de México, como ha apuntado el propio Reygadas, transmite en el filme las mismas sensaciones de dolor y estrés que padece Marcos gracias a la desnudez espontánea con que son retratados sus edificios y calles, en las que los ruidos y los silencios interiores refuerzan esa sensación de hallarnos ante la ciudad de los contrastes por antonomasia. El Distrito Federal que nos muestra el realizador no es desde luego el del paraíso, sino el del infierno donde la super-

vivencia es el pan de cada día. Su título parece evocar más la gesta heroica de los dioses griegos en el Olimpo que la redención de sus sufridos habitantes.

Batalla en el cielo es la radiografía de una megalópolis inmensa vista por los ciudadanos anónimos que a diario deambulan por ella. Es la ciudad más grande del planeta, por lo que es inevitable que la vida urbana domine a quienes la habitan. Jorge Fons mostró otra imagen más humana, más cercana y sosegada de Ciudad de México, pero no por ello menos conflictiva, en ***El callejón de los milagros*** (1995) al plantear la problemática de las relaciones vecinales en un barrio popular. De nuevo nos encontramos con el referente de ***Los olvidados*** de Buñuel. El barrio esconde en cada uno de sus rincones una historia que construye el alma del mismo. La cantina es el lugar de encuentro de los machos de la colonia; sin embargo, se juega con una de las condiciones más temidas de los mexicanos, la homosexualidad. Desde ésta, don Ru (Ernesto Gómez Cruz) deja salir sus deseos ocultos de forma violenta a través de las agresiones e insultos hacia su hijo. En una de las primeras escenas vemos cómo le grita que la gente va a decir que es “puto”. Más adelante vemos cómo don Ru, cansado de su relación con su mujer, mantiene una relación homosexual con un joven. La calle llamada “El Callejón de los Milagros” establece las esperanzas de cada uno de sus personajes. El hijo de don Ru, Chava (Juan Manuel Bernal), tiene como deseo escapar al otro lado, a Estados Unidos. En el año 1995 en que está rodada la película, una de las preocupaciones más importantes para México era el tema de la inmigración. También trata el tema de la drogadicción, sin embargo no como un problema social sino como punto de encuentro entre los jóvenes del barrio, a diferencia de cómo se plantea en la película ***De la calle***. El entramado urbano en ***El callejón de los milagros*** pone al descubierto las problemáticas que la ciudad del Distrito Federal expone: drogadicción, prostitución y homosexualidad, en donde cada uno de sus personajes no queda exento de estos problemas. En este barrio imaginario de Ciudad

de México las historias fluyen de forma natural como parte de la dinámica social, como en el momento que Almita, la hija de doña Cata, desaparece y luego se vuelve

prostituta. Los vecinos de la vecindad del Callejón de los Milagros siguen su vida normal con este y todos los problemas que les rodean. Al fin y al cabo son parte de la cotidianidad de esta gran urbe.

“***Batalla en el cielo*** es la radiografía de una megalópolis inmensa vista por los ciudadanos anónimos que a diario deambulan por ella. Es la ciudad más grande del planeta, por lo que es inevitable que la vida urbana domine a quienes la habitan.”

Fotografía: ***Batalla en el cielo*** (2005), de Carlos Reygadas.



“La ciudad en esta película de Carlos Reygadas es una sinfonía audiovisual de sonidos, colores y movimientos que nos muestra la desnudez de la urbe...”

Otro modelo muy distinto de urbe es el que nos propone *En la ciudad* (España, 2003), en esta ocasión al otro lado del Atlántico. Bajo la dirección de Cesc Gay, la cinta se desarrolla en la ciudad de Barcelona, representación actual de la urbe europea de la modernidad y la cultura. La historia entreteje cuatro relatos de un grupo de parejas que pertenecen a un mismo círculo social y de trabajo, y que se ven envueltas en el común denominador de las sociedades modernas: la soledad. El encuentro con la ciudad es el encuentro con la posibilidad de hallar a un otro que nivele el conflicto interno de la relación de pareja. Cada una de las historias se adapta al patrón de vida en las relaciones personales de esta gran urbe. Sofía, oriunda de Gijón, llega a vivir a Barcelona, es una mujer provinciana que no logra establecer una relación formal como aparentemente tienen su grupo de amigas, pero su deseo es grande por lo que se enreda con un francés parisino; relación efímera que ella traslada al deseo por el hombre y que tiene su eco en el encuentro con París. La “ciudad de la luz” aparece como referente de esperanza en el amor y del prestigio social, convirtiéndose en un personaje de deseo. Al igual sucede con la misma Barcelona a través de sus lugares de encuentro como los bares o restaurantes, que son el contenedor de las emociones de cada una de las historias contadas. Los lugares que forman parte de esta bella ciudad, como cada uno de los pisos donde viven las parejas, representan el inconsciente de la relación de cada una de ellas. Por ejemplo, la relación entre Sara y Mario: su piso es de paredes desnudas, blancas y sin vida; así vemos cómo la relación de ellos es sin ningún tipo de emoción, plana y abandonada. *En la ciudad* es una cinta que refleja el gran conflicto de pareja que se hunde en la apatía y que sólo en la ciudad encuentra, cada uno por separado, un momento de ilusión a través de las relaciones prohibidas que cada personaje vive.

Con estos ejemplos podemos ver, sin ánimo de extendernos en exceso por el amplísimo campo de estudio que nos ofrece este tema, cómo la ciudad en el cine expresa los contrastes y contradicciones de nuestro tiempo, porque el entramado urbano puede ser polisémico al ofrecernos visiones diferentes desde ángulos distintos: va de lo deslumbrante y sugerente a la urbe desgarrada, convirtiéndose así en espejo de las tensiones de los individuos con la sociedad, porque los conflictos fuertes llegan desde las grandes urbes. Así sucedía en el cine de rancheras, en el que los problemas emanaban de los hijos que regresaban al campo, o en títulos como *Susana* (1950), de Luis Buñuel. La urbe capitalina, o la ciudad de provincias que se incorpora al desarrollo, simbolizan la modernidad desde mediados del siglo pasado en el cine mexicano. El entramado urbano en lugares como el Distrito Federal o la ciudad de Guanajuato se transforma en un lienzo donde dibujar las complejidades de las relaciones humanas. La película *Él* es un buen ejemplo porque el protagonista reivindica sus propiedades en Guanajuato,



Él (1953), de Luis Buñuel.

que asegura que le arrebataron injustamente, y establece una relación de superioridad con su esposa desde la posición de dominio que asume cuando hacen una visita turística a la ciudad y es ella la que siempre fotografía a su marido en contrapicado: Francisco posa desde un plano por encima de la mujer en las escalinatas de la Universidad y en la Iglesia de la Compañía de Jesús. El protagonista intenta restablecer su pasado a través del regreso a la ciudad primigenia, la de sus orí-

genes, Guanajuato. La gran ciudad, el Distrito Federal, es en esta película la urbe deshumanizada, promiscua, funesta, y es en Guanajuato donde busca refugio el personaje y el reencuentro con su identidad y sus propiedades.

Él muestra cómo la ciudad en el cine puede analizarse también a partir de sus referentes simbólicos; la parte por el todo de las teorías de Eisenstein. En esta película de Buñuel, lo mismo que en *Las momias de Guanajuato*, podemos indagar en la identidad y memoria de sus protagonistas a través de los paisajes urbanos. La ciudad como memoria nos mostrará a sus gentes y también a sus muertos, atados al presente desde el ayer. Igual ocurre con sus monumentos, con sus calles, que se erigen en el símbolo de un pasado al que evocan. En *Las momias de Guanajuato*, las momias son como si fuesen los ecos del ayer, de la ciudad antigua, porque lo que mantiene vivo culturalmente el presente es la memoria de los antepasados, como cada 1 de noviembre se pone de manifiesto con la celebración del Día de los Muertos.

La ciudad no es ajena a los miedos, que se proyectan en cada rincón, en cada esquina, porque también es un lugar de refugio de lo tradicional, de lo atávico, de lo inexplicable en términos científicos. La urbe moderna es un espacio donde prima la lógica, donde no tienen cabida las supersticiones, pero la ciudad de provincias está profundamente incardinada a las creencias populares, la cultura y por tanto las tradiciones, la identidad y la forma de ser de las sociedades, las culturas y las civilizaciones. Las películas *Él* y *Las momias de Guanajuato* son dos magníficos ejemplos que nos permiten adentrarnos en el estudio de la ciudad en el cine desde todas estas perspectivas, desde sus simbologías y significados para descubrir ese espejo de conflictos que son las urbes, y que vamos a analizar en profundidad en los siguientes capítulos con las calles, plazas y monumentos de Guanajuato como protagonistas.

El encuentro con la ciudad: Guanajuato hasta el límite del ser

// Quien ha visto la esperanza, no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres. Y sueña que un día va a encontrarla de nuevo, no sabe dónde, acaso entre los suyos. En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, *de volver a ser, otro hombre*", afirma Octavio Paz. De ser aquel individuo que encuentre por fin un lugar en el mundo y que la fragilidad de sus emociones no lo parta en pedazos por la desesperación ni el olvido. Un hombre que no se arranque de sí mismo, que no se aferre al razonamiento lógico y deje que sus celos y angustia transformen su paz en violencia. Ese hombre que está latente nunca ignora el sueño, reconoce el sentimiento y acepta su propia contradicción. Sumergirse en estas cuestiones es lo más valioso del ser humano porque todo esto en conjunto forman el alma de cada persona. En definitiva eso es algo que no se puede robar. Y sólo la esperanza de encontrar a ese hombre oculto en el corazón nos lleva a la búsqueda de nuestro misterio personal, aquel que vive en una especie de tiniebla pero que en ella encuentra su libertad moral.

El eco de esa primera historia que marcó su relación amorosa en la ciudad de Guanajuato aún resuena en la memoria de Francisco. Confundido y con paso zigzagueante, él se hunde en la desesperación de su soledad, de su perturbación, de la paranoia invisible a sus ojos y de la confusión de "quién es". En lo profundo de la penumbra en el hall de la casa paterna, sentado en la majestuosa escalera que conduce a las habitaciones, Francisco arranca de tajo una varilla del alfombrado que recubre los peldaños. La tristeza en su cara refleja junto con la sombra del pasamanos la silueta de su prisión. Atrapado en su propia cárcel de incertidumbres, él golpea el barandal con ritmo y fuerza creciente, de tal forma que el sonido es cada vez más ensordecedor. Gloria despierta atemorizada de improviso al oír el eco del traqueteo de la barra que inunda violentamente el silencio de la casa. Asustada, corre a la puerta de su habitación y da vuelta al cerrojo con llave. El miedo en sus ojos y la confusión dibujada en su cara nos habla de su historia con "Él".

Mirar la complejidad del ser humano, penetrar en sus diferentes máscaras y escarbar sus deseos y secretos más profundos, nos ayuda a comprender la lucha del hombre por encontrar su otredad. Aquella que le devuelva su propia imagen

que se pierde cuando en el “yo” no hay espacio para el otro, y uno elimina “lo otro” con la razón. Para Buñuel explorar los enigmas del comportamiento humano fue, sin duda, una de sus motivaciones más férreas. El director español conocía perfectamente la complejidad del “ser”, del “pertenecer”, pero sobre todo del “dejar de ser para ser otro”. Estos conceptos lo atraían con tal fuerza que fue en busca de su paraíso perdido. Búsqueda que comienza con su adhesión al surrealismo a través de **Un perro andaluz** (Francia, 1929), donde cuestiona la contradicción del sentimiento con el razonamiento lógico, que era un principio básico que discutía este movimiento de vanguardia; seguido por el tema de la suerte del amor en el mundo moderno con **La edad de oro** (Francia, 1930), pasando por la etapa de la denuncia social con **Los olvidados** (México, 1950) y finalizando con el tópico del “deseo”, sentimiento profundo y caótico en el hombre con la cinta **Ese oscuro objeto del deseo** (Francia, 1977). Pero, en ese camino Buñuel logró armar piezas a su rompecabezas individual, alcanzando su libertad moral a través de su propio misterio. Elemento que le daba ese aire enigmático y que lo ayudaba a transformar, irreflexivamente, corrientes, normas y estilos.

Con la película **Él** (México, 1953) Buñuel da la oportunidad al espectador de asomarse un poco más a su interior. No cabe duda que esta cinta es la que se acerca más profundamente a su personalidad. En este filme, el aragonés desarma cuidadosamente los dos sentimientos que movían su vida: el amor y el deseo que desembocaban en pasión y obsesión. Reconocerse en un mundo ajeno a él fue importante; el exilio lo hizo atravesar el otro lado del espejo y lo llevó de la mano a reconocerse en la sombra de su propia personalidad. Esta búsqueda por comprenderse a sí mismo en una industria ajena a su propia formación le dio herramientas para contemplar, para imaginar y sobre todo para crear. Definitivamente la visión del extranjero daba cierta objetividad a las historias, por lo que el cineasta no perdió su naturaleza, y en cada una de sus cintas plasmó aquello que siempre atraía su atención.

Luis Buñuel dirigió la película **Él** en 1953. Producida por Óscar Dancigers, una parte importante de la acción se desarrolla en la ciudad de Guanajuato. Decimos que importante porque Guanajuato se convierte en las escenas centrales en uno de los protagonistas. Además, la ciudad está presente en la dramaturgia del relato desde el principio al formar parte del desencadenante de la trama y de la personalidad de su protagonista, Francisco. Con fotografía del siempre eficaz Gabriel Figueroa, el filme cuenta con la excelente escenografía de Edward Fitzgerald, la edición de Carlos Savage y el guión del propio Buñuel escrito junto con Luis Alcoriza a partir de la novela homónima de Mercedes Pinto, cuyo argumento se desarrolla a través de la figura y personalidad de un hombre llamado Francisco Galván. La historia arranca en una pequeña capilla de la ciudad de

México en las fiestas de Pascua. Durante la ceremonia del lavatorio de pies, Francisco, hombre devoto, impecable en su vestir, millonario y considerado como un soltero perfecto, se queda prendado por la belleza de Gloria, una extranjera argentina residente en México, quien participa de la misa y se encuentra sentada en la primera fila de la capilla. Mientras él ayuda con la jarra de agua en la ceremonia religiosa, observa la sombra que reflejan los zapatos de tacón de Gloria así como la candidez de su mirada. Francisco intenta seguirla una vez terminada la misa pero no logra alcanzarla. Días después, él asiste con frecuencia a la capilla para ver si la encuentra, hasta que en una ocasión coincide con ella. Le suplica que se frecuenten y ella huye nuevamente. Cuando Francisco descubre que es novia de Raúl, un viejo amigo suyo, ofrece una fiesta en su majestuosa mansión para conseguir nuevamente el encuentro. En la fiesta, Francisco logra conquistar a Gloria a través de sus tácticas de galán adinerado. Raúl, después de un tiempo, vuelve a la capital por asuntos de trabajo. Está a punto de atropellar a Gloria, quien se encuentra muy perturbada. Cuando ella lo reconoce le saluda y le pide que la regrese a casa. Ella decide confesarle cómo ha sido su vida con Francisco.

Gloria comienza a narrar la historia en forma de *flash back*. Los recién casados se dirigen en tren a la ciudad de Guanajuato donde pasarán su luna de miel; pero él en un arranque de celos provoca una discusión basada en hechos irreales de la vida pasada de Gloria. Durante su estancia en Guanajuato encuentran varias veces a Ricardo, un amigo de Gloria que viajó con ella desde Argentina, y que despierta unos celos enfermizos en Francisco, al grado de golpearlo en el hotel donde la pareja y él se hospedan. Francisco está convencido de que Ricardo los espía por el ojo de la cerradura de la habitación, ya que la del amigo de Gloria está al lado de la de ellos. A su regreso a la ciudad de México, Francisco mantiene en una especie de cautiverio a Gloria hasta el día del cumpleaños de ella porque él organiza una fiesta, supuestamente para festejarla.

Francisco le pide a Gloria que sea amable con el abogado Beltrán, que está invitado a la celebración y es la persona que ha sido contratada para resolver un problema de propiedades en Guanajuato. En un nuevo ataque de celos, Francisco golpea a Gloria por su supuesto romance con el abogado Beltrán; ella acude primero a su madre y posteriormente al padre Velasco, el confesor de su esposo, para pedir ayuda. Como él se ha adelantado, Gloria lo único que obtiene son reproches de su madre y luego del sacerdote. Esto causa tal enojo en Francisco que le dispara con tiros de salva, engañándola al hacerle creer que son reales, lo que le provoca una crisis de nervios. Pasado un tiempo y con cuidados Gloria vuelve a creer en su marido. Él la invita a visitar un campanario y desde lo alto la intenta arrojar; ella logra huir y es cuando se reencuentra con Raúl. Fin del *flash back*.

Raúl lleva a Gloria a su casa y Francisco los observa desde lejos. Cuando ella entra en la casa y éste trata de reclamarle, se rebela y lo amenaza. En la madrugada, él va al cuarto del mayordomo para pedirle consejo y cuando regresa a su recámara golpea el barandal de la escalera hasta generar un ruido aterrador. Al otro día Francisco se encierra en su despacho y la manda llamar. En esta última conversación que tienen los esposos, él la hace confesar que le ha contado todos sus problemas a Raúl. Él enfurece nuevamente y le dice que nunca se lo va a perdonar. En la noche entra a hurtadillas a la habitación de Gloria para amarrarla y zurcirla. Ella se despierta y se protege. Sus gritos alertan a la servidumbre y él huye a su habitación. Al otro día el mayordomo le informa que la señora se ha ido. Él comienza a sufrir de alucinaciones y la busca en la calle hasta llegar a la capilla donde se conocieron. Ahí intenta ahorcar al padre Velasco. Francisco es encerrado en una clínica mental y posteriormente es recluido en un convento franciscano. Pasados algunos años, Gloria y Raúl en compañía de un niño, hijo de Gloria, van a visitar a Francisco. Él los alcanza a mirar y pregunta al padre prior si las visitas se han ido y si el niño es de ellos. Al final afirma que, después de todo, él tenía razón.

Buñuel tenía un aprecio especial por la figura del paranoico ya que lo comparaba con un poeta, decía que tanto el paranoico como el poeta nacen así. Además, le parecía interesante cómo tanto el paranoico como el poeta interpretan siempre la realidad en el sentido de sus obsesiones, a la cual adaptan todo.

Ponía como ejemplo de lo anterior a una mujer pianista, casada con un paranoico que le prohibía tocar el piano porque decía esa era una señal para su amante, que posiblemente estuviese en la calle esperando escucharla. Recordemos que Jeanne Rucar de Buñuel, su esposa, era pianista y cuenta en su libro de memorias *Una mujer sin piano* cómo Buñuel en una ocasión intercambió su piano por dos botellas de un buen vino. No cabe duda que la película contenía información que se apega en cierta medida a su forma de percibir el mundo. **Él**

“...la ciudad está presente en la dramaturgia del relato desde el principio al formar parte del desencadenante de la trama y de la personalidad de su protagonista...”

*Fotografía: **Él** (1953), de Luis Buñuel.*

contiene, en voz del propio Buñuel, cierto número de detalles verdaderos, tomados de la observación cotidiana, y también una buena parte de su imaginario personal. Para Buñuel la imaginación era una forma de liberarse del deseo y por lo tanto el único momento en el que el hombre es realmente libre. Parafraseando al Marqués de Sade, Buñuel decía: “La imaginación es libre, el hombre no. Ni siquiera en el momento de la muerte”.

A Buñuel el espectáculo de la muerte no le atraía, sin embargo el tema de la muerte como tal era recurrente en su filmografía. Cuenta en sus memorias

cómo su encuentro con las momias de Guanajuato, en México, lo dejó extraordinariamente impresionado. La forma en la que estaban conservadas, gracias a la naturaleza del terreno, les permitía mantener las figuras perfectamente delineadas de las corbatas, los botones, el negro bajo las uñas. Entonces, cuenta Buñuel, parecía como si pudieras ir a saludar a un amigo muerto hace 50 años. El encuentro de la muerte detenida en el tiempo fue un encuentro enigmático que lo devolvió a ese primer hallazgo dulzón y repugnante con la muerte en su adolescencia en Calanda, cuando en un paseo con su padre, se encontró con un burro muerto que estaba siendo devorado por los buitres.



La película se rodó entre México D. F. y la ciudad de provincia de Guanajuato. La elección de esta última como punto de referencia de la problemática psicológica de Francisco fue acertada, ya que en ella Buñuel deposita el concepto de la muerte desde la pérdida de la identidad y del arraigo. El juego de la muerte en vida es una lectura paralela a la historia de Francisco.

IA pesar de que en la historia nunca aparecen referidas las momias de Guanajuato, vemos caminar entre las calles de esta hermosa ciudad a Gloria y a Francisco como metáfora de esas momias atrapadas en el limbo, donde la muerte no ha permitido su entrada al más allá y su pase de salida de la vida ha sido

otorgado. Idea que retomará posteriormente su hijo Juan Luis Buñuel con la cinta ***Guanajuato: una leyenda*** (1990), de la que hablaremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

La película en general causó una oleada de críticas tanto en México como en el extranjero, principalmente en Francia. En el diario *Libération* de posguerra (París, 8 de junio 1954), Simone de Dubreilh expresaba su entusiasmo por la cinta. Otra revista que la aplaudió fue *Le Parisien* el 9 de junio de 1954. Sin embargo, las opiniones negativas sobrepasaban a las positivas como en el caso del diario *Combat*, el diario católico *La Croix* o bien *L'humanité*, órgano del Comité Central del Partido Comunista que ponía a sus lectores en alerta ante dicho filme.

Cuando nos encontramos con obras como las de Buñuel, inexplicablemente nos sentimos atraídos por la fuerza de las historias y es inevitable tratar de interpretarlas. Sin embargo, como señalaría Xavier Rubert de Ventós en su *Teoría de la sensibilidad*, el logro verdadero del autor ante la obra reside en entenderla como un artificio que posibilita la transparencia del significado a través del significante. Esta transparencia se consigue en la recreación de la obra por medio del código común, el cual une al espectador con el artista. Es por esto que nuestro único y fiel interés en este ensayo es mirar la obra de arte, contemplarla y recrearla bajo nuestra propia mirada, aquella que Buñuel siempre propuso, la mirada del espectador. Y sólo se puede hacer a través de la contemplación de su propia mirada aquella que une al espectador con el artista. En definitiva es la que le da un significado a los símbolos que les pertenecen a los dos. Para el autor, la obra de arte tiene un significado consciente; para el espectador la obra de arte toca su inconsciente y casi ineludiblemente una parte de él se transforma.

Con la película ***Él***, Buñuel nos invita a estudiar la figura de lo masculino a través de diferentes interpretaciones; en este caso lo haremos a través del concepto del arquetipo masculino que propone Carl G. Jung. Con esta cinta, el maestro aragonés disecciona el conflicto del deseo masculino planteado como la incapacidad del hombre por mirarse a sí mismo y encontrar un medio sano que justifique la motivación del deseo destructivo del personaje, y en donde él está condenado a sufrir los embates de su pasión ardiente. No perdamos de vista que el cine ha sido uno de los medios que nos ilustra a través de sus historias e imágenes, la búsqueda del hombre por comprenderse a sí mismo y por encontrar su identidad. Autores como Buñuel nos invitan a descubrir el deseo del “querer ser” a través del apego a la tierra plasmado con imágenes enmarcadas en espacios y lugares significativos.

El cineasta español conocía la importancia que tenía para un individuo el reconocerse e identificarse en un espacio determinado. Sabía que el hombre al descubrirse como un ser pensante fue en la búsqueda de un lugar en donde

podiera conformarse como un ser social, principio básico de su carisma, y sólo el apego a la tierra le podía dar esa identidad. Buñuel expresaba a través de su obra este sentimiento tan básico en una sociedad.

Así vemos películas como **Los olvidados**, historia que plasma la vida miserable de un barrio marginado en la ciudad de México, donde los jóvenes delincuentes, que integraban parte de la comunidad, no deseaban alejarse de su puerto seguro, el único sitio que les daba complicidad: “ las calles de Nonoalco”, un lugar que fungía como hogar para estos desventurados; o como en la cinta **El río y la muerte** (México, 1954), donde el panteón del pueblo era el que daba ese arraigo a la tierra, porque en ese espacio los muertos podían pertenecer a ella por su forma de morir. La violencia era la característica del pueblo, donde dos familias vivían enfrentadas por una vieja disputa de honor machista. Esa tierra santa hablaba de su dignidad como hombres, y para el mexicano, como lo definiría Octavio Paz, el ideal de la hombría consiste en no “rajarse” nunca. El mexicano puede humillarse, doblarse, agacharse, pero el macho mexicano no se raja. Concepto que Buñuel trabajaría en la mayoría de sus cintas del ciclo mexicano.

En **Él** vemos la escena del hotel en Guanajuato donde Francisco va en defensa de su honor y golpea a Ricardo, el vecino de cuarto. Don Luis inserta la figura de un macho mexicano representado por un hombre sin nombre, de sombrero norteño y bigote que en el conflicto ayuda a Francisco y le dice a Ricardo: “Si esto me lo hubiera hecho a mí, le meto un plomazo”. De igual forma que en **El río y la muerte**, en **Él**, el honor de un hombre es fundamental para vivir. Este concepto de hombre que retrata es el de un macho que puede ser un individuo de cualquier lugar, no necesariamente mexicano. En estas cintas Buñuel se sumerge en la psicología masculina que tiene que ver con ese sentimiento de hombría que, en definitiva, el español también posee.

El manejo del arquetipo del “macho” es el motor que genera el conflicto de lo masculino. En esta escena la mezcla del honor, de la figura del “macho mexicano” y de una identidad perdida, nos muestran cómo la paranoia del Francisco ciudadano, elegante y burgués avanza transformándolo en un hombre violento y sin educación. Él traslada la frustración de las tierras perdidas a la intimidad de su relación. La ciudad engendra ese carácter de ilusión, donde la libertad y la paz sólo serán posibles si él recobra su Guanajuato perdido y mantiene a salvo el honor de su intimidad.

El amor a la ciudad despierta una pasión, porque el encuentro con ella es el encuentro con sus antepasados y raíces, aquellas que inevitablemente le devuelven su imagen en el mundo. Lo que realmente la ciudad reclama es su propio “ser”, porque ella es el encuentro indiscutible con el otro, lo que hace que el mundo exista en ese juego de las apariencias, donde el individuo participa y

por eso sus calles son la única excusa para recorrerla. Ir al encuentro con la ciudad es ir al encuentro con el existir, porque sólo en ese existir encuentra la única forma que puede regresarlo al paraíso como el ser andrógino que alguna vez se dividió.

El sonido de las campanas acompañan a Francisco a contemplar la belleza de la ciudad. “Qué hermoso es Guanajuato, ¿verdad? Siempre vengo a contemplarlo desde aquí. Me gusta la altura porque vistas desde ella las cosas parecen puras y limpias. ¿Ves aquel gran caserón que destaca de entre los otros?, pues ese edificio y las casas que lo rodean eran de mi familia. Mi abuelo, como tú sabes, fue injustamente desposeído, pero si hay justicia en la tierra volverán a ser mías”, dice Francisco a Gloria señalando su territorio perdido. Guanajuato se extiende bajo sus pies, la perfección de su arquitectura hace que la mirada se pierda en el deseo de posesión. Custodiados por el Pípila, Francisco muestra a Gloria todo aquello que le pertenece, sujetándola del brazo la posesión la incluyen a ella.

Así en las alturas, “Él” abraza a sus dos mujeres, la de la pasión y la del honor. Francisco sabe que sin ellas dos él no existe. La primera le devuelve la identidad y la otra lo reafirma como hombre regresándole el “ser”. En la película **Él**, el enigmático director aragonés nos proyecta ese férreo deseo de identidad a través del encuentro con el opuesto y sobre todo con el deseo de pertenencia a la tierra.

Así pues, vemos al carismático Arturo de Córdova, “sin rajarse”, buscando su pasado, su identidad, su lugar de pertenencia en Guanajuato, ciudad encajada entre las montañas de la Media Luna, que por su belleza e historia invita a ser poseída por aquel que se enamora de ella, y esto es, en definitiva, la conciliación con su otra mitad.

El encuentro con la otredad, con la identidad y con la tierra comienzan para Buñuel en una industria cinematográfica ajena a su cultura, una industria centrada en el melodrama pero en una época en la que el director español podía volver a existir como cineasta. Se ha escrito mucho sobre la industria del cine en México, se habla de una factoría “fast” con pocos recursos, limitada y monopolizada. Sin embargo, la época del cine de oro en México corrió con la suerte de ser una industria protegida por Hollywood; los vecinos del norte exportaban tecnología y capacitación. Obviamente había intereses que motivaban esta benevolencia americana hacia la producción de cine mexicano. La Segunda Guerra Mundial disminuyó la producción fílmica, la atención estaba centrada en el cine de propaganda nazi, España se reconstruía de su propia Guerra Civil y en América Latina, Argentina sufría los embates del castigo americano por simpatizar con el eje formado por Alemania, Italia y Japón. Por consecuencia, México era el país indicado para producir cine y por lo tanto beneficiarse de los intereses norteamericanos.

El cine mexicano a partir de los años 50 creó un estilo propio de géneros, de estereotipos, de estética, etc. Para México lo más importante era transmitir al mundo un México moderno, cosmopolita, casi igual al New York hollywoodense, ciudad prototipo y modelo de personaje urbano. México se ocultaba tras esa máscara de la modernidad y los extremos sociales eran cada vez más evidentes. Buñuel conocía tan bien este fenómeno que lo retrataba en cada una de sus películas mexicanas. En las calles de **Los olvidados**, en el barrio de **La ilusión viaja en tranvía** (1953), en la vecindad de **Nazarín** (1958), o el barrio de **El bruto** (1952) visionamos el extremo de la pobreza, vemos al México marginado cargando en sus hombros la ilusión del progreso. En **Él** percibimos la contra parte, el México moderno, la ciudad de la vanguardia, el México opulento sumergido en la banalidad. Al igual que en **El ángel exterminador** (1962), **Ensayo de un crimen** (1955) y **Abismos de pasión** (1953), Buñuel expone la contra cara de México, exhibe la falsa moral burguesa que formaba parte de la sociedad adinerada del país azteca.

Pero, en esa sociedad rica y elitista, Buñuel apuesta por explorar la parte más oscura del ser humano llevando a sus personajes al límite de sus emociones. Jung afirma que un individuo en una situación extrema deja salir lo más terrible de sí mismo, llevándolo de golpe a encontrarse con su instintividad, la cual muy pocas veces nos atrevemos a ver. Buñuel se atreve a mirar ese México instintivo y logra retratar una ciudad sumergida en historias de soledad. Al final, el México moderno o marginado sólo cuenta una sola historia: la búsqueda del encuentro con el otro, con la identidad, con el arraigo, con la pertenencia, aquella que le fue arrancada con la conquista. México sigue en esa búsqueda férrea de pertenecer. Ya nos lo señalaría Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, y Buñuel nos lo retrataría en cada una de sus películas del ciclo mexicano. México sigue buscando su lugar, su propia identidad. Lo hace a través de identificarse con el otro, con el vecino, pero no lo puede lograr porque no se ha dado cuenta de que él está lejos de sí mismo. En cada una de las cintas de Buñuel en el ciclo mexicano podemos visionar cómo la ciudad guarda la memoria de la historia de los individuos y de la sociedad. El director español nos muestra de forma magistral que cuando el hombre busca su identidad encuentra en la ciudad su forma más cercana y heroica.

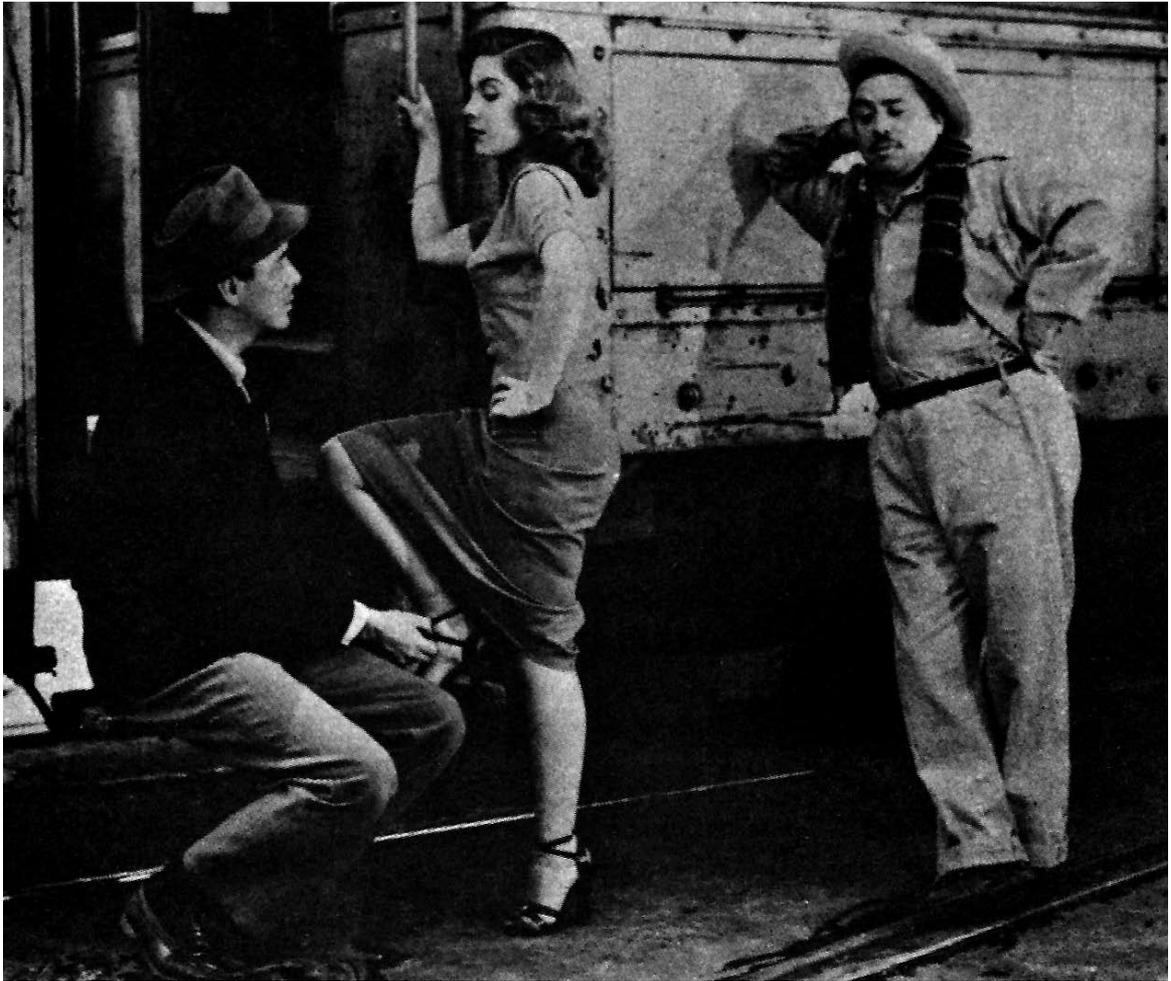
Como menciona Rafael Aviña en su libro *Una mirada insólita*, el encuentro con la ciudad comienza para el cine mexicano con la película **El automóvil gris** (1919), de Enrique Rosas, primera cinta que pasa de documental a cine real/ficticio, y que habla de una banda de ladrones que aterroriza la capital. Este filme convertiría el escenario en personaje, con lugares como la cárcel de Belén y los planos abiertos de San Lázaro, insertando escenas reales del fusilamiento de los ladrones en la película de ficción. Desde entonces los fotogramas de las calles

de la capital azteca y ciudades como Guanajuato que retrataban imágenes de las plazas, monumentos y callejones, como son el monumento al Pípila, la impresionante escalinata que lleva a la puerta principal de la Universidad, la bellísima Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato o la iglesia de la Compañía de Jesús, han sido el eje conductor de historias que van desde melodramas de vecindad, películas de luchadores, prostibularios, cabaretes, de terror, de amor, dramas urbanos, cintas policíacas, entre otros muchos géneros.

Barrios como Nonoalco, los monumentos como el de la Revolución o las calles del centro histórico voltearon de un jirón la mirada de directores como Ismael Rodríguez, que con su trilogía de Pepe el Toro cambiaron la comedia ranchera por el melodrama urbano. La ciudad cobraba más fuerza que ningún otro escenario y se convertía en un personaje entrañable y poderoso. Buñuel conocía y respetaba esta norma del mercado y tenía que adaptarse a ella, pero como buen revolucionario y creativo utilizó su propia fórmula para contar las historias de la ciudad con su magia personal.

Así vemos cómo desde ***El gran calavera*** (1949) las calles colindantes del centro de la capital mexicana se convierten en la manifestación del encuentro con el amor, con el arraigo, con la reivindicación; pasando por ***La ilusión viaja en tranvía***, donde la ciudad se vuelve cómplice de las aventuras de dos conductores de tranvía que deciden robar su unidad para que no desaparezca. Interpretada por Lilia Prado, Carlos Navarro y Fernando Soto 'Mantequilla', el recorrido del tranvía se convierte en un viaje onírico lleno de guiños surrealistas que simulan la conciencia del hombre, y la ciudad se transforma en ángel reconciliador de la sociedad. O el encuentro con las calles de Coyoacán, Las Veladoras, y Chapultepec, donde Archivaldo de la Cruz busca desesperadamente convertirse en un asesino profesional y los lugares son testigo y cómplice de ello en ***Ensayo de un crimen***; hasta llegar a ***Él***, donde Francisco se ve atrapado en el amor hacia una ciudad, Guanajuato, que por su encanto toma vida propia y se encarna en Gloria. El *amour fou* de los surrealista a la ciudad y posteriormente a la mujer es el detonante del trastorno paranoico que sufre el protagonista.

Atraído por la novela de Mercedes Pinto ***Él*** (Montevideo, 1926), Buñuel construye el personaje desde la visión literalmente psicológica. Nos presenta a un hombre obsesionado y celoso, que poco a poco va pisando el borde de la paranoia. El guión fue escrito en colaboración con Luis Alcoriza (1921-1992), tocayo, indiscutible amigo, y compañero de exilio. Gozaba con el mismo privilegio que Buñuel; se podían dar el lujo de la visión del extranjero. Miraban a México sin condescendencia y eso añadía un grado de objetividad a las historias que contaban. Con Alcoriza escribió diez películas, entre ellas ***Los olvidados***, considerada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.



La ilusión viaja en tranvía (1953), de Luis Buñuel.

Él no es la adaptación de la novela de la española, pero es interesante cómo el aragonés logra comprender perfectamente la neurosis del personaje en la historia de la poeta, para hacer una versión bastante interesante de esta obra. En realidad creemos que la atracción de Buñuel por esta novela reside en el estudio del comportamiento masculino que refleja la arrogancia, la petulancia, el amor propio y el privilegialismo hacia la mujer. Evidentemente para Don Luis estos eran temas conocidos, por lo que puede identificarlos, transcribirlos y transformarlos en imágenes.

Tanto en la novela como en la película los dos son enfermos paranoicos; enfermedad del cerebro que se ha quedado en una etapa primitiva de la cultura. La paranoia es pensar al revés y en los dos casos se parte de este principio. Sin

embargo, la historia de Buñuel propone elementos interesantísimos para el estudio del eterno masculino, sobre todo los que tienen su referente en los instintos y en la animalidad del hombre. Y, en este caso, los dos personajes se quedaron anclados en su primitivismo, que los llevó a la enfermedad de los celos y la paranoia.

Él se filmó en los estudios Tepeyac y locaciones en la ciudad de Guanajuato entre el 24 de noviembre de 1952 y el 27 de enero de 1953. Los éxitos anteriores de Buñuel le dieron la oportunidad de tener un elenco con la fuerza necesaria para impulsar la película. Con el popular galán Arturo de Córdova y la belleza de la argentina Delia Garcés, la cinta se estrenó en los cines Lido, Mariscal y Chapultepec, donde estuvo en cartelera dos semanas. A pesar de la polémica que tuvo en un principio esta cinta, obtuvo el premio de la FIAF (Federación Internacional de Archivos del Film) en 1955. El filme no fue bien recibido, incluso el director de cine francés Jean Cocteau salió de la presentación en Cannes de la cinta diciendo que Buñuel se había suicidado con *Él*. Tiempo después se retractó.

Para Buñuel esta cinta contiene historias reales; el personaje de Francisco podía ser incluso su propio vecino. En el libro *Mi último suspiro* cuenta que uno de sus temores más grandes lo vivió en la misma época en la que filmó *Él*, ya que un vecino del barrio donde vivía en la ciudad de México era un oficial paranoico muy parecido al personaje de la película. Buñuel cuenta que el hombre decía que se iba de maniobras y en la noche aparecía fingiendo la voz y decía a su mujer a través de la puerta: “Ábreme, tu marido ya se ha marchado”.

La enfermedad del paranoico puede estar latente en cada hombre. Incluso en él mismo, por eso miraba con compasión a su propio personaje. El miedo de Don Luis en ese tiempo residía en encontrarse con un paranoico como Francisco y ser víctima de éste. En su mundo nuevo, historias como la mencionada podían suceder con una facilidad impresionante. Para Buñuel México era el encuentro con el surrealismo. Algunas de las historias que contaba en sus películas eran parte de la cotidianidad en el país azteca. Cuando estrenó *El río y la muerte* en Venecia la gente reía y pedía un asesinato más, sin saber que la mayor parte de los homicidios retratados en la cinta eran tomados de historias existentes. No cabe duda que atender a la temida frase “me está usted ofendiendo”, dicha por un mexicano frente a una botella de tequila, es un reto que superar.

La experiencia de trabajar la figura del macho mexicano en *Él* y el comportamiento de la burguesía y su “moral”, fue sin duda el logro del éxito que ahora acompaña esta cinta, que se ha vuelto material de estudio para diversas materias, no sólo aquellas que tienen su referente en el cine, sino aquellas que tocan el plano psicológico. Como en su momento lo hizo Lacan que, impresio-

nado por este film, lo llevó como material de estudio a sus clases para explicar más concreta y visualmente la enfermedad de la paranoia.

Indiscutiblemente Buñuel con esta cinta le dio al espectador una llave maestra para entrar y salir al mundo interior de una manera fascinante. Dejarse atrapar por esta película es aprender a contemplar desde cualquier terreno el maravilloso mundo del hombre y sus deseos.

Y Guanajuato lo sabe

“Cuando no sepas hacia dónde vas, mira hacia atrás para saber de dónde vienes. Y Guanajuato lo sabe”, reza un refrán Yoruba. La sombra de “Él” está proyectada en la ciudad purépecha, que guarda la memoria del individuo. La relación del cuerpo con la ciudad es evidente, así como la relación de la sombra y la otredad que se ven proyectadas a través de la modernidad del Distrito Federal y la perfección arquitectónica de Guanajuato, que es un testimonio de que allí existió algo de “Él”.

Parte de su esencia y de su carisma se quedaron impregnados en el humor de las calles laberínticas de Guanajuato. La relación del cuerpo, la sexualidad, el amor y la pertenencia proyectados en la ciudad de Guanajuato son el punto medular en la historia. El conflicto de pertenencia en la que está sumergido el millonario nos invita a verlo en la sombra de su pasado que poco a poco vamos descubriendo a través de su relación con la ciudad, que guarda enigmas importantes de la personalidad de “Él”.

“Deseo”, sentimiento que refleja el primer enigma que nos muestra el aragonés, y a nuestro parecer es el más importante. Es aquel deseo de posesión, de pertenencia, el que se justifica con la palabra amor y justicia, y que arrastra la conciencia del hombre a su propio inconsciente perturbado por ese deseo incontrolable.

“Yo tengo un concepto bastante personal sobre el amor, no creo en el amor preparado, en ese que según dicen nace con el trato. El amor surge de improviso bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse. Ese tipo de amor se está formando desde la infancia, un hombre pasa al lado de mil mujeres y de pronto encuentra una que su instinto le dice que es la única; en realidad en esa mujer se cristalizan sus sueños, sus ilusiones sus deseos de la vida anterior de ese hombre. Y esa mujer tendría que quererme”. Con estas palabras Francisco, frente a un grupo de invitados a una cena en su mansión, devela que ha encontrado el amor y que no está dispuesto a renunciar a él por ningún motivo. Los dos encuentros ocasionales

que Gloria y Francisco han tenido llevan al anfitrión a la caza de su presa y ella, que se encuentra entre los asistentes junto con Raúl su prometido, lo entiende perfectamente porque siente el mismo encanto y su mirada confirma su deseo.

El amor suele ser el encuentro de dos opuestos atraídos por una fuerza invisible pero perceptible a los instintos de los dos. La fuerza de la atracción de esos dos opuestos será mayor en la medida de la fuerza de su enamoramiento. Para Francisco ese deseo primigenio comienza en el *deseo* a la mujer; originalmente el amor hacia la madre que se transforma en el *deseo* a la amante. El hombre, en su deseo de ese amor primero, comienza su búsqueda en el arraigo y en la pertenencia. Para C. G Jung, la tierra es la metáfora de la madre, de lo femenino, del abrazo completo, de la fertilidad a través de las raíces hundidas en ella.

El deseo es sin duda el motor del ser humano, pero muchas veces constituye su prisión. San Agustín escribiría que Dios colocó el deseo en el hombre para desearlo a Él. Por lo tanto el deseo siempre nos habla de una realidad mayor que nos satisface y nutre. Si el personaje de Francisco se queda con el puro placer, se encierra en sus deseos y sólo va a aumentar la cantidad de placer que no se satisface porque lo separa del encuentro con el otro.

El tema del deseo está íntimamente relacionado con la religión, y Buñuel lo retrata en la escena de la ceremonia del “Mandatum”, que abre la película. En esta primera escena aparecen los elementos claves del deseo de Francisco. El beso del padre Velasco a los pies de los jóvenes activa su deseo sexual, que busca satisfacer a través de la mirada que recorre los zapatos de los feligreses sentados en la primera fila de la iglesia.

La represión del deseo sexual practicado por la religión busca sus diferentes modos de salir. Por lo tanto, el deseo reprimido es uno de los detonantes que llevan a Francisco al encuentro con Guanajuato y con Gloria, encuentro que le produce ese placer insaciable y al cual no está dispuesto a renunciar. En *Él*, Buñuel utiliza el deseo masculino para explicar esa fuerza que puede llevar al hombre a la locura. El deseo de lo femenino no es sólo ese deseo que descansa en la sexualidad, es un deseo que lleva al hombre a la búsqueda de su identidad a través de reconocerse en el opuesto.

Pero esa exploración que mantiene perturbado al personaje de Francisco es la búsqueda del paralelismo, de la pertenencia y del arraigo. Esa primera obsesión que mantiene vivo al personaje es el encuentro con la ciudad. Para él, recuperar lo perdido es el eje que mueve su vida y con palabras de desprecio lo vemos dirigirse a su abogado diciéndole: “Y a mí qué me importa la parte contraria. Esos terrenos me pertenecen, los edificios y hasta algunas calles de Guanajuato son mías. Usted tiene los documentos necesarios para probarlos”. Francisco está completamente ofuscado y no está dispuesto a renunciar a lo que

le pertenece; de forma brusca despide al abogado afirmándole que encontrará alguien que le ayude a ganar su demanda. Buñuel nos desvela en esta segunda escena parte de la patología del protagonista, la búsqueda de su identidad está perdida, se siente vacío e impotente.

Para Francisco el capricho de recuperar la tierra está frustrado. Recostado en su cama provisto de la protección de dos imágenes religiosas que lo custodian, intenta recuperarse de la decepción que ha sufrido. Y mientras él reposa, sus pensamientos lo llevan a recordar ese otro deseo, el de los sensuales tacones de una mujer. El deseo reprimido por su formación católica se empieza a mover en dos líneas, primero el de deseo de la posesión y segundo el de la sexualidad. La iglesia es un punto de encuentro fundamental en la narración de la historia; ésta representa la vida y la muerte de las pasiones de Francisco. Aquí reconoce por primera vez a la mujer que se conecta con todas sus heridas y el campanario de una iglesia representa la destrucción de esa pasión.

Francisco es un hombre burgués que practica las normas que la sociedad exige, entre ellas el cumplimiento devoto a la religión. La película abre con un candelabro que en forma de triángulo imita la divina providencia, la cual nos marca perfectamente el modelo que tomará la narración. El triángulo, como lo comenta Antonio Paranaguá en su *Estudio crítico de Él*, es un procedimiento banal de la dramaturgia clásica, del teatro y de Hollywood. En este caso la ceremonia religiosa está conducida por tres sacerdotes y posteriormente tres son siempre los personajes involucrados en la narración. Buñuel utiliza esta herramienta para contar de manera ilustrativa la historia del inconsciente de Francisco.

En esta primera escena Francisco mira los tacones de una mujer, que activan el deseo que dormitaba en lo más profundo de su ser y que sólo va a despertar a través de un objeto como, en este caso, los zapatos de una mujer; ni su mirada, ni su belleza, sino sus pies. Recordemos que el pie suele ser un miembro de autoestimulación del bebé, sobre todo en los primeros meses cuando la zona erógena es la boca. Si hay una fijación en esta etapa puede darse el fetichismo del pie. Para C. G. Jung, el fetiche es un puente entre el “yo” y el objetivo que es aliviar la angustia por algún nivel de abandono. O bien esta angustia puede ser una angustia sexual, donde la energía de la sexualidad se vive con ansiedad. En esta cinta vemos cómo el objeto fetiche que estimula los deseos del hombre es el pie. Al igual que el personaje de Modot en *La edad de oro*, su estimulación y deseo es la relación mujer/pie, que lo podemos traducir mujer/pie/deseo de la madre.

En esta emblemática escena de Modot en el jardín junto con la mujer, Buñuel une dos gratificantes del deseo; el primero la relación de la boca con el pie, una relación altamente estimulante de la sexualidad, y segundo el voyeurismo, la satisfacción de mirar al otro en el éxtasis de su deseo. En la entrevista que le

realizaran Tomás Pérez Turrent y José de la Colina a finales de los años setenta, Buñuel entre risas comentó que había un tipo de voyeurismo mejor que el de la vista y éste era el del oído. Aparentemente en broma, pero con algo de verdad, podemos reconocer cómo en la cinta *Él* utiliza este tipo de “voyeurismo” a través de los ecos del dolor que se escuchan por la casa, cuando Gloria es sometida a las vejaciones hechas por Francisco.

Pero en esa búsqueda desesperada por ese segundo deseo, el de la posesión de la mujer, Buñuel reencuentra a los amantes potenciales en la capilla. En esta escena del segundo encuentro vemos cómo Gloria también está impregnada por el deseo de ser poseída. Ni ella misma sabe por qué ha ido en busca de ese encuentro no convenido. La patología no es única de él, ella proyecta su propia neurosis en él y viceversa. Poco a poco en la intimidad de la historia lo iremos vislumbrando.

La unión para el encuentro con Gloria es un amigo constructor a quien le pide que le ayude a calcular el valor de las propiedades de Guanajuato. Francisco sabe que las tierras en esta ciudad son de un elevado valor. Aquí se construye un perfecto trinomio doble, la unión de Gloria, Raúl y Francisco, con la ciudad, Raúl y Francisco. La ciudad vuelve a transformarse en personaje, la cual sirve de pretexto para recuperar a la mujer deseada, que a su vez es la ciudad misma.

Como antecedente a ese encuentro con la ciudad que une a Francisco y a Gloria se encuentra el jardín. Al igual que en *La edad de oro*, éste bifurca los caminos de los amantes. El jardín que bifurca los caminos la despoja de su virginidad con el beso apasionado; y en ese momento toma su rumbo hacia un inframundo reflejado en él, donde ella es partícipe inconsciente y pasiva de su propia historia tormentosa. Este beso que se propone en el jardín centenario es parecido a aquel que podemos admirar en el cine de terror, cuando el vampiro besa con un mordisco a su víctima transformándola en un ser fiel a su amo y desamparándola en el hilo casi invisible de la vida y la muerte.

El viaje en tren es el siguiente vehículo que lleva a Gloria a ese inframundo. La primera parada es la carismática ciudad de Guanajuato. La decisión de pasar su luna de miel en esta provincia mexicana es de Francisco, y Gloria lo comenta con pena y amargura a Raúl, en este encuentro en el presente cuando Raúl está a punto de arrollarla en una calle del centro de la ciudad de México. Nuevamente la ciudad se vuelve cómplice de los encuentros que cambian el rumbo de la historia.

El cruce con Raúl se da casual, pero en este reencuentro él puede ver en el rostro de Gloria que algo le sucede, el brillo de su belleza se ha apagado. El aspecto de Gloria es de una mujer descuidada, abandonada por ella misma; pareciera ser que a sus pasos les cuesta trabajo despegarse del asfalto. En ese encuen-

tro Gloria ha regresado a su punto de partida donde la ciudad le daba libertad. En su desesperación y angustia ella decide subir al auto de Raúl para contarle su desesperanza, y a manera de *flash back* comienza el relato de la verdadera historia entre él y ella. Su trayecto en el tren es el primer encuentro con su Hades, aquel Dios mitológico del inframundo representado en esta cinta por Francisco. Él entra en el camarote y sentado en la cama de Gloria le dice lo hermosa que es y lo mucho que ha deseado desesperadamente ese momento, el del primer encuentro íntimo. La besa apasionadamente y, en ese beso y en la contemplación de su rostro, pregunta a Gloria en quién piensa.

C. G Jung señala que la importancia de las fantasías radica en el desarrollo psicológico que pueden tener en el individuo. Sin embargo, este desarrollo puede afectar a la conducta del sujeto que sufre una patología. En esta escena podemos ver claramente la importancia de la fantasía y cómo afecta al comportamiento en un paranoico. Presa de un ataque de celos y pánico, le cuestiona si piensa en Raúl, si éste la ha tocado y si muchos otros la habrán acariciado. Ella lo mira con indignación, pero Francisco quiere hacerla confesar cuál es su pasado. Esta recreación fantástica de él le ayuda a anclar su deseo sexual en ella. Gloria envuelta en llanto se voltea y se cubre con las sábanas. Él le dice con furia que de todas maneras lo conocerá algún día. Para Francisco este viaje no es solamente el viaje de su luna de miel, es un viaje que lo lleva a la búsqueda de su pasado, es un viaje de conquista. En la siguiente escena Francisco hincado nuevamente en la cama de Gloria suplica su perdón y en la mitad de la oscura noche él la posee.

En este filme Buñuel no introduce el sueño literalmente. Recurso que, por excelencia, ayuda a explicar el inconsciente de los personajes y de la colectividad. Sin embargo, el director aragonés utiliza como metáfora del sueño las alucinaciones de Francisco, las cuales nos conectan directamente con el interior del personaje, que está ligado profundamente a su relación con el cuerpo, la ciudad y su sombra. Buñuel tenía tal riqueza en su imaginario que podía manejar los símbolos del inconsciente a través de las fantasías paranoicas del personaje que interpreta Arturo de Córdova. El delirio, representando al sueño, tiene una función paradójica: por un lado destructiva, ya que a través de la ruina de Gloria Francisco puede existir. Por otro lado ejerce la función estructurante, la cual encuentra al objeto, en este caso el engaño, le da valor de realidad y por lo tanto le da sentido y valor a su sentimiento. Por lo tanto asegura con esta ficción una relación auténtica y real, que no pertenece a la fantasía pero que ayuda a mantener su neurosis vigente a través del imaginario que le da sentido de realidad a su vida.

A su llegada a la ciudad Guanajuato parecía estar en reposo. La forma del paisaje producía la impresión de una paz y armonía absolutas; sin embargo, Guanajuato representa la metáfora del laberinto interno de Francisco. Su primer

encuentro con la ciudad se da en las alturas y desde allí en forma de espiral descendente se entreteje la historia del perseguido y perseguidor. Juego que arranca en este punto cuando Gloria se encuentra con un amigo de viaje, Ricardo, quien desciende desde los pies de la estatua del Pípila, parte más alta del mirador en el que se encuentran, para saludarla. Ella aún no se ha dado cuenta de que en Francisco el sentimiento de persecución y los celos injustificados se están despertando.

Uno de los síntomas más comunes en el paranoico es ese sentimiento de persecución que vive de una manera atormentada, que en muchas ocasiones se pone en marcha a partir de una excitación sexual. El vacío que existe en Francisco lo empieza a ocupar el perseguidor de la pareja que, en este caso, se estructura a través Ricardo. Las siguientes escenas son un recorrido por la ciudad que anuncia la historia patológica de la pareja. Y en donde el perseguido se convierte en perseguidor, o sea, Francisco hostigará a Gloria de la misma manera en que él sufre el supuesto acoso por parte de Ricardo.

Así vemos en una primera contra toma a Francisco posando en el último escalón de una larga escalinata que llega a la entrada de la imponente Universidad de Guanajuato. Gloria es la encargada de tomar la foto, y cuando ella quiere ser la fotografiada, él le dice que la llevará a otro lugar. ¿Por qué es tan importante esta escena? Primero podemos destacar que el edificio que la enmarca es la Universidad, símbolo de sabiduría y prestigio. La figura de Francisco nuevamente en las alturas va marcando y construyendo el ritmo que tendrá la relación. Él está en las alturas y es quien sabe más y ella siempre estará abajo sometida a sus deseos. Por eso es fundamental el recorrido que se hace sobre la ciudad, porque ésta representa la conciencia de la relación y es el arquetipo que seguirán los amantes en su trato. En Guanajuato se engendra el modelo de relación que los llevará a vivir una convivencia atormentada.

Las siguientes escenas son similares, solamente que el conflicto sube de tono. Francisco sigue siendo el retratado y ella sigue cumpliendo sus caprichos. El mensaje para Gloria es “tú no estás aún”. Sólo existo “yo”. Aquí podemos retomar el “yo” como el elemento de autoafirmación que Francisco tenía como una necesidad neurótica para no sentirse desaparecer. Nuevamente él construye una relación que alimenta ese sentimiento de pertenencia. Y, en este caso, vemos cómo la ciudad empieza a fundirse en el personaje de ella. Buñuel a través de las tomas en contra picada genera la sensación de vértigo que los protagonistas van viviendo. La magia de contar la historia, aparte del fondo de la misma, reside en la perfecta narración visual que el director realiza. Las calles estrechas y empinadas de Guanajuato van dibujando el inconsciente de los personajes.

Para Francisco cada uno de los callejones que recorren representa una amenaza. El miedo al encuentro con el perseguidor sube el nivel de paranoia

con el número de tropiezos con Ricardo. A partir de esta última escena rodada en exteriores de Guanajuato, en donde se esconden en una calle para evitar el encuentro con este amigo de Gloria, Buñuel nos expone más claramente la enfermedad de Francisco. Aquí es evidente el absurdo, típico guiño surrealista, y desde esta escena el maestro no deja de exhibir al paranoico.

La ciudad desaparece, el inconsciente de la pareja se va al interior representado por la casa paterna y nuevo hogar de Gloria. Es una bellísima metáfora del encuentro de dos soledades atrapadas en la neurosis del inconsciente. En la mansión de Francisco el tormento de la relación de los cónyuges comienza a plasmarse a través de los rincones de la casa. La historia se contará en este espacio claustrofóbico de paredes desordenadas y esquizofrénicas. La patología de los dos personajes va creciendo conforme el secreto de la tempestuosa intimidad de la pareja sea más grande. Esconder a Gloria es para Francisco su salvavidas y la única forma de mantener su imagen de caballero respetable. Sin embargo, el corazón es una bomba de tiempo, que a mayor presión y menos válvulas de salida explota. Para Gloria su corazón ya no resiste más y sólo el encuentro nuevamente con la ciudad podrá regresarle la libertad.

Desafortunadamente, ese primer encuentro se dio en un campanario, donde Francisco estuvo a punto de asesinarla. Esta escena ha pasado a formar parte del archivo histórico del cine por su intensidad en la narración así como por la propuesta visual que ofrece. Ha sido tan significativa que la han comparado con la escena del campanario de la película de Alfred Hitchcock **Vértigo. De entre los muertos** (USA, 1958). De hecho, hace algunos años hubo un debate donde se cuestionaba si Hitchcock había copiado la escena de Buñuel. Sin embargo, lo interesante de cada una de las escenas de los directores no es a quién se le ocurrió la idea, sino el concepto de desarrollo de cada una con su particularidad. Por eso vale la pena detenerse en esta simbólica escena y, en nuestro caso, analizar la propuesta del español.

La transición del encierro de la casa a la libertad de la calle está representado por este campanario que rompe con la inercia de la tortuosa relación. En ésta, el límite del maltrato hacia Gloria es la que la lleva a escapar. La entrada al campanario es como un túnel que nos conduce al otro lado de la historia. Es el pase de salida a la paranoia de la personalidad de cada uno de sus protagonistas. Nuevamente Buñuel pone a Francisco en las alturas, donde puede sentirse como un dios, pero un dios terrible que no perdona al ser humano. Con voz amargada y enfurecida, resonando por el eco de las campanas, escuchamos a Francisco rebatir a Gloria cuando ella le dice que prefiere los lugares con gente. Dentro de su instinto sabe que estar sola con él representa una amenaza.

Entonces le oímos decir: “Yo, en cambio, me siento feliz aquí, en las alturas, libre de preocupaciones y de la maldad de mis queridos semejantes. Ahí tienes a tu gente, desde aquí se ve claramente lo que son: gusanos arrastrándose por el suelo. Dan ganas de aplastarlos con el pie”. Para Gloria eso es egoísmo puro. Para Francisco, que mira desde lo alto del campanario, la gente es minúscula e insignificante; el egoísmo es parte de la esencia de un alma noble y él desprecia profundamente a los hombres que representan lo más bajo del mundo y termina diciendo: “Si yo fuera Dios nunca los perdonaría”. Gloria retrocede previendo el brote de locura que se está gestando y se sitúa bajo la campana a la orilla del mirador.

Él se acerca y le dice: “¿Te das cuenta de que estamos solos, de que nadie podría impedir que te castigase?”. Atemorizada no logra detener este arranque, él la toma del cuello e intenta tirarla por el borde diciéndole: “¿Qué dirías si te agarrase por el cuello y te arrojase al vacío?”. Ella grita desesperada lográndose zafar huyendo de su esposo y baja desesperada la vertiginosa escalera de caracol que une la torre del campanario con la calle. Esta imagen de ella bajando la escalera es muy simbólica, es un movimiento que plasma literalmente la unión del cielo con el infierno. En este caso se construye la paradoja de que el cielo es el infierno. Lo inhumano es la representación del encuentro con la sombra, con la parte más oscura del hombre. Pero ante esta creencia del ser humano de sentirse un dios, lo divino es una chapuza.

Y por el contrario, el descender a la tierra o al infierno es el encuentro con nuestra propia naturaleza, la de ser hombres con errores, deseos, ambiciones, con maldad y bondad, ser como diría C. G. Jung hombres completos. El descenso de Gloria a la tierra y su primer encuentro con la ciudad después de un largo tiempo le devuelve la libertad. Entonces la ciudad vuelve a reaparecer como un personaje conciliador del conflicto. Y sólo con el encuentro nuevamente con ésta, o sea, con su punto de partida, Gloria podrá liberarse de su inquisidor. Con esta explosión neurótica de Francisco expuesta abiertamente en el exterior de la casa se rompe el hechizo, y tanto la ciudad como Gloria recuperan su personalidad. Con la separación de las dos mujeres, la ciudad y Gloria, Buñuel devuelve la cordura a la historia en el momento en que Francisco carga exclusivamente con su locura.

“ Lo inhumano es la representación del encuentro con la sombra, con la parte más oscura del hombre. Pero ante esta creencia del ser humano de sentirse un dios, lo divino es una chapuza.”

Fotografía: *Él* (1953), de Luis Buñuel.



“Con esta explosión neurótica de Francisco expuesta abiertamente en el exterior de la casa se rompe el hechizo, y tanto la ciudad como Gloria recuperan su personalidad.”

La explosión de violencia que sufre Francisco en el campanario tiene un último eco. Cuando, ya de regreso a su puerto seguro, la casa, él se siente impotente por la atracción sexual que siente por Gloria y por no poder controlar ese deseo que lo lleva al sentimiento de la muerte, la *"petite mort"*, el orgasmo que lo mantiene entre la vida y el placer de la muerte aunque sea por un instante (Eros y Thanatos). Sin embargo, esa sensación de orgasmo interrumpido, del límite con la muerte, del deseo que lleva a la animalidad y del encuentro inevitable con la ciudad, es la que lo mantiene vivo. La necesidad de sentirse en el extremo es la única forma de percibir el mundo y de reconocerse en él. Su neurosis lo lleva a este encuentro con el extremo para saber que pertenece. Francisco es la representación de la muerte en vida, es el dibujo de aquellas momias guanajuatenses que se quedaron atrapadas entre los dos mundos y que de vez en cuando despiertan para reclamar lo que les pertenece.

La ciudad moderna ha fascinado a los cineastas que han encontrado en ella, además del escenario de los conflictos humanos, el paradigma de todas las contradicciones de nuestro tiempo. La ciudad se nos ha mostrado como un espejo de tensiones, conflictos y utopías del ser humano con la sociedad en la que vive. La ciudad moderna nos espejea a través de sus conflictos el mayor mal que el hombre moderno ha engendrado: la soledad. Primer paso para la locura, el hombre ha olvidado su relación con el mundo y sobre todo, su relación con su otredad. La ciudad moderna se ha lanzado un clavado al inframundo de la individualidad en donde el semejante en vez de cumplir su papel de andrógino se ha convertido en un ente imaginario ajeno a la necesidad del hombre.

La ciudad y el cuerpo

En una ocasión cuando hablábamos del significado de la ciudad, un amigo nos dijo: "La ciudad se me hace un vértigo, dentro está el límite de mi piel". Años más tarde nos dimos cuenta que cuando nuestra piel toca el vértigo de la ciudad nos sentimos en el precipicio de nuestro propio ser. Cuando nuestro cuerpo se funde en el caos de la ciudad y los ojos ambicionan mirar la belleza de la urbe y dejan de mirar en la oscuridad, la ciudad se transforma en nuestro propio ser. Y nunca se sabe si la ciudad es cuerpo o el cuerpo se ha fundido en el deseo de estar en ella.

Para Buñuel el deseo del cuerpo es un misterio relacionado con el instinto del hombre, es lo más cercano a lo animal, a lo surrealista. El deseo seduce y el director español lo explora a través de su filmografía. Luis Buñuel era un hombre que más allá del entendimiento superficial de su mundo se lanzó al encuentro

con su parte oscura, con sus tormentos, con sus adicciones y sus deseos. De ahí surge ***Un perro andaluz***, primer filme que desmenuza el deseo masculino más instintivo: el sexo. Su trabajo con Dalí abre la visión del deseo, imagen que nos regala con ese ojo cortado como una metáfora de la visión que sólo el instinto puede contemplar. El acercamiento al *amour fou* nos aproxima a nuestro origen, a nuestra animalidad y a ese deseo por el cuerpo que es el más instintivo y difícil de controlar en la época moderna.

El segundo enigma que nos plantea Buñuel en este filme es el enigma de la sexualidad. Pero no la sexualidad como acto que calma al instinto. El verdadero enigma es la elección del otro, aquella que nos paraliza y que sólo el instinto elige. Ese es realmente un misterio que no se puede resolver. ¿En qué reside la elección de un hombre o una mujer? ¿Por qué no aquel o aquella que tiene todas las cualidades para ser él o la mejor opción? La respuesta no es fácil, pero el cineasta nos deja ver cómo esta elección tiene que ver con el instinto, con el deseo y con la sombra, elementos que nos atraen como un poderoso imán hacia el otro.

Para Gloria la relación con Raúl era una relación cómoda, armoniosa y plana. Nunca vemos en los ojos de Gloria el deseo de mujer derramarse en Raúl. Sin embargo, con la sola mirada de Francisco y el rumor de su aliento en sus espaldas, Gloria conoce el deseo instintivo e inevitable que puede existir hacia un hombre. Los pasos que se intentaron alejar por primera vez y recorrieron la ciudad para olvidar esa atracción siguieron el camino inevitable del encuentro en el jardín centenario, donde un beso en la frente se deslizó suavemente y se detuvo en aquel beso que fundió sus labios en el deseo profundo de la pasión. Esta primera conexión física entre los amantes los unió automáticamente para siempre.

Cuando el encuentro con la ciudad nos revela el deseo de pertenencia y la obsesión de Francisco da vida a la ciudad, Gloria se convierte de súbito en la misma ciudad. La relación del cuerpo con ésta es casi inevitable. Los pasos de los tacones y pies sensuales de Gloria que se funden con el asfalto despiertan el deseo profundo de la intimidad en la sexualidad de Francisco quien, hasta entonces, no había estado con mujer alguna. Este misterio de la elección de la que hablábamos al principio de este apartado es ese hechizo que una mujer puede causar en un hombre, una mujer que con su simple mirada o con su forma de caminar quite el sueño.

Al trasladar el cuerpo a la ciudad ésta se vuelve cómplice del deseo y su relación está estrechamente unida a la idea de posesión. Para el hombre la conexión con una mujer empieza con la contemplación de su belleza al igual que la relación con la ciudad. El hombre pierde su mirada en aquello que le atrae y se detiene en ello para después explorar el sentimiento que le provoca.

Un ejemplo muy claro es la primera escena en *Él*, cuando Francisco recorre con la mirada los zapatos de los fieles hasta toparse con los sensuales tacones de Gloria. No es nada más la belleza del zapato o de su pie, es su forma de acomodarlos en el suelo. Esos pies son el comienzo del camino que lleva directamente al sexo. Están provocativamente colocados, uno detrás de otro, como haciendo una invitación a entrar al espacio más íntimo de la mujer. El cuerpo es el indiscutible motor que mueve el deseo masculino del hombre. Buñuel lo plasma en gran parte de su filmografía. Pero en esta ocasión el deseo del cuerpo está relacionado directamente con el de la ciudad y sus adentros, como la casa de Francisco, el camarote del tren o el cuarto del hotel, donde cada una de sus paredes tienen plasmadas trozos de la personalidad de los amantes.

Así como la historia de la infancia de Francisco está registrada en la ciudad de Guanajuato, la historia de la relación con Gloria está plasmada en su cuerpo. Los valores de Francisco se revelan a través de su relación con éste y con las calles, avenidas y monumentos que cuentan su historia. La relación con el cuerpo y la ciudad es fundamental porque sólo el alma puede existir a través del cuerpo y éste a su vez sólo puede existir a través de su refugio, que le da significado a su existencia. En este caso Guanajuato, que le da arraigo a su cuerpo, o sea a su "ser".

La ciudad marca el destino de Francisco; alrededor de ésta gira su energía vital de dominio, tanto como el cuerpo mismo de la mujer que cambia o guía su tormentoso camino. Si no fuese por esa realidad vital que le da movimiento a su vida, el amor a la pertenencia de una ciudad, para él perdida, y el deseo sexual y pasional que lo sigue manteniendo en movimiento, Francisco sería un cadáver en vida, sería un ser inmóvil como las estatuas que custodian su jardín. Buñuel nos expone cómo las únicas ocasiones donde Francisco rompe la inercia del buen portado, del hombre bien educado y casi perfecto, se dan cuando el cuerpo y la ciudad hacen su aparición dentro de su movimiento interno, que por lo general es a través de la furia y el deseo de posesión.

Aunque aparentemente vemos enloquecer al personaje por esas explosiones de cólera en la relación él/ciudad, él/cuerpo de Gloria, podemos ver a un hombre con esa energía vital que lo devuelven al mundo de los humanos. Por lo tanto el cuerpo y la ciudad relacionados con el "yo siento, y por eso existo" de Francisco constituyen su estar en el mundo, ya que a través de esta relación cuerpo/ciudad/existencia, "Él" tiene una proyección en el mundo y para Francisco esa proyección se traduce en la pertenencia total del mundo, tanto como un dios.

Para Francisco el "querer" genera una necesidad y ésta a su vez genera un deseo profundo de aquello que necesita para existir. La necesidad como el deseo de existencia se proyectan en la belleza y valor económico de Guanajuato tanto como en la belleza y sensualidad de Gloria en un juego psicológico perfecta-

mente dirigido por el aragonés. El manejo del inconsciente colectivo e individual de los personajes, incluida la ciudad, nos lleva al éxtasis de la contemplación del cuerpo como proyecto y proyección del cuestionamiento del enigma de la elección del otro.

A partir de la concepción de lo que el hombre desea, pero no como la esperanza sino como el apetito que se vuelca como una exigencia, una falta de algo o bien un impulso, la figura de Francisco se ve transformada en ese apetito que lleva a la locura. La filmografía de Buñuel propone esta figura arquetípica del deseo como apetito instintivo, y el cuerpo es el elemento detonador de éste. Como las piernas de la actriz y rumbera Lilia Prado, que con paso corto y sensual suben al autobús en **Subida al cielo** (México, 1951) y donde el camino que lleva el autobús es la metáfora del cuerpo de una mujer, curvado, húmedo, caluroso y pleno de arquetipos como el de la madre, la amante y la mujer sabia.

O bien en **Los olvidados**, donde los pequeños refugios ocultos que ofrece esa ciudad marginada da espacio para la provocación. Entonces la ciudad se vuelve cómplice del deseo a través de sus rincones; por lo tanto la ciudad constituye un revelador de los valores que se exponen en sus calles, en sus escondrijos, y en su propio vientre, los cuales engendran el deseo más perturbador, el deseo obsesivo del cuerpo del otro.

En **Él**, la ciudad actúa un papel fundamental en el juego del deseo, del apetito, de la posesión y sobre todo el de la sensatez. Para Francisco la ciudad es el mejor refugio para esconderse de sí mismo. Ésta lo libera de su locura, aunque sea fugazmente. Estando en la calle Francisco puede ser ese otro que la esperanza le promete, aquel que lo lleva a la cordura, un hombre noble, impecable en su deseo, un católico ejemplar y un caballero que da ejemplo. Pero la ciudad poco a poco desaparece ante sus ojos y él ya no puede ocultarse bajo su cobijo. Es interesante ver cómo Buñuel crea el personaje de la ciudad como un personaje que juega constantemente con el protagonista. Ésta representa un tercero que, invisiblemente, participa constantemente de la historia. Vemos cómo Francisco encuentra a Gloria, el objeto de su pasión, y la ciudad, como en un juego de espejos, la hace aparecer y desaparecer, actuando a su vez como un mago.

En la primera parte de la película, Francisco es atrapado a través de unos pies sensuales, y cuando va tras de ellos a su encuentro, la ciudad los hace desaparecer creando un halo de desesperación y aumentado el deseo en su cuerpo. En otra escena importante, la ciudad le regresa a la mujer deseada, pero en esta ocasión le deja huellas para seguir sus pasos. Así vemos cómo Francisco la sigue hasta un café donde por una ventana mira el encuentro de Gloria con un viejo amigo. La idea de atraparla se ha presentado fácilmente, su habilidad y su buena fama de caballero, serán las armas para arrancarla de los brazos de Raúl.

La ciudad sigue apareciendo como un personaje que simula una vieja sabia, la que conoce los secretos profundos del corazón del hombre y entonces ofrece sus espacios y sus calles para el encuentro con lo amado. Al igual que en los rincones de *Los olvidados*, en *Él*, el jardín de la casa de Francisco actúa el papel del jardín prohibido de Adán y Eva; donde la atracción de los cuerpos es inevitable tanto como el placer de lo prohibido. Inmediatamente el fundido a negro con el sonido de fondo de las explosiones en las minas donde Raúl se encuentra lo dicen todo.

El manejo del tiempo a través de este recurso es muy brillante porque desde este momento Buñuel introduce al espectador en el vaivén del espacio y el tiempo. El ir y venir ayudan a contar la historia desde el propio deseo del espectador por conocer la historia que se cuenta en la ciudad. Sin embargo, la ciudad no es nada más ese personaje que esconde, que aparece y desaparece, que se vuelve cómplice, es también un ser que imita el cuerpo del hombre. Vemos cómo ese desplazamiento del tren de la ciudad de México hacia la provincia de Guanajuato es la metáfora del falo que fecunda a la ciudad y que engendra esa relación masoquista de los amantes. La ciudad de Guanajuato representa para Gloria la ilusión de la despedida virginal. Su cuerpo se convierte de pronto en esa tierra fecunda que fue arrebatada de las manos de Francisco y donde su cuerpo se transforma en esas calles laberínticas que esconden secretos. Los ojos de la ciudad que miran el cuerpo encriptado y provocador de Gloria. Son ojos que se trasladan a la intimidad de los amantes en la habitación del hotel donde pasarán su luna de miel. La intimidad del cuerpo y su relación con la ciudad es un valor preciado para Francisco, porque esa intimidad esconde los secretos más oscuros de su personalidad y del origen de su familia.

Es curioso que en todo el filme la figura materna de Francisco no aparece, su relación con la madre es un misterio y la ciudad de Guanajuato la oculta; es como si ella misma fuera la madre que lo abandona y lo acoge al mismo tiempo. La ciudad representa esa ausencia corpórea de la madre y que Francisco traslada al cuerpo de Gloria. La historia de la ciudad representa la historia de su corazón y de su alma. Viendo la personalidad de Francisco podemos deducir que su historia habla de heridas profundas en el alma. Por eso, atravesar el umbral del cuerpo permite llegar de forma más directa al alma, y sobre todo al inconsciente, que en este caso está profundamente ligado a la relación de su propio ser con la ciudad. Para Buñuel el cuerpo era la antorcha que daba luz a cada uno de sus temores y en su filmografía lo deja ver claramente. El ojo es una parte simbólica en sus películas, porque a través de esta pequeñísima parte del cuerpo el hombre da luz a su interior. La relación ojo/ciudad es muy intensa, porque el hombre acopla su realidad a través de lo que observa como en la relación de Francisco

con Guanajuato, o Francisco con el cuerpo de Gloria, que representa una constante amenaza de traición.

Buñuel sabía perfectamente que la relación de la ciudad con el cuerpo es importante. Por eso expone a un Francisco que en el instante en que su presencia corpórea no encuentra su reflejo, la ciudad y su sombra no se reflejan en sus calles, lo conduce fuera de su propia existencia. Tanto para Francisco como para Gloria la relación que los une a través de ese encuentro con la ciudad tiene que ver con una relación corpórea trasladada a la urbe y con una relación masoquista del inconsciente del encuentro con su propia sombra. Y como dice Cristo en el Nuevo Testamento: “El ojo es la luz del cuerpo, más si es o fuere engañoso tu ojo será tenebroso, o se convertirá en tinieblas la luz que hay en ti”. Para Francisco, ocultar su “ser” en las calles y edificios de la ciudad hacen tenebroso su mirar y por lo tanto su visión del mundo, del amor, del cuerpo y de su personalidad, la cual se distorsiona ocultándose en la sombra de la desesperación y la locura. Entonces la pregunta del misterio del cuerpo vuelve a resurgir: ¿El cuerpo es tan sólo la representación del mundo imaginario de nuestro propio ser o en el cuerpo encontramos la historia de nuestra vida, la historia de nuestras relaciones con el otro?

La ciudad y su sombra

Como afirma Octavio Paz: “El hombre le teme a su otredad porque ese otro puede quedarse sustituyendo al original”. La búsqueda del otro es una constante en la vida del ser humano, ya que al encontrar ese otro lo podemos llamar de “tú” para saber que existo “yo”. Por eso el hombre ha aprendido a proyectarse en ese otro que es el que otorga la luz para reconocerse. Sin embargo, en ese “saber que existo” se corre el riesgo de perderse. Como en la teoría de la caverna de Platón, donde el juego de las sombras era fundamental, ya que a través de la silueta dibujada del hombre en las paredes de la caverna el ser humano se dio cuenta de que había otros semejantes a él. Pero la experiencia del propio hombre nos lleva a ver que en ocasiones su sombra, que le ayuda a reconocerse como un ser individual, se escapa de él y corre el peligro de extraviarse de sí mismo.

Entendiendo a la sombra como el doble negativo del cuerpo, la imagen maligna de su parte inferior, encontramos que entre los pueblos primitivos la sombra es un *alter ego*, un *alma idea* que se refleja en la tradición y en la literatura de las culturas modernas. Frazer ya indicó que el primitivo considera a su sombra, a su imagen en el agua o en un espejo, como su alma o una parte vital de sí mismo.



Ese oscuro objeto del deseo (Francia, 1977), de Luis Buñuel.

Jung denomina a la sombra como la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo. Y es desde este último concepto que Buñuel trabaja la figura de la sombra en *Él*, desde la instintividad casi animal del hombre; ligada a la figura esperpéntica que planteó primero Goya y posteriormente Valle-Inclán. La propuesta que expone Buñuel en este filme es la de darle vida a esa sombra que se transforma constantemente y que, ocasionalmente, se deja ver de forma esperpéntica y casi animal. Recordemos que la naturaleza del esperpento está fundamentada en tres aspectos básicos: la animalización, que consiste en presentar al personaje con algún rasgo animal; la cosificación, que los presenta como objetos; y la muñequización que los identifica como “peleles”, “fantoques”, con “máscaras”, etc.

El juego de la sombra y el reflejo de la imagen son temas recurrentes en la historia del cine. Buñuel maneja magistralmente estos conceptos. En cada uno de sus personajes principales, sin excepción alguna, hace referencia al desdoblamiento de la personalidad, en unas ocasiones de forma accidental como en *El gran calavera*, donde por circunstancias extraordinarias el personaje, que era un

hombre millonario, tiene que comportarse de forma provisional como un pobre en una vecindad de la ciudad de México. En otras lo hace de manera consciente, como en la cinta *Ese oscuro objeto del deseo*, donde una mujer se desdobra en dos personajes diferentes en un juego de espejos, confundiendo y provocando a Mateo, el individuo que la posee. O bien, el trabajo del desdoblamiento de la personalidad de forma psicológica como en *Él*, donde el protagonista sufre progresivamente cambios de personalidad. En el trabajo del aragonés vemos cómo el otro de sí mismo se puede separar, proyectar y reflejar. Este es un concepto bellísimo en el manejo del otro, del desdoblamiento y de la sombra en cada uno de sus personajes. En todo el trabajo fílmico del maestro Buñuel hay un punto interesantísimo, el que se centra en el verdadero conflicto y clímax de la historia, cuando el director propone la posibilidad de que el otro, el personaje que se desdobra, sustituya al original y se quede para siempre.

La figura de la sombra está ligada a la figura del diablo y de lo maligno. En varios autores es manejada como la parte más oscura y bizarra que posee el hombre. Autores como Chamisso con su novela *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, Stellan Rye con la cinta *El estudiante de Praga* (1913), o Murnau con su filme *Nosferatu* (Alemania, 1922), por mencionar algunos, nos presentan a la sombra y su relación con el diablo.

Es conocido entre las historias de terror que el ser maligno no tiene sombra y por ello va en la búsqueda del alma que posea alguna, porque ésta será la que le dé arraigo en el mundo. El peso que la sombra da al cuerpo es lo que lo mantiene sujeto a la tierra. Por ello el desprendimiento de la sombra puede ser la segregación total de ese estar en la vida terrenal. En las historias mencionadas, el desprendimiento de la sombra genera en ésta una complicidad con el maligno y por tanto la sombra adquiere la esencia de su libertador.

El concepto de liberación de la sombra es un trabajo que lleva al personaje con el encuentro de su parte opaca. Sin embargo, para que se dé este fenómeno, el hombre es quien tiene que liberar a su sombra y Buñuel crea una fórmula para hacerlo. ¿Qué es lo que mueve a sus personajes para decidir dejar escapar a su sombra? La cuestión sólo puede tener una respuesta, el deseo de ser otro. Para Francisco, el encuentro con su opuesto representa la oportunidad de ser ese otro que tanto deseaba. Sin embargo, al no integrar su sombra, la proyecta en Gloria y en Guanajuato.

En una escena vemos cómo los amantes se confiesan sus virtudes y debilidades. Así escuchamos a Gloria confesar a Francisco que lo que más le gusta de él es su aire de dominio, pero que en ocasiones es un poco injusto, y Francisco dice a Gloria que lo que más le gusta de ella es su candidez. A Gloria se le hace curioso ya que su madre le dice siempre lo contrario. Gloria representa a una mu-

jer coqueta capaz de traicionar, rebelde y seductora en un envoltorio de bondad. O sea, Gloria representa todo aquello que Francisco rechaza por su formación católica. De igual forma a Francisco se le hace poco acertada la percepción que tiene Gloria de él. Pero ante los ojos del mundo en realidad Francisco es un hombre injusto y violento disfrazado de caballero. Él representa la violencia que ella tanto rechaza.

Encarnando a Lilith, Gloria es capaz de hechizar a un hombre y despertar sus instintos más básicos como el sexo o la muerte. Su neurosis masoquista proyecta su sombra en Francisco y éste actúa literalmente lo que ella sugiere en su inconsciente. De igual forma Francisco proyecta en Gloria a ese hombre incapaz de estar con otra mujer, aquel que no se atreve a seducir y que proyecta en ella toda la sexualidad reprimida que lleva años cargando y que en definitiva le atemoriza. El miedo a fluir en ese instinto sexual lo llevan a la condena constante de la relación.

Francisco siente un temor y una furia indescriptible ante el espectro de la sexualidad y lo libera a través de la sensualidad de Gloria. Años más tarde Arturo Ripstein trabajaría este concepto heredado por Buñuel en *El castillo de la Pureza* (México, 1977), donde Gabriel después de estar con alguna prostituta se castiga y atormenta por aquel deseo que lo lleva fuera de su moral perfecta, derramando en su familia su culpabilidad a través de la represión llevada al extremo. El instinto puede más que la razón. Y el conflicto interno entre la moral y el instinto es lo que al final fractura la naturaleza del individuo llevándolo a ese desdoblamiento en la personalidad.

Es genial ver cómo a través de estos personajes Buñuel denuncia a la religión, pero no entendida como aquella represora que amenaza a la instintividad del hombre, sino como aquella que provoca una herida profunda a ese aspecto vital y que puede fracturarlo en pedazos. Cabe señalar que para Buñuel la religión tiene tintes de amargura por la forma en la que se le inculcó. Para un hombre tan instintivo y amante de la belleza, la forma en la que la religión lo reprimía era una manera de sentirse castrado y sumamente culpable.

Afortunadamente el artista supo drenar el sentimiento y transformó toda esa frustración religiosa en denuncia y en comprensión hacia la naturaleza del hombre. Su obra ha sido una forma de restablecer su propio orden interino y unir nuevamente el aspecto moral con el aspecto instintivo. Buñuel logró integrar su propia sombra a través de su obra artística. El concepto de la sombra en el trabajo de Buñuel está fuertemente relacionado con la sexualidad y la muerte. Dos conceptos que a él mismo lo angustiaban y ocupaban gran parte de sus argumentos.

El tercer misterio que nos regala el aragonés en este filme es el misterio de la sombra; aquello que nos pertenece, que es invisible a nuestros ojos, que se

siente y que sólo podemos ver a través de la luz que el otro proyecta. El trabajo con la sombra es, en psicología, uno de los caminos más directos para sanar las heridas del alma. Para C. G. Jung, la sombra representa un arquetipo básico, que designa justamente lo desconocido e inexpresable, es decir, el propio inconsciente colectivo. Esta es una imagen arquetípica que pertenece a la colectividad, pero que es difícil de aceptar.

El concepto de “sombra”, como lo vimos al principio de este apartado, está relacionado con el mal. Sin embargo, Jung separa la connotación de sombra con maldad, lo que nos da otra perspectiva para analizarlo; por lo que la sombra puede representar cualquier otro sentimiento o valor. En conclusión, la sombra representa la contraparte no aceptada del hombre. Por ejemplo, un hombre reprimido y castrado encuentra su sombra en una mujer extremadamente sensual, o un hombre introvertido detesta al hombre extrovertido. El trabajo de la dualidad ya se exploraba de forma más psicológica a finales del siglo XIX. Tal es el caso de la novela escrita por Robert Louis Stevenson en 1886 *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de la que después se harían varias adaptaciones; primero en teatro en 1887 y posteriormente en cine. La primera versión llevada a la pantalla grande fue la dirigida por Lucius Henderson con el título ***Jekyll and Mr. Hyde***. (USA, 1912). Tanto en la novela como en las adaptaciones mencionadas el trabajo de la dualidad es muy importante porque habla del desprendimiento de la otra personalidad oculta en el hombre y que tiene que ver más con los sentidos. Como nos menciona Román Gubern en su libro *Las raíces del miedo. Anatomía del terror*, la versión cinematográfica más interesante es la de Rouben Mamoulian de 1932, ya que en ésta las dos personalidades radican en el mismo cuerpo, a diferencia de las otras versiones donde el desprendimiento de la personalidad da lugar a un nuevo cuerpo. Es interesante ver cómo el Dr. Jekyll sabía que existía en él otro hombre que tenía que ver más con sus instintos que con su razón, así que utilizó todos sus conocimientos para activarlo. Sin embargo, no consideró la fuerza y el poder que ese otro poseía y por lo tanto el peligro de ser sustituido por ese otro desconocido que vivía en su interior.

Buñuel maneja tan magistralmente el concepto de sombra, que plantea esa posibilidad y el peligro de que la sombra se escape y tome el lugar del otro. Lo anterior lo podemos ver claramente en el transcurso de la película ***Él***, donde Francisco se va transformando poco a poco en ese otro. Sólo a través de su sombra va conectando sus instintos reprimidos. El desprendimiento de la sombra se va a dar en este personaje a través de las emociones que la figura de lo femenino provoca en él. El primer encuentro visible con su sombra es cuando el abogado le informa que las tierras en Guanajuato están perdidas, que es un caso difícil y que lo *sensato* es que renuncie a éstas.

Para Francisco, la opción de pérdida conecta inmediatamente a ese otro hombre irracional y violento. Imagen contraria de la personalidad de Francisco a la que constantemente se hace referencia. El desprendimiento de la sombra es algo inevitable. Lo peligroso de este desprendimiento es dejarla escapar, ya que si esa sombra se queda extraviada en el mundo, el hombre siempre vivirá con la ilusión del eterno retorno y con la sensación de estar perdido en alguna parte. El fenómeno del desprendimiento de la sombra trabajado en el *Doppelgänger* alemán (doble fantasmagórico) con la obra de Adelbert Von Chamisso *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* es retomada por Buñuel en esta cinta. El desprendimiento de la sombra es el desprendimiento del cuerpo que comienza en los pies. Como referencia a lo anterior vemos que en la novela de Chamisso, que narra la historia de un hombre que vende su sombra para conseguir el amor, el joven Peter acepta el trato con el hombre de gris para vender su sombra a cambio de una bolsa mágica llena de monedas de oro. Una vez cerrado el pacto, el hombre de gris toma la sombra desde los pies, la enrolla y la guarda en un bolso.

Buñuel abre el trabajo de la sombra con la proyección opaca de los zapatos sensuales de Gloria sobre el piso de la capilla; Francisco es, metafóricamente, ese hombre de gris que con la mirada sella el pacto con Gloria y recoge la sombra desde sus pies. Se ha trabajado mucho el elemento fetiche de los pies y los tacones que generaban en Francisco una atracción sexual muy intensa. Sin embargo, también podemos hacer esta lectura del desprendimiento de la sombra a través de la sombra de Gloria que Francisco quiere poseer. Al contrario que en el *Peter Pan* de J. M. Barrie, publicado en 1902, o en la película de Walt Disney de 1953, donde para Peter la búsqueda por recuperar su sombra lo llevan al encuentro con la mujer que lo inspira y quien zurce cuidadosamente la sombra a sus pies, Buñuel lleva a Francisco a perseguir la sombra del otro a través del espectro de los tacones de Gloria. Y como el hombre de gris de Chamisso, el deseo por la sombra del otro que es tan bella lo hace utilizar todas sus estrategias para obtenerla, arrancarla y entonces poseerla. Esa sombra es la que le dará sentido de pertenencia a su propia estancia en el mundo.

Pero en realidad nos preguntaríamos si la verdadera intención es obtener la sombra. En la historia de Chamisso, o en la de J. M. Barrie, la sombra es el encuentro con el alma; poseer el alma es más valioso que poseer la sombra, pero desprenderse del alma es más difícil que desprenderse de la sombra. En el primer caso, el hombre de gris propone intercambiar la sombra por el alma, y en el segundo Peter propone llevarse el alma infantil de Wendy para siempre.

Buñuel introduce estos conceptos a través del encuentro con los pies, lugar donde la sombra se puede desprender. Vemos en la primera escena de *Él* cómo la mirada de Francisco recorre la línea de pies formados que están en la

primera banca de la capilla. La sombra de éstos es casi imperceptible; hasta que se topa con la perfecta y delineada sombra de unos zapatos de tacón proyectada en las baldosas de la iglesia. Esta sombra dibujada en el suelo es más sensual y atractiva que los zapatos originales. Entonces, Francisco queda atrapado por la belleza de la sombra, que lo invita a seguir con la mirada el encuentro con la mujer poseedora de esa sombra. Francisco se da cuenta, al mirar sus bellos ojos, que el alma es aún más atractiva que la misma sombra.

Buñuel va tejiendo cada uno de los enigmas presentados en esta cinta, primero el deseo, luego la posesión del cuerpo y por último la sombra. Cada uno de estos elementos constituyen la totalidad de la personalidad de Francisco, que representa el eterno masculino. Piezas que cuesta trabajo desmembrar y comprender por separado. Entender lo masculino no es sencillo, porque sus tormentos son casi invisibles y difíciles de explicar. Sin embargo, la conexión con la imagen de lo femenino nos acerca un poco más al entendimiento de lo masculino, ya que a través de esa relación el hombre logra sacar ese "otro" escondido que forma parte de su verdadera personalidad.

El concepto de sombra, aunque es explicado científicamente como la reflexión de un cuerpo opaco que es iluminado por una luz, es también un concepto arquetípico, el cual representa la metáfora de que existe en nosotros ese otro oculto y desconocido. Para Jung, el arquetipo es la aparición de lo latente a través de una visión, un sueño, una fantasía, un mito, o bien la misma sombra. Las imágenes arquetípicas provienen del fluir interno de las emociones de los individuos. No son figuras o modelos petrificados sino energías de la psique que encuentran su común en el ser humano universal.

Jung utiliza la palabra arquetipo para referirse a aquellos símbolos universales con que cuentan los seres humanos, como en este caso la sombra. Todos la poseemos y podemos interpretarla a través de esta posesión. Para Buñuel, el enigma de la sombra le ayudó a explicar esas energías internas que tenían su contradicción en la religión. Anteriormente analizábamos que la sombra estaba separada de la concepción de maldad y que podía ocupar cualquier energía. Para el director, el manejo de la bondad y de la maldad están en el mismo nivel, representándolo claramente en este filme.

La bondad de Gloria personifica una gran sombra para la maldad de Francisco y viceversa. Intentar aceptar la maldad y la bondad de cada uno es un trabajo que requiere de un gran esfuerzo; sin embargo, las polaridades están muy marcadas y la aceptación no es una posibilidad dentro de esta pareja que se mete en un juego masoquista difícil de desarmar. El modelo de pareja que Buñuel nos presenta es un modelo arquetípico que pertenece al inconsciente colectivo. El cineasta aragonés conocía profundamente las teorías freudianas y las ponía en práctica en sus filmes.

Este inconsciente colectivo explicado de forma precisa y minuciosa por Jung ya aparecía en Freud con el nombre de “fantasías primitivas” y en Platón como “idea”. Por lo tanto, la idea de sombra está perfectamente sustentada en la obra de Buñuel, ya que la trabaja desde estas tres referencias: desde la idea de la sombra como un objeto que perseguir, los tacones reflejados en las baldosas; como fantasía primitiva, la sombra que atrae sexualmente; y la sombra como figura del inconsciente colectivo donde el deseo de posesión es un común denominador.

Sin embargo, el aragonés va más allá de la sombra proyectada en el cuerpo de un hombre o de una mujer. La sombra es trasladada a la imagen de la ciudad y de los objetos en un plano de multiplicidad de significación en objetos simbólicos situados en una línea con un ritmo común. Estos corresponden a la polivalencia del sentido, ordenando significados análogos, cada uno en un plano de realidad. Por ejemplo, la sombra que representa la ciudad de Guanajuato, que constituye un objeto que en un momento se desprendió de la realidad de Francisco y se convirtió en un ente perdido, el cual representaba la única opción que le podía devolver una parte de su ser y de su individualidad.

La sombra va tomando diferentes formas en las vidas de Francisco y Gloria. Hay una sintaxis en el simbolismo de la sombra. No suele aparecer como un signo aislado sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas bien desarrolladas en el tiempo y en el espacio. Así sucede con la representación del cuerpo de Gloria que atrae compulsivamente a Francisco, o bien con la sombra que representa la identidad de la ciudad de Guanajuato que simboliza una parte perdida como la de Peter Pan, o la sombra trasladada a las paredes y sonidos de la casa paterna que hablan del inconsciente neurótico del origen familiar.

Todos estos elementos entretejidos a través de la emocionalidad de Francisco se llevan a un extremo que desencadena en la locura, generando en la relación de los esposos una relación de miedo masoquista. El miedo es otra representación de la sombra, que se puede manifestar de forma esperpéntica. Buñuel retoma esta figura para representarla a través de la imagen de Francisco. No perdamos de vista que en sus orígenes la sombra era concebida como una figura positiva. En su *Historia natural*, Plinio el Viejo plantea la idea de que gracias a la sombra nació el arte pictórico, con la leyenda de la mujer de Corintio que graba en la pared el rostro de su marido proyectado como sombra para quedarse con la ilusión de su imagen mientras éste se encontrara fuera. Sin embargo, la idea demoníaca de la sombra surge a partir de su distorsión. Es el mismo fundamento que utilizan Goya y Valle-Inclán y que posteriormente retomaría Buñuel. Lo demoníaco de la sombra habla de su alteridad, de la representación de la proyección de ésta.

La alteridad de la sombra comienza cuando ésta se manipula y se domina a diferentes niveles. O sea, cuando se le da un volumen a la simbolización de la

presencia real y por tanto la representación de su alteridad. Es precisamente en este punto cuando el doble emerge con una carga negativa que va a derivar en el tema de lo siniestro. Para Freud, esta figura procedía de la aberración de que un ser inanimado fuera en efecto un ser viviente y viceversa. En su libro *Lo siniestro* se refiere a este fenómeno de la siguiente manera: “El carácter siniestro sólo puede obedecer a que la figura del doble se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se vuelven demonios una vez caídas sus religiones”.

La distorsión y amplificación de las sombras es una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa del personaje. Desde las figuras chinescas, aquellas sombras que se proyectaban sobre un lienzo y que podían ponerse en movimiento con el juego de las manos, el hombre ha utilizado este juego de la sombra para crear a través de éste la imagen real o distorsionada del “ser”. Otro psicólogo significativo que estudia la importancia de la sombra es Otto Rank, quien nos dice que el propósito de la creación del doble garantiza la existencia del “yo”, y entendamos ese doble o sombra como la parte oscura que difícilmente podemos reconocer. Buñuel utiliza estos conceptos para recrear en sus personajes ya sean las imágenes distorsionadas del “ser”, o la presencia de la sombra como un fenómeno libertador del “yo”.

En la película *Él*, el encuentro con el miedo provoca una conexión masoquista entre los amantes. Dicha conexión se distorsiona en la medida de su necesidades neuróticas. La proyección de la imagen a través de la luz dependiendo de su cercanía o alejamiento genera el alargamiento de la figura, que en ocasiones es gigantesca. Esto provoca pánico y por tanto le da a la sombra una connotación negativa de su imagen. La primera representación del miedo proyectada como esa sombra gigantesca la vemos en la escena de la luna de miel, cuando Francisco monta en cólera y golpea al vecino de habitación en el hotel donde están hospedados. Al final de la escena Gloria va por algodón para curar las heridas que tiene Francisco, y el aspecto descompuesto, por la rabia y la furia aún visibles en el rostro de “Él”, anuncia a Gloria la gigantesca sombra que cubrirá su relación. La figura de Francisco cobra una dimensión esperpéntica.

Ella narra esta escena a Raúl, el hombre a quien dejó por Francisco. Menciona cómo su esposo la culpa de lo sucedido y cómo su rostro la mira con odio y sin compasión. Pero Gloria no renuncia a esa cara que retrata el rencor y la injusticia; la acepta resignada porque en ella ha encontrado algo que la satisface. El juego de la ganancia masoquista ha empezado y ninguno de los dos está dispuesto a perder.

En la misma medida que lo diurno se opone a lo nocturno y la belleza a la fealdad, lo masculino se opone a lo femenino y la sombra es la única que puede unir esos opuestos. Es la conexión más cercana a éstos. Tal es el caso en el filme



buñueliano, cuando en su primera noche de bodas en el tren a Francisco le da un ataque de celos y reprime fuertemente a Gloria evitando la consumación del matrimonio.

Pero en la oscuridad de la avanzada noche y con el tren en movimiento, sólo en la sombra de los cuerpos los esposos se reconcilian para unirse en su intimidad. Para Buñuel, la sombra era la afirmación del cuerpo, por lo que la sexualidad sólo podía fluir a través del volumen que la sombra daba a éstos. Retomando la escena del hotel, es fascinante ver cómo el aragonés cuenta la escena en una doble perspectiva visual: la historia a través de los cuerpos opacos de los personajes que tienen formas y volúmenes, que se mueven libremente por los espacios de las habitaciones; y la historia contada a través de las sombras que adquieren una dimensión diferente. Podemos ver cómo conforme va cambiando la energía en el ambiente de la escena, las sombras de los personajes adquieren dimensiones más grandes.

En la primera secuencia cuando Gloria y Francisco están en la habitación y ella está escribiendo unas letras a su madre, las sombras que se proyectan tienen una dimensión paralela a la de los cuerpos originales. Las sombras se mueven

cordialmente en el ambiente, así como en el caso de Ricardo, el huésped incómodo que ha atormentado a Francisco desde su llegada a Guanajuato, cuya sombra es proyectada en la pared con una dimensión y movimiento armoniosos, parecidos a la personalidad del hombre. Sin embargo, conforme el ambiente cambia de energía, las sombras se transforman en figuras alargadas que toman dimensiones gigantescas de las que hablamos en párrafos anteriores. Entonces vemos cómo la imagen de la sombra de Francisco proyectada en la puerta que une las dos habitaciones es desproporcional al volumen y estatura de Francisco. La sombra comienza a contar la historia del otro Francisco, aquel que se transforma en un ser violento y diabólico. La activación de ese “otro” se da cuando la

“Para Buñuel, la sombra era la afirmación del cuerpo, por lo que la sexualidad sólo podía fluir a través del volumen que la sombra daba a éstos”

Fotografía: *Él* (1953), de Luis Buñuel.



figura del fetiche reaparece, en este caso los zapatos de Gloria. Al acomodarlos en el armario, el deseo sexual emerge y despierta a ese paranoico que es capaz de pinchar el ojo de un hombre con una aguja de tejer. Su paranoia se estructura en el vacío fundamental del que mira. En esta escena de la intención de pinchar el ojo que observa, nos topamos con la

imagen del que no existe (*nobody*). Una imagen primaria creada por el delirio paranoico de Francisco, donde crea la figura del “perseguidor invisible e inatrapable”. En esta escena vemos el primer encuentro de Gloria con la imagen del esferpento, del pánico y sobre todo de la resignación.

El encuentro de la sombra que atemoriza es la primera confrontación de su equívoca decisión. Su presencia tiene como función primordial el reconocimiento de la otredad; de la existencia de ese individuo oculto y oscuro que forma parte del inconsciente. El segundo paso es la confrontación directa del actuar que la misma sombra propone. En esta escena se estructuran perfectamente los dos deseos que más producen placer a este paranoico: el deseo sexual y el del voyeur. Recordemos que la paranoia se estructura en el vacío del que mira, un vacío representado por el ausente, el hombre inexistente recreado en el imaginario. El que mira despierta el placer de ser mirado y por lo tanto, ese otro que supuestamente mira actúa el deseo reprimido de mirar, inclusive su propia intimidad.

Podríamos pensar que Buñuel nos presenta la resignación de Gloria como un acto de sumisión de la mujer. Sin embargo, por el manejo de la relación y personalidad de Gloria podemos sugerir que esa resignación proviene directamente del castigo que ella misma se impone, primero por su traición y segundo por su personalidad masoquista. El placer que el miedo produce es un elemento

con el cual Buñuel alimenta sus historias. De hecho, la filmografía buñueliana tiene toques sadianos y, en este caso, sado-masoquistas. El aragonés logra traducir perfectamente en imágenes el sentimiento del placer que produce el dolor. Para Francisco, el torturar a Gloria lo acercaba al sentimiento orgásmico de la sexualidad. En la mayor parte del filme vemos cómo una escena de dolor está ligada a una escena de sexualidad o bien una escena de violencia a una escena de placer.

Como ejemplo de lo anterior tomaremos dos escenas fundamentales. La primera es aquella en la que después de la fiesta que organiza Francisco a Gloria, y en la que le pide sea “amable” con el abogado que lleva el caso de las tierras en Guanajuato, Francisco enfurece por el comportamiento de coquetería de Gloria la noche anterior y se encierra en su despacho hasta la hora de la cena, donde se encuentran después de que Gloria lo ha esperado todo el día. Francisco está enojado y ella desconcertada. Accidentalmente él tira un cuchillo al suelo y al agacharse para recogerlo mira los zapatos de Gloria lo que despierta al hombre instintivo que va en busca del placer. La obliga a besarlo y ella, confundida, pregunta qué le pasa. Francisco enfurece, se transforma, su imagen se distorsiona y su otro se posesiona de él.

Ella escapa de sus reproches, sin embargo nuevamente en la oscuridad de la casa, y bajo la multiplicidad de sombras proyectadas en la mansión, escuchamos por primera vez el sonido del horror, cuando él la golpea; en esta escena sólo escuchamos la voz desgarradora de Gloria a través de los ecos del hall donde únicamente se proyectan sombras de los objetos inanimados de la mansión. El segundo ejemplo lo encontramos cuando Gloria desesperada por no encontrar en los brazos de su madre el consuelo deseado, acude al padre Velasco, que es confesor y amigo incondicional de Francisco. Sin embargo, Gloria se topa con la poca credibilidad que tiene ante los ojos del sacerdote. De regreso a casa completamente abatida, Francisco la sigue hasta su recámara, la rodea con una mirada burlona diciéndole que le dará una lección para que no siga contando a medio mundo su intimidad. Saca de su bata una pistola y le dispara con tiros de salva. Gloria cae desmayada al suelo y Francisco queda satisfecho y gozoso de su hazaña. El tono de sadismo que va experimentando él va subiendo de nivel; pareciera ser un drogadicto que cada vez necesita una mayor dosis para satisfacer su necesidad.

Las formas que la sombra toma van llevando a la pareja al límite de la locura y la desesperación. Para Francisco, el hecho de que su secreto haya sido revelado al mundo es algo que no perdonará. Su inconsciente va guardando cada una de las traiciones de las que ha sido víctima. Pasado el susto de la crisis que sufrió Gloria después del fingido asesinato, él recae en un nuevo brote de locura

e invita a Gloria a un lugar donde no hay gente. Un campanario es el siguiente escenario donde la sombra de Francisco tomará su aspecto más oscuro.

Román Gubern nos señala que los cánones mítico-estructurales contemplan cada modelo mítico y su particular modo de articulación, sobre todo en el género de terror. Aunque este filme es más un melodrama, la estructura del terror está presente en toda la narración. Por lo tanto, la variante mítica que adopta la organización narrativa es el mito de la Bella y la Bestia. En el mito original, Bella se dona a la relación de la Bestia para salvar a su padre. Sin embargo, en esta versión buñueliana, la bella tiene algo de bestia y no está dispuesta a entregarse a esa relación que rompa el hechizo del que es víctima la bestia. En la escena del campanario vemos perfectamente construida la relación bella y bestia; es como una danza donde ella está cautiva en los brazos del monstruo.

Es interesante ver cómo Buñuel revierte el relato y da a la bestia un poder casi de Dios. Aquí la sombra pierde su peso en la tierra al no encontrar ese otro que la sostenga. Y al otorgarle ese poder a Francisco, la bestia puede jugar a dar y quitar la vida. Las estructuras dominantes en el género de terror son muy claras. Buñuel traslada algunas de estas propuestas míticas, que suelen estar ligadas a las creencias populares y en temores nacidos en contextos socioculturales, por ejemplo el mito de la no muerte. En esta cinta, Buñuel tortura constantemente a Gloria con este tópico en las ocasiones en que Francisco le hace creer que la va a matar.

La raíz del miedo está perfectamente clavada en este modelo de relación masoquista. Es un constante esperar la muerte. Francisco recrea el espíritu del no-muerto (*undead*), el cual no ha podido alcanzar la paz eterna prometida con la verdadera muerte. Gloria por lo tanto es la metáfora de un muerto viviente que no ha alcanzado esa paz. Pero este concepto del hombre que no ha muerto y que por lo tanto no se ha reconciliado con la luz eterna tiene su origen en la religión; cuando la promesa es que el hombre que sea noble de corazón y lleve una vida recta obtendrá la vida y paz eterna. Para Francisco, Gloria representa esa sombra que ha despertado en él sus instintos más primitivos y por lo tanto no merece vivir, pero tampoco morir. En la escena del campanario, cuando Francisco intenta ahorcarla y aventarla al vacío, Buñuel activa el juego del sadismo. El placer que le produce a Francisco la aproximación a la muerte, el dolor y pánico de Gloria alimentan la sombra que no tiene el peso suficiente para mantenerlo en la tierra.

Otro mito del género de terror trasladado a este melodrama es el mito del tirano. Francisco representa claramente la tiranía típica del señor feudal. Él es el dueño y señor de todo lo que le apetece y para mantener el control a su alrededor ejerce la tiranía. El tirano surge a partir del miedo que tiene a su propia sumi-

sión. Lo vemos claramente cuando Gloria es llevada por Raúl a su casa, después de que ella le ha confesado su tormentosa vida con Francisco. Él la llama a su despacho, cierra la puerta con llave y pregunta quién la ha llevado a casa. Gloria confiesa que Raúl y cuando él está a punto de castigarla con sus reclamos, ella lo interrumpe violentamente y con una fuerza nunca antes vista en Gloria, le grita y lo amenaza que está dispuesta a todo: a huir, a divorciarse, a irse con su madre.

Él se aterra al ver que ha perdido el poder sobre Gloria y que está en peligro el dominio sobre ella. Francisco activa en ese momento al tirano que grita enfurecido que él también está dispuesto a todo. En *Él*, Buñuel nos muestra a un hombre que es capaz de arrancarse a sí mismo e impregnarse en las formas esquizofrénicas de una mansión. Un hombre que libera su sombra y que revela su voz con un sonido ensordecedor que aturde hasta la desesperación. Un hombre que se hunde en el silencio, el cual asusta porque no tiene forma. Alguien que sufre el pánico de la pérdida de su identidad y se transforma en bestia. La monstruosidad que representa Francisco es una categoría de la anormalidad, o sea, de aquello que no entra dentro de los estándares de la norma.

Todo aquello que es anormal asusta y forma parte de la figura esperpéntica que le pertenece al mundo de las sombras. La monstruosidad esperpéntica adquiere una relación de miedo, de poder y de violencia, lo que lleva al hombre a transformarse en ese tirano- esperpento que despierta miedo a través de su instintividad, o sea, a través de su animalidad. Y en general esta animalidad representa en Francisco la pérdida total de su identidad humana. En la relación que establecen los cónyuges no se plantea la opción de destrucción del monstruo, como sería la norma en el cine de terror, sino al contrario, Gloria propone condiciones para alimentar a ese monstruo que la atemoriza y que satisface su necesidad de violencia.

Como ejemplo de lo anterior vemos la escena en que, después de intimidarla con el sonido ensordecedor de la varilla golpeando entre los barrotes del barandal, ella comienza su día con normalidad. Justo cuando va a escuchar música, él la llama a su despacho para expresarle su desesperación por el caso de sus tierras perdidas en Guanajuato. En este momento Gloria se mete en el juego masoquista y prácticamente es raptada para mantenerla horas intentando escribir un documento de apelación a la demanda de sus propiedades. Se ve cómo las horas pasan y el cansancio entre los dos es evidente. La figura descompuesta de Francisco anuncia un nuevo brote de violencia. Él nuevamente la interroga sobre aquel día en que Raúl la trajo a casa; aparentemente la engaña diciéndole que le perdona aquel día. Y en un diálogo tramposo logra hacer que ella confiese que le contó a Raúl los problemas existentes entre los dos.

Francisco, encrespado, le reprocha diciéndole que hizo muy mal en vender su intimidad.

Se avecina un nuevo castigo, y Gloria lo sabe. Las campanadas del reloj que marcan la media noche despiertan a la bestia y Francisco prepara en su habitación el castigo más severo. Así como ella expuso en el exterior la locura de él, esa locura que pertenecía a la parte más secreta e íntima de su ser, Francisco le hará pagar; el precio será despojarla igualmente de su intimidad. Por lo que decide zircirla con una aguja y un hilo grueso. En esta macabra escena vemos cómo “Él” prepara una navaja de afeitar, alcohol, algodón y una soga. Mismos utensilios que utilizan los personajes de *Filosofía en el tocador* del Marqués de Sade. La escena es realmente dramática y aterradora. Buñuel deja ver que si Francisco logra su objetivo habrá sangre y mucho dolor. Una imagen realmente sadiana en donde la tortura que el paranoico prepara se ve frustrada por los gritos de Gloria y por la servidumbre que corre a su auxilio.

Francisco llora de desesperación en su cuarto por no haber cumplido su objetivo. Al final ese otro ha sustituido al original. A partir de aquí, “Él” ha perdido el sentido de la realidad y cuando el mayordomo avisa que la señora se ha ido con sus maletas, sale a buscarla con desesperación a la calle. Francisco empieza a sufrir de alucinaciones y sus ojos la reconocen en todas las caras que ve en su camino. Finalmente sigue a una pareja a la capilla donde comenzó la historia y dentro de ésta pierde completamente la razón. “Él” ataca al padre Velasco y éste con tristeza pide que lo dejen en paz, es su amigo y ha perdido la cordura.

En la última escena de la película, Buñuel nos regala uno de los conceptos más bellos en la historia cinematográfica con respecto a la sombra y a la otredad. La sombra que escapa del cuerpo regresa al hombre, no para aniquilarlo, como en el caso del *Estudiante de Praga*, o *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, sino para seguir perteneciendo a él, para regresarlo a su carisma original. Vemos cómo pasados los años Gloria y Raúl, en compañía de un niño, entran en un convento de padres franciscanos y preguntan al padre prior cómo se encuentra Francisco. Éste les responde que es un hombre bueno, humilde y con una conducta ejemplar, tal como lo definían sus amigos en la primera parte de la historia. Cuando la pareja se va, Francisco pregunta al padre si el niño que acompañaba a las visitas era de la pareja. Este responde que sí, y Francisco le dice al padre que entonces podía darse cuenta que él no estaba tan trastornado como decían y que el tiempo se había encargado de darle un poco la razón.

Añade que el pasado ha muerto y que en ese lugar ha encontrado la verdadera paz del alma. Nuevamente con su paso zigzagueante camina hacia la entrada de la casa que simula un túnel oscuro al que se dirige. La sombra regresa a su lugar de origen para no desprenderse nunca más.

Los reflejos en la ciudad

El trabajo de la sombra en la figura de Francisco está perfectamente bien dibujada a través de las siluetas que van dejando a su paso en el relato. La complicidad de la ciudad va retratando la historia de los amantes. Los monumentos y calles de la ciudad van atrapando el contorno de los protagonistas. Desde aquel perfil que dibuja los zapatos en las baldosas de la capilla, pasando por una de las imágenes más bellas de la cinta, cuando los amantes en su segundo encuentro se dejan dibujar por la sombra reflejada en la columna de la iglesia donde establecen su primera conversación, hasta llegar a la imagen de Francisco cubierto por el hábito franciscano que tan sólo deja ver su pálida y sombría cara, el cuerpo se mueve en la ciudad como una extensión de sí mismo. El camino que recorren los pies reconoce en su andar el suelo que ya ha pisado y que desde la sombra guarda la memoria para reconocer el camino de vuelta a casa.

La relación del encuentro con la ciudad está construida a partir del cuerpo y su relación con ésta. La relación que marca Buñuel entre cuerpo y ciudad es la relación con la otredad, con la muerte y con la sexualidad. La única forma para entrar al mundo de las sombras es a través del cuerpo reflejado en la ciudad y en los escondrijos clandestinos que ocultan las siluetas de los amantes. El hechizo que la ciudad oculta es aquel en que la sombra se queda atrapada en sus muros y en sus calles. Los caminos que se eligen para la libertad en muchas ocasiones van dejando, de forma invisible, parte de nuestro propio "ser". Y muchas veces es casi imposible poderlas recuperar. La ciudad atrapa y seduce a la sombra que representa el alma del hombre. El misterio de lo masculino está fuertemente ligado al misterio del cuerpo y su relación con el mundo. El hombre se mueve primordialmente a través de su propio instinto y éste es quien lo conecta directamente con su conciencia y con la concepción de su presencia, o sea, con su propio cuerpo y con su imaginario.

La imaginación puede influir en la necesidad y abrir nuevos posibles, aquellos que le dan consistencia a su vida. Francisco a través de su ilusión logra compensar su necesidad y por tanto logra existir en su masculinidad; aquella que puede despertarse desde su deseo sexual, el cual se activa con un solo objeto, los zapatos sensuales de una mujer y que a partir de esta excitación sexual se pone en marcha toda la maquinaria delirante y paranoica del protagonista.

Al final podemos decir que el cuerpo es la representación del mundo imaginario de Gloria y Francisco porque en él se derraman todas aquellas formas en las que se concibieron como personas. Así mismo a través del cuerpo y su conexión directa con el deseo, se cuenta la historia de los amantes respondiendo al misterio

de la elección del otro. Porque sólo el cuerpo es el receptor de los sentidos e instintos más profundos y delirantes del hombre y a través de éste Francisco y Gloria dan vida a su existencia, que se ve enriquecida a través del recorrido por la ciudad.

En *Él*, Buñuel convierte a la ciudad en un símbolo conciliador, donde la colectividad es capaz de dejar escrita en sus paredes, calles y avenidas, lo que su inconsciente reprime y anhela: sexo, compañía, aceptación y comprensión. Para Francisco, la ciudad es la única forma de poder trascender. Sin embargo el destino del “ser” muchas veces escapa a su voluntad, porque la soledad de la ciudad es la única posibilidad de existir en el otro. Por lo tanto, el desprendimiento de la sombra y su libertad en la ciudad abre la posibilidad de la existencia, de la trascendencia y de la esperanza. Recuperar la sombra es fundamental para crear otra conciencia y sólo así sentirse como individuos completos y caminar libremente tanto en el mundo real como en el de las sombras. Sin embargo el reto de no ser suplantado por ese “otro” invisible, y seguir siendo presencia luminosa con el cuerpo, representa ponerse al límite de la misma existencia. Es seguir siendo presencia en el cuerpo, en el sexo, en el instinto, en la otredad y por lo tanto recuperar la sombra plasmada en los reflejos de la ciudad.

En *Él*, Buñuel nos dejó escondidos enigmas que hablan del deseo, del encuentro con el otro y del misterio del “ser” y del “pertenecer”. Para el cineasta, esta cinta fue una de sus preferidas, entre muchas otras razones porque en ésta encontró visiblemente la oscuridad de su personaje, que en definitiva lo hacían más real; lo cual no era fácil, porque el hombre, inclusive el que es producto del imaginario, siempre está oculto.

Seguir las huellas de Buñuel nos lleva al inconfundible mundo de lo mágico, del surrealismo, de la sombra y del encuentro. El don de la imaginación es un regalo muy preciado porque sólo a través de ésta podemos jugar a ser otro hombre, ese que la esperanza anhela, un hombre libre de moral y de conciencia. Por eso, como ya mencionara el director aragonés en *El cine, instrumento de poesía*, el cine no sólo representa un mundo mágico de entretenimiento, que promueve la expresión de lo fantástico y del misterio, escapista, que, desdeñoso de la realidad cotidiana, pretenda sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. El cine es la posibilidad de conmovernos tan profundamente que encontremos una luz que cambie nuestra vida, es conectarnos con nuestro imaginario personal, es la posibilidad de ser libres; el cine representa esa conexión profunda del hombre con su inconsciente, con sus sueños y con su propia realidad. Por lo tanto, el cine es aprender a conocer al hombre desde una mirada diferente, aquella que nos une con la visión del otro y que nos propone aprender a conocer la mirada de la contemplación del propio “ser” a través de las imágenes que la memoria guarda.

El regreso a la ciudad: las momias de Guanajuato en el cine

La imaginación es el mejor aliado del miedo. Y si no, que se lo pregunten a Luis, el atrevido estudiante que osó desafiar el pánico que le provocaba el panteón de Guanajuato al anochecer. Tuvo que entrar en una ocasión cuando la oscuridad se había adueñado ya del camposanto empujado por la obligación de cumplir con una apuesta que había hecho con los amigos, bajo riesgo de parecer un cobarde en caso de no hacerlo. Nunca volvió a salir. Los hechos ocurrieron a principios del siglo pasado y la historia está recogida en el libro *Leyendas de Guanajuato*, junto a una ilustración del pintor y cronista Manuel Leal en la que el joven estudiante aparece aterido de miedo al borde de la muerte en el hipogeo de las momias.

Cuenta la leyenda que Luis era un estudiante muy despierto al que le gustaba gastar bromas a sus amigos. Su agilidad mental, pero sobre todo su picardía y palabrería, le permitían poner en apuros a los demás ante sus insólitas ideas. Un día las circunstancias se volvieron en su contra. Tuvo la idea de que alguno de sus colegas entrara en el panteón de Guanajuato pasada la medianoche y lo atravesase solo, de punta a punta, hasta llegar a la cripta donde reposan las momias. Al llegar allí clavaría una estaca para demostrar al día siguiente su proeza cuando amaneciese y entrasen los amigos al cementerio para comprobar que había sido capaz de cumplir el reto. Luis lo tenía todo planeado e intentó convencer con su labia a los demás de que la persona más apropiada para hacerlo era Jerónimo. Argumentó que debido a su fortaleza física podría realizar la proeza sin contratiempos. En realidad, estaba convencido de que Jerónimo no se opondría por su carácter dócil y resignado, dispuesto siempre a hacer cualquier cosa por sus amigos.

No salieron las cosas como pensaba Luis. Ante la oposición de uno de los amigos, que no consideraba justo que Jerónimo tuviese que ser el elegido a dedo para entrar en el camposanto, decidieron echarlo a suerte. Y, sorpresa, el azar hizo que la suerte, o la desgracia en este caso, señalara con el dedo a Luis después de jugarse con una moneda quién haría la proeza. Al principio pensó en eludir con cualquier excusa semejante responsabilidad, pero no tuvo otro remedio que aceptar su destino, salvo que quisiese poner en evidencia su cobardía

después de haber incitado a los demás con el reto. Armado con más miedo que valor, Luis entró en el panteón pasada la medianoche y avanzó temeroso entre las misteriosas sombras que proyectaban las tumbas. Para abrigarse del frío llevaba una capa española, lo que unido a la estaca que portaba en una mano le hacían parecerse al profesor Van Helsing, el conocido cazador de vampiros y eterno enemigo del conde Drácula.

Atravesar el camposanto le costó una eternidad. A cada paso que daba sentía que las sombras se movían a su alrededor y que algún ser de ultratumba le acechaba. Decidió ponerse a silbar para intentar contrarrestar esas sensaciones que no eran sino fruto de su imaginación. Avanzando con lentitud consiguió llegar al otro extremo del panteón, cerca de la cripta donde se encuentran las momias de los cadáveres exhumados. Sentía la mirada de las momias en su nuca, como si no estuvieran muertas y aquella noche hubiesen regresado a la vida para reprocharle su osadía y falta de respeto hacia los muertos. El miedo le nublabla la vista, pero colocó la estaca en el suelo como pudo y comenzó a clavarla con fuerza con la ayuda de una piedra. Fueron uno, dos, tres, cuatro, cinco, hasta seis golpes secos los que permitieron que la estaca se clavara firme en la tierra. Arrojó la piedra y se giró para salir corriendo del lugar. Notó que alguien le agarraba con fuerza de la capa y le impedía marcharse. Forcejeó, pero aquella fuerza misteriosa o ser extraño que le sujetaba no le dejaba huir. Su corazón comenzó a latir acelerado. Imaginó que no era una, sino varias, las momias que habían vuelto a la vida para atraparlo y llevárselo con ellas al más allá, al mundo de los no muertos, de la agonía eterna.

Los amigos, que esperaban el regreso de Luis en la puerta del panteón, se extrañaron de que tardara tanto en cumplir el reto. Incluso creyeron escuchar unos gritos de pavor procedentes del otro extremo del camposanto, pero lo atribuyeron a su imaginación y no quisieron compartir con el resto la sensación de que alguna fuerza sobrenatural se había desatado esa noche, bajo riesgo de quedar como unos cobardes. Regresaron a sus casas, silenciosos, apesadumbrados y temerosos de lo que pudiera haberle sucedido a su amigo. Ninguno logró conciliar el sueño esa noche y por su imaginación desfilaron imágenes fantasmales en las que seres de ultratumba sorprendían a Luis en su misión y lo arrastraban al más allá en medio de la oscuridad de la noche.

A la mañana siguiente, cerca de la cripta de las momias, el camposantero encontró el cuerpo sin vida de Luis tumbado en el suelo con el rostro desencajado y los ojos bien abiertos. Su mirada expresaba todo el horror que había sentido momentos antes de morir de pánico. No había indicios de violencia en su cuerpo. Lo único que extrañó al vigilante fue la estaca clavada en el suelo. Sujetaba el extremo de la capa que llevaba el desdichado estudiante, algo desgarrada como si éste hubiera intentado tirar de ella para liberarse.

Esta sugerente leyenda guanajuatense ilustra muy bien lo que es el miedo y todo el poder que posee; un mecanismo mental que está por encima de la razón y la lógica, y que ha existido en todas las culturas y creencias desde el origen de la especie humana, muchas veces para ejercer el control y el dominio desde las elites dirigentes de la tribu. Lo experimentamos desde niños y aunque en la edad adulta desarrollamos mecanismos de defensa, nos acompaña hasta el fin de nuestros días y está presente en el momento de morir. El temor a la muerte no deja de ser el miedo a lo desconocido, por más creyente que se pueda ser, y a la oscuridad de la nada. El miedo ha permitido fabular, siempre a través de la imaginación, historias de horror que de alguna manera justifican los temores atávicos del ser humano. Biológicamente estamos diseñados para sobrevivir a la luz del día, que es cuando somos capaces de dominar el ecosistema gracias a nuestra inteligencia, aunque también hemos podido vencer a la oscuridad con nuestros inventos. El control del fuego y la posibilidad de crearlo a nuestra voluntad constituyó la primera gran revolución cultural de la especie humana como se muestra en la película *La guerre du feu* (1981), una coproducción internacional de Jean Jacques Annaud. La oscuridad nos atemoriza porque nos sentimos indefensos al quedar anulado por completo el sentido de la vista, a diferencia de lo que sucede con otros animales como los vampiros o los lobos, capaces de dominar la noche al tener más desarrollados sus sentidos visuales y auditivos. Evidentemente, esto justificaría que esas dos especies, los vampiros y los lobos, hayan sido asociadas con mitos y leyendas de terror en el imaginario colectivo.

“No hay especie más miedosa que la humana”, afirma con rotundidad el filósofo José Antonio Marina en el libro *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. El miedo como un temor atávico a lo desconocido tendría en el ser humano dos vertientes: una biológica y otra eminentemente cultural, ligadas ambas al instinto de supervivencia. La primera la compartimos con el resto de las especies, pero la segunda es exclusiva del hombre por su capacidad para fabular. A la vez, el ser humano es la única especie que tiene conciencia de su existencia y se plantea qué es la muerte y qué hay más allá de ella, si es que hay algo. La putrefacción del cuerpo una vez muertos no deja de ser mas que una prolongación del envejecimiento de nuestro organismo a lo largo de la vida. Ver un cadáver nos impresiona, aunque no sea de un ser querido o de un conocido, porque nos recuerda nuestro final y aviva en nuestra imaginación esos miedos atávicos a los que nos estamos refiriendo. Ante ese miedo, queremos creer en la resurrección de los muertos, y las religiones y la cultura popular lo han hecho posible.

Al contemplar las momias de Guanajuato en el panteón de esta ciudad nos asaltan todo tipo de fabulaciones. En las expresiones de sus rostros, con las bocas abiertas como si gritaran, creemos ver el horror de la muerte, del momento

final, cuando en realidad responden al proceso natural de la momificación: la piel se seca y tira de las mandíbulas desencajándolas. Lo mismo sucede con los brazos, si bien la imaginación prefiere fabular y ver en esos gestos la agonía de esas personas en el interior de los ataúdes intentando aferrarse a la vida. Es una creencia universal que quienes mueren antes de su hora, y lo hacen de una forma violenta, no alcanzan el reposo eterno e intentan regresar a la vida. Las momias de Guanajuato parecen querer hacer eso, resucitar después de haberse quedado a medio camino entre la vida y la muerte. La atracción que tienen para el público, como ponen de manifiesto los cientos de miles de visitantes que acuden a verlas, respondería a todas estas circunstancias y a la fama universal que han alcanzado, de la que el cine no es ajeno como vamos a ver a continuación.

Dicen que quien visita Guanajuato y no va a ver las momias no conoce Guanajuato. Son un importante reclamo turístico, pero también se han convertido en un signo de identidad de una población rica en leyendas e historias fantásticas que se esconden en los rincones de todas sus calles y plazas. En cambio, Francisco y Gloria, los protagonistas de *Él*, la película que analizamos en el capítulo anterior, no llegan a visitar el panteón de las momias en su recorrido turístico por Guanajuato. Sí pasean por otros lugares emblemáticos como el monumento al Pípila, la escalinata de la Universidad o la Iglesia de la Compañía de Jesús. Son lugares regios, símbolos de un pasado glorioso de gestas heroicas en la lucha por la independencia de México, o del aprendizaje, el saber y el conocimiento. El carácter paranoico del personaje de Francisco Galván justificaría esta omisión tal vez, a pesar de que la presencia de las momias de Guanajuato en el cine ha sido muy importante, sobre todo en el género de terror.

Que no estén en la película *Él* no se debe ni mucho menos a un desconocimiento de su existencia por parte de Luis Buñuel, quien expresa su atracción por las momias de Guanajuato en sus memorias, *Mi último suspiro*, como ya apuntábamos en el capítulo anterior. El cineasta al hablar de las momias comenta: “No me gusta el espectáculo de la muerte, pero, al mismo tiempo, me atrae. Las momias de Guanajuato, en México, asombrosamente conservadas gracias a la naturaleza del terreno en una especie de cementerio, me impresionaron extraordinariamente. Se ven las corbatas, los botones, el negro bajo las uñas. Parece como si pudiera ir a saludar a un amigo muerto hace cincuenta años” (Buñuel, 1982). Esa misma atracción sienten los turistas que visitan la cripta de las momias. Tal vez se deba a que son capaces de vencer en parte a la muerte, porque la preservación de los cuerpos momificados permite conservar el vestigio y el recuerdo de las personas que fueron en vida, como ocurre en la escena del panteón en *Amor y sexo* (1963), de Luis Alcoriza.

Basada en la novela *Safo* de Alphonse Daudet, **Amor y sexo** es un melodrama poco afortunado sobre la alta burguesía decadente y aburrida en el México de los años 60. El guión, que firman Fernando Galiana y Julio Porter, encuentra su mayor handicap en la adaptación de una novela cuyo contenido moralizante resulta anacrónico para la época en que está hecho el filme. La presencia de María Félix y Julio Alemán en los papeles principales no es capaz de contrarrestar esas limitaciones por la desgana, en ocasiones, y excesos, en otras, con que interpretan los personajes de la “vampiresa” devoradora de hombres y del pusilánime joven doctor seducido por la frívola mujer madura. El filme figura entre las obras menores de Luis Alcoriza y hoy día prácticamente sólo es recordado por la escena del desnudo de María Félix, la primera vez que lo hizo ante las cámaras y en la que la actriz se muestra vacilante. La Doña había cumplido en ese momento 49 años, pero su belleza serena seguía estando fuera de toda duda. Paco Ignacio Taibo I asegura que fue la propia María Félix la que decidió hacer la escena del desnudo, puesto que ni figuraba en el guión ni siquiera se lo había sugerido Alcoriza. El escritor asturiano nacionalizado mexicano argumenta que fue un duelo de la actriz con su público para silenciar cualquier tipo de rumor sobre la leyenda de su belleza perenne.

Hay otra escena por la que es digna de recordar esta película, la que se desarrolla en el hipogeo de las momias de Guanajuato, que tampoco figu-



Amor y sexo (1963), de Luis Alcoriza.

raba en el guión y que la introdujo Alcoriza con gran acierto. El personaje interpretado por la Doña, Diana, es el de una mujer de clase acomodada cuya vida es caprichosa y ociosa. Conoce por casualidad al joven doctor Raúl Solana, que queda prendado de ella y rompe con su novia para convertirse en su amante a pesar de la diferencia de edad. Al lado de Diana, Raúl caerá en el pozo de los celos y la desesperación, pondrá en peli-

gro su carrera profesional y dejará de atender por altruismo una consulta médica para personas sin recursos. Diana será su única pasión, pero reclamará que sea suya en exclusiva porque no está dispuesto a compartirla con nadie, convirtiéndose en un títere de los caprichos de ella y perdiendo el juicio hasta el punto de maltratarla físicamente cuando le abandona al final de la película.

Raúl traiciona a su novia y la engaña cuando le miente al decirle que tiene que marcharse de la ciudad para cuidar a su madre enferma. Pide un permiso de cinco días con esa excusa, pero en realidad escapa con Diana a la hacienda que ésta tiene en Guanajuato. Allí, en la tierra de sus orígenes, puesto que su padre era minero, terminará de seducir al joven doctor. La atracción sexual que siente Raúl por Diana, que por edad podría ser su madre, adquiere tintes de necrofilia durante la visita turística que realizan al museo de las momias, cuando éstas estaban colocadas en dos hileras paralelas apoyadas contra la pared, totalmente expuestas al público sin ningún tipo de cristal que las protegiera.

Al visitar las momias en compañía del guía Tiburcio, tras mostrarle a su joven amante la ciudad, Diana comenta que algunas de las personas allí expuestas las conoció en vida. Tiburcio se detiene ante una de las momias para explicarles que se trata de su amigo Nacho, con el que tomaba una copita todos los días. El espectáculo de los cuerpos momificados resulta tan natural a los ojos de Tiburcio y Diana, acostumbrados de toda la vida a verlos, como seductor para Raúl en ese juego entre Eros y Thanatos (el deseo y la muerte) que se desata a continuación entre la pareja. Cuando se quedan solos, Raúl se recrea en la belleza madura de su amante observándola en medio de las momias. Despierta así en su interior un fuerte deseo sexual y se abalanza sobre ella para besarla de forma apasionada.

Hay en esta escena una intención provocadora y transgresora por parte de Alcoriza que nos recuerda el cine de Buñuel. No hay que olvidar que Alcoriza fue su guionista en algunas de sus más importantes producciones mexicanas, entre ellas **Él**. Podrían aventurarse algunas semejanzas entre ambos títulos, aunque la verdad es que **Amor y sexo** es una película menor, mientras que **Él** es una obra notable dentro del cine mexicano. No obstante, es llamativo el papel que desempeña la ciudad de Guanajuato en ambas. Es el lugar de referencia de los dos protagonistas, Francisco en **Él** y Diana en **Amor y sexo**. Es la ciudad a la que regresan porque se sienten parte de ella y en ella buscan su identidad, sus raíces y su pasado. Un pasado que en el filme de Alcoriza encuentra su máxima expresión en la escena del panteón de las momias, cuando Diana y Tiburcio reconocen a las personas cuyos cadáveres están allí expuestos. Son muertos que no quieren abandonar su lugar en el mundo, que una vez momificados permanecen allí para convivir con los vivos y seguir formando parte de la comunidad.

Regresar a la vida desde la muerte

La idea del regreso a la vida después de la muerte es algo que está presente en casi todas las religiones. En la cristiana se materializa a través de la resurrección en un paraíso celestial, en la milenaria cultura egipcia en la existencia de un mundo de ultratumba paralelo al de los mortales, y en otras civilizaciones en la reencarnación. La literatura decimonónica y el cine fantástico en el siglo XX se apropiaron de estas creencias para devolverle la vida a los muertos. Un regreso que resulta traumático para los propios muertos y también para los vivos, puesto que los primeros necesitan de los segundos para subsistir. Es así como irrumpen los mitos literarios y cinematográficos del vampiro, del monstruo de Frankenstein o el moderno Prometeo, de las momias de la cultura egipcia, de los zombies y por supuesto de las momias de Guanajuato.

Luis Buñuel bromeaba con regresar a la vida después de la muerte en el último párrafo de sus memorias: “Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba” (Buñuel, 1982).

A pesar de que Luis Buñuel no incluyó las momias de Guanajuato en la película *Él*, quien sí lo hizo fue su hijo, Juan Luis Buñuel, en *Guanajuato: una leyenda* (1990). Se trata de un documental que incluye partes dramatizadas realizado con motivo de la declaración de la ciudad como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Tal vez inspirado por esa reflexión que su padre hacía en *Mi último suspiro*, Juan Luis Buñuel hizo resucitar en *Guanajuato: una leyenda* a dos momias del panteón para visitar la ciudad y mostrar al espectador la magia de sus callejones, plazas, monumentos, historias y leyendas. El hilo conductor es el recorrido que hacen por el entramado urbano de Guanajuato dos personajes ataviados con ropas decimonónicas, un adulto y un niño. Al espectador se le oculta que son dos momias hasta el final de la película, de media hora de duración. Crea así un ambiente de misterio, puesto que los dos protagonistas siguen a una mujer vestida de blanco y con velo a la que el niño llama mamá.

Guanajuato: una leyenda es una película de encargo, pero Juan Luis Buñuel la hace suya gracias a un guión coescrito con la novelista mexicana Laura

Esquivel. El regreso a la vida después de la muerte no era un tema ajeno a Juan Luis Buñuel. En su filmografía como director encontramos un título con una temática parecida, *Leonor* (1975), una coproducción entre España, Francia e Italia protagonizada por Liv Ullmann y Michel Piccoli. El largometraje cuenta la historia de un matrimonio, Richard y Leonor, que viven felices ajenos al mundo en un castillo medieval. La repentina muerte de ella sume a Richard en el dolor hasta que acepta contraer matrimonio con otra mujer, pero su antigua amada regresa de la muerte.

Cuando le propusieron a Juan Luis Buñuel hacer una película sobre Guanajuato, asegura que no tenía ni idea de cómo la iba a enfocar. Había hecho con anterioridad documentales de otras ciudades inscritas en el registro de la UNESCO, pero desconocía qué nuevo enfoque podía darle. “Éramos un grupo de amigos que hicimos diferentes ciudades del mundo que son Patrimonio de la Humanidad -recuerda Juan Luis Buñuel en declaraciones a los autores de este libro-. Me preguntaron si quería hacer uno en Guanajuato y dije sí, está muy bien. ¿Y ahora qué hago? me preguntaba. ¿Qué hay en Guanajuato? pregunté. Las momias, me dijeron. Y hay una momia que se llama el ateo francés, así, seca -gesticula con la boca y los brazos-, y al lado está un niño vestido de marinero. El tipo lleva a su hijo a visitar Guanajuato. Es un lugar magnífico Guanajuato, con mucha cultura, con pintores, artesanos, con todo. Entonces son las dos momias las que pasean por la ciudad y al final regresan a su agujero”.

La momia a la que se refiere Juan Luis Buñuel es la del médico francés Remigio Leroy, que fue el primer cadáver momificado que se descubrió tras la inauguración del nuevo panteón de Guanajuato, en la falda sur del Cerro Trozado, en 1861. El cuerpo de Remigio Leroy, que había vivido y fallecido en Guanajuato, se exhumó en 1869, cuatro años después de ser inhumado. Es de imaginar la cara de sorpresa que debieron de poner los sepultureros que abrieron el nicho número 214, donde se encontraban los restos mortales del doctor galo, al encontrar el cadáver tan bien

conservado. Las exhumaciones siguieron y continuaron apareciendo nuevos cuerpos momificados de forma natural gracias a las condi-

ciones especiales de humedad y temperatura del lugar. Las mismas parece ser que favorecen la deshidratación de la piel y los tejidos humanos sin que se destruyan por putrefacción. Desde 1870 comenzaron a exhibirse al público las momias. Así

“...¿Qué hay en Guanajuato? pregunté. Las momias, me dijeron. Y hay una momia que se llama el ateo francés, así, seca -gesticula con la boca y los brazos-, y al lado está un niño vestido de marinero. El tipo lleva a su hijo a visitar Guanajuato...” J.L.B.
Fotografía: *Guanajuato: una leyenda* (1990), de Juan Luis Buñuel.



“A pesar de que Luis Buñuel no incluyó las momias de Guanajuato en la película *Él*, quien sí lo hizo fue su hijo, Juan Luis Buñuel, en *Guanajuato: una leyenda* (1990).”

continúa haciéndose hoy día con visitas diarias que llegan a alcanzar el millar de personas en temporada baja, y que se eleva a las cinco mil durante la alta.

La momia del ateo francés, alta, expresiva e imponente, atrajo tanto a Juan Luis Buñuel que la convirtió en la protagonista de ***Guanajuato: una leyenda***, aunque manteniendo el suspense hasta el final porque sólo en ese momento descubre el espectador que se trata de una momia, cuando ésta regresa a su ataúd en el panteón y vuelve a adquirir su aspecto momificado junto al niño, su hijo. Este hilo conductor permite al cineasta vertebrar una historia guiada por la magia y la poesía de las leyendas de Guanajuato, con un guión de Laura Esquivel que por momentos resultó excesivamente poético para Juan Luis Buñuel, quien decidió recortarlo. “A veces el texto era un poquito, demasiado poético. Llegó un momento en el que decidí cortar y quitar cosas, porque demasiada poesía es mala”, afirma el cineasta. La colaboración de la escritora mexicana surgió a propuesta del director, que había quedado prendado de la novela *Como agua para chocolate*. “Me gustó mucho su libro. Ella me hizo una comida magnífica de un mole buenísimo y nos hicimos amigos. Hablamos y ella fue la que escribió el guión”, recuerda.

Producida por Giuseppe Giampaoli con el Instituto Mexicano de Cine, fotografía de Ernesto Medina y la participación de Marisse Systach como asistente de dirección, la película contó con la colaboración de los grupos teatrales de Guanajuato, los artesanos y los artistas de la localidad, que convirtieron este documental en uno de los audiovisuales más hermosos que jamás se han hecho sobre la ciudad, aunque por desgracia es muy poco conocido. El paseo que un hombre adulto y su hijo realizan por Guanajuato desde que amanece hasta que anochece permite alternar la ficción con el documental a lo largo de todo el metraje, informando al espectador de la riqueza cultural de la ciudad, pero sobre todo transmitiendo lo que expresan todos los lugares que son Patrimonio de la Humanidad: su inmortalidad. La utilización de dos momias como guías de este recorrido constituye por tanto un acierto de Juan Luis Buñuel y Laura Esquivel, porque imprimen un aire legendario, poético y de misterio en el entorno de una ciudad que es pura magia con sus rincones, historias y leyendas, lo que permite hablar tan pronto de la defensa de la Alhóndiga de Granaditas, como recrear después la historia del Callejón del Beso, pasear por el Mercado Hidalgo o conocer de cerca el trabajo de los artesanos que con sus manos imprimen cada día la inmortalidad a sus obras.

Ya hemos comentado que Juan Luis Buñuel tuvo muy claro que las momias iban a ser las que condujeran el documental. El regreso de la muerte, además de permitir introducir en el discurso el panteón de las momias, se convierte así en una seña de identidad de Guanajuato, de su eternidad e inmortalidad, porque

es una ciudad por cuyas plazas y calles el tiempo parece haberse detenido. El personaje del médico francés fue interpretado por Martín Lasalle, mientras que el del niño fue encarnado por René Rodríguez Campoy y la mujer de blanco a la que siguen por Carmen Delgado. Junto a ellos aparecen en la película las compañías teatrales Tradiciones y Leyendas, y Ventana. El gremio de artesanos está representado por el pintor ceramista Capelo Hernández, el maestro pintor José Chávez Morado, el ceramista Gorky González Quiñónez, y los fabricantes de charamuscas María Lozano Aranda y Daniel Hernández Lozano.

Aunque se trata de dos momias que recorren la ciudad, el espectador no se percató de ello hasta el final, cuando regresan a sus ataúdes en el panteón. Con ello se consigue un aire de misterio e intriga, ya que tanto el hombre como el niño presentan un aspecto saludable, aunque algo pálido. Visten ropas de la segunda mitad del siglo XIX a pesar de que la acción se desarrolla a finales del siglo XX, y al hablar entre ellos escuchamos sus diálogos, pero nunca mueven la boca para hacerlo. Juan Luis Buñuel emplea además con mucha habilidad todos los elementos urbanos que se dan cita en Guanajuato para crear ese ambiente intrigante que persigue. Comienza por los túneles, con un *travelling* en contrapicado filmado a gran velocidad que nos permite ver sólo la bóveda. El plano resultante es misterioso, de apariencia espectral, que se refuerza más todavía con el contrapunto sonoro del ladrido de unos perros y unas campanadas lejanas. Elementos ambos muy buñuelianos, por cierto, y que son constantes en el cine del realizador de *Él*. Sin saberlo todavía, aunque intuyendo ya algún misterio, estamos asistiendo a la vuelta a la vida de dos muertos, las momias protagonistas, como si regresaran por el túnel de la muerte a la ciudad que abandonaron hace tiempo.

El siguiente plano no es menos inquietante. Adivinamos entre la bruma un puente y una calzada de piedra. Es de noche todavía y una misteriosa mujer, vestida de blanco y con el rostro cubierto por un velo, atraviesa el campo visual del plano en diagonal. La siguen un hombre mayor con traje oscuro, sombrero y bastón, y un niño vestido de marinerito en tonos azules con una pelota bajo el brazo. “¡¡¡Mami, mami, mami!!!”, grita el pequeño. El señor es su padre y le pide que no grite. Unos planos generales nos muestran la grandiosidad de la ciudad con el tañer de las campanas y el canto de los gallos poniendo música al amanecer, elemento igualmente muy buñueliano. La mujer de blanco desciende por las laderas donde se encuentra el monumento al Pípila y observa la ciudad desde el privilegiado mirador que ofrece este enclave. Comienza el comentario en off de un narrador que nos guiará por las riquezas patrimoniales y culturales de Guanajuato, una ciudad que es definida como una tierra de magia y leyendas donde la fantasía brota por todos sus rincones.

En su periplo por la ciudad, el primer lugar que visitan el hombre mayor y el niño es el campanario de la Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato. Volvemos a encontrarnos con esa atracción que sienten los Buñuel hacia los campanarios, esas atalayas desde las que la mirada se hace omnipotente, como le ocurría al protagonista de *Él*, en este caso desde el campanario de la Catedral de México. Atravesan el tejado de la basílica y se pierden por los callejones hasta desembocar en la Plaza de Mexiamora. El hombre se desempolva la ropa con la mano. Lleva el saco cubierto de polvo, lo que unido al anacronismo de la indumentaria -nos encontramos en 1990- aumenta más la intriga en el espectador sobre la procedencia de estos personajes.

En la fuente de cantera verde que hay en el centro de la plaza, el hombre encuentra un periódico abandonado y se abalanza sobre él. Se trata de un ejemplar de *La Jornada* que abre emocionado para leer las noticias. El niño también quiere verlo, pero el padre le pide paciencia. Es evidente que se trata de un guiño de Juan Luis Buñuel al último párrafo de las memorias de su padre, *Mi último suspiro*. Como vimos antes, Buñuel contaba que le hubiese gustado levantarse cada diez años, comprar la prensa y regresar a la tranquilidad de la tumba para leer los periódicos y enterarse de qué estaba pasando en el mundo. No hay que olvidar, aunque en este punto de la película todavía lo desconoce el espectador, que se trata de dos momias que se han levantado de la tumba y han salido a pasear por la calle, como le hubiese gustado hacer a Luis Buñuel.

La aparición de la mujer de blanco caminando por uno de los múltiples callejones que van a dar a la Plaza de Mexiamora obliga al niño y al padre a retirar la atención del periódico. La siguen, pero el hombre se lleva consigo el diario. Avanzan por los callejones intentando darle alcance en medio de los aullidos de los perros, como si ladraran a su paso ante una aparición fantasmal, que incrementa más todavía la intriga que en ese momento siente el público. Cruzan una terraza con sábanas blancas tendidas al sol y de fondo se escuchan unas campanillas. En medio de ese mar de telas blancas pierden de vista a la madre y llegan al Mercado Hidalgo. Los puestos de venta hierven de actividad a esa hora. La cámara se recrea en mostrar los alimentos y productos típicos, y al niño le da hambre. La música de un organillo de fondo y el bullicio del mercado certifican la vida de una ciudad moderna que conserva sus tradiciones.

Tras pasear por el Mercado Hidalgo, visitan un museo y la narración pasa a convertirse en eminentemente documental. Hasta aquí el metraje dura siete minutos. Las pistas que se han dado al espectador son confusas. Es evidente que se trata de dos personas que regresan a una ciudad que conocen, Guanajuato, pero no se desvela todavía quiénes son. La cámara, coqueta con el patrimonio guanajuatense, se recrea en sus monumentos; muestra la belleza de sus edificios

singulares, de sus templos, y se introduce en la galería de una mina para contar la singular importancia que la minería ha tenido en el desarrollo de Guanajuato. El hombre y el niño penetran en el interior de la galería envueltos en una bruma que confiere, nuevamente, un aire de magia y misterio a todo lo que sucede en Guanajuato. La mujer de blanco les sigue mientras los mineros salen al exterior. La bonanza que vivió la ciudad gracias al oro y la plata se plasma a continuación en el monumental edificio del Templo de San Cayetano en la Valenciana, que la cámara registra con todo su esplendor artístico.

El siguiente lugar visitado es la Alhóndiga de Granaditas. El hombre cuenta al niño los importantes hechos históricos que ocurrieron en este regio y austero edificio construido para garantizar el abastecimiento de grano a la población, convertido en fortaleza por las tropas realistas en 1810, cuando el cura Miguel Hidalgo lanzó el grito de independencia. Pasean por el patio central, cuyo suelo se tiñó de sangre durante la primera batalla de la lucha por la independencia mexicana. Un contrapunto sonoro nos permite escuchar el sonido de las explosiones, los disparos y el choque de espadas de aquel enfrentamiento entre el ejército insurgente y los realistas que se habían atrincherado en la Alhóndiga. Recorren el interior del edificio y pasan ante el mural obra del pintor guanajuatense José Chávez Morado que muestra la cabeza cortada de Miguel Hidalgo en una jaula de hierro.

El recorrido por la ciudad continúa en la Plaza del Baratillo, en medio ya del bullicio de la actividad diurna y de los talleres de artesanía con su febril creatividad. La cámara entra en estos talleres para observar el laborioso y delicado trabajo de los artesanos. La narración en off deja paso únicamente a las imágenes con acompañamiento musical, que es muy importante en toda la película porque la banda sonora cabalga entre la música clásica y los temas populares, contribuyendo a imprimir esa atmósfera de magia, misticismo y leyenda que busca transmitir. La cerámica se hace de barro, y el barro sale de la tierra, que se funde con el polvo de los muertos, parece querer decirnos Juan Luis Buñuel. El proceso de creación de la cerámica equipara la preparación del barro como un trabajo manual, con la de la masa que servirá para la fabricación de las charamuscas. Olor y sabor, aunque no lo percibimos sensorialmente, se funden en estas imágenes, y el adulto y el niño parecen querer impregnarse de esas sensaciones en su recorrido. En este pasaje, el filme incide en que todo Guanajuato es puro contraste: el sonido y el silencio, el negro y el blanco, la vida y la muerte, como el águila y la serpiente del motivo pictórico que decora una cerámica.

El hombre mayor y su hijo pasean por la presa, donde vuelven a ver a la mujer de blanco. Regresan al casco urbano para seguir recorriendo sus calles y sentarse a descansar en los bancos del Jardín Unión. Se sientan frente al kiosco,



Guanajuato: una leyenda (1990), de Juan Luis Buñuel.

donde unos niños juegan. Aseguran que este jardín tan recoleto está concebido así para favorecer el encuentro y la amistad. Uno de los niños se queda mirando al muchacho vestido con ropas de otra época, pero no intercambian palabras, sólo se cruzan sus miradas. Es entonces cuando Juan Luis Buñuel introduce una broma que hoy día podemos entender como una acertada advertencia. Se trata de las dificultades respiratorias que tienen los dos personajes en medio de la ciudad, a pleno día, por culpa de la polución. Frente a las hermosas imágenes de la ciudad mostradas hasta ese momento, se suceden planos captados con teleobjetivo de los tubos de escape de los vehículos. La cámara registra los atascos de tráfico, y la sensación de caos y polución que quiere transmitir el realizador es reforzada mediante contrapuntos sonoros con ruidos estridentes. El cineasta está haciendo una crítica al peligro que entraña el tráfico y la polución que genera éste para una ciudad como Guanajuato. Y los dos protagonistas, venidos del pasado, así lo comprueban en medio del caos circulatorio, el ruido y la contaminación.

La última parte del filme la dedican Juan Luis Buñuel y Laura Esquivel a explorar la rica oferta cultural de Guanajuato. Comienzan por sus leyendas,

en concreto la del Callejón del Beso. Por el estrecho callejón de menos de un metro de anchura, el cineasta introduce un *travelling* para filmar la recreación de la historia de los amantes doña Carmen y don Luis. La cámara filma en un contrapicado el encuentro furtivo de los dos enamorados desde los balcones de sus respectivas casas. La estrechez de la calle permite besarse de balcón a balcón, lo que aprovecha don Luis para poder acercarse a su amada ante la oposición del padre de ésta. Él besa la mano a doña Carmen, pero el padre irrumpe apartándola a la fuerza del balcón y clavándole un puñal, ya mediante un plano rodado a la altura de las balconadas.

Del Callejón del Beso la acción se traslada a la Plaza de San Roque, donde se encuentra la iglesia del mismo nombre y en cuyo espacio se escenifican desde hace más de medio siglo los Entremeses Cervantinos. Ha anochecido y la bruma envuelve este espacio urbano. El niño y su padre asisten a lo que podría parecer una ensoñación, pero en realidad es una evocación de los Entremeses Cervantinos. Un cura con sotana, con el rostro cubierto por la máscara de una calavera con nariz alargada, seduce a una mujer. A caballo irrumpe un jinete con el rostro pintado de la calaca, que los mira desafiantes. Volvemos a encontrar en esta escena temas muy buñuelianos aunque se trate de una evocación de los festivales cervantinos: la vida y la muerte, la seducción de la carne y la represión de la religión, y el Eros y Thanatos que estaba presente también en la película de Alcoriza en la escena del panteón de las momias.

El Teatro Juárez es el siguiente espacio que visitan los protagonistas. Sentados en un patio de butacas completamente vacío, asisten al ensayo del pianista Eduardo Mateo Trueba. Cuando salen fuera, encuentran las calles a rebosar de gente en una apoteosis final de imágenes en la que asistimos a un concierto al aire libre de una orquesta sinfónica, a la quema de un castillo de fuegos artificiales, y al ambiente alegre y festivo de las calles con grupos musicales animando las terrazas de los bares. El niño muestra ya síntomas de cansancio y se lo dice a su padre. Regresan a casa, en silencio, siguiendo el mismo camino que al principio de la película.

Volvemos a ver ese *travelling* en contrapicado a gran velocidad que nos muestra las bóvedas de los subterráneos de Guanajuato y después el puente envuelto en la niebla. Juntos acceden a una cripta por una escalera y avanzan hacia la izquierda del encuadre. La cámara encuadra sólo los pies de la pareja y deja que salgan de campo. En off, escuchamos el ruido de los zapatos que pisan como un tablón de madera. La cámara se mueve hacia el lugar al que se dirigen el hombre y el niño, y encuadra en un plano de conjunto dos ataúdes apoyados contra la pared, en posición vertical, de diferente tamaño. En el grande está el cuerpo momificado del adulto, con los brazos cruzados sobre su pecho, de

los que sobresale, plegado, el periódico *La Jornada* que había encontrado en la Plaza de Mexiamora. En el pequeño está la momia del niño, y hasta allí se acerca la misteriosa mujer de blanco con el velo. Descubrimos entonces que los dos visitantes de la ciudad eran momias. La del adulto, la de un médico francés que vivió y murió en la ciudad. Una voz en off nos invita a sumergirnos en Guanajuato, a pasear por sus calles, a dejarnos impresionar con sus historias y leyendas, a conocer las viejas minas y, cómo no, el panteón de las momias.

La cámara de Juan Luis Buñuel fluye como un río en **Guanajuato: una**

leyenda. Atrapa al espectador con sus acompasados movimientos, su ritmo ágil y el suspense que crea sobre la procedencia de los misteriosos personajes a los que sigue por callejones, plazas y monumentos. La alternancia de imágenes documentales con otras de ficción, cruzándose continuamente ambos géneros, confieren a esta película un estilo visual y narrativo difícil de clasificar. Las momias de Guanajuato sirven al cineasta no sólo para conducir y estructurar el relato, sino para hablar de la inmortalidad de la ciudad. Son dos muertos que regresan para volver a pisar las calles que pisaron en vida, para contemplar lo que contemplaron en vida, apegados a esa seña de identidad que representa Guanajuato para ellos. Guanajuato es una ciudad inmortal por el peso de su pasado histórico, de su patrimonio artístico, de sus tradiciones, de sus artesanos, y de su encanto urbano, donde la muerte no es el final de la vida sino el paso a la eternidad. Y por eso Guanajuato es dibujada en este filme como una ciudad eterna con sus mitos, sus rincones únicos, sus leyendas y, en definitiva, su magia.

“...este tipo de cine funcionó comercialmente no sólo dentro de México sino también en otros países de habla hispana. Su fama llegó a Estados Unidos y Europa, donde **Santo contra las mujeres vampiro** (1962), de Alfonso Corona Blake, llegó a ser objeto de veneración en Francia, país en el que se estrenó con el título de **Superman contre les femmes vampires.**”

Santo, la necesidad de un héroe enmascarado

El pasado regresa en **Guanajuato: una leyenda** a pasear, a recordarnos que existió, no a querer dominar el presente. Las momias que se pasean por las calles son un hombre y un niño inofensivos, más bien indefensos ante los males modernos como la polución y el tráfico. Tienen aspecto humano en lugar de monstruoso. Convertir las momias de esta ciudad colonial en monstruos de película es algo de lo que ya se había encargado el cine fantástico y de terror mexicano de los años setenta. Nos enfrentamos a un género cuestionado y vilipendiado por los



historiadores, que a su vez irá de la mano del cine de luchadores, pero que desató pasiones entre un público que, a falta de otros productos de entretenimiento de calidad, encontró en estas películas una diversión segura. Y será Santo, el enmascarado de plata, junto a Blue Demon y Mil Máscaras, quienes

se tengan que enfrentar a las momias de Guanajuato transformadas en monstruos cinematográficos en *Las momias de Guanajuato* (1970), de Federico Curiel.

No vamos a defender la calidad artística de las películas del Santo y de luchadores porque no la tienen. Hacerlo sería negar una verdad objetiva, porque hay que reconocer, sin por

ello tener que despreciarlas, que se trata de “churros” realizados durante una de las peores crisis del cine mexicano. Hay que admitir, no obstante, que mantuvieron viva una industria que en caso contrario hubiera desaparecido por inanición, porque este tipo de cine funcionó comercialmente no sólo dentro de México sino también en otros países de habla hispana. Su fama llegó a Estados Unidos y Europa, donde *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), de Alfonso Corona Blake, llegó a ser objeto de veneración en Francia, país en el que se estrenó con el título de *Superman contre les femmes vampires*. En España fue también un cine que despertó pasiones infantiles en las matinales y las sesiones dobles. Tanto es así que llegaron a coproducirse con este país tres títulos de la serie: *Santo frente a la muerte* (1969), de Fernando Orozco; *Santo contra el doctor Muerte* (1973), de Rafael Romero Marchent; y *Santo en el misterio de la perla negra* (1974), de Fer-

nando Orozco, las dos últimas coproducidas igualmente con Colombia. También se hicieron coproducciones con Haití en **Santo contra la magia negra** (1972), de Alfredo B. Crevenna; con Ecuador en **Santo contra los secuestradores** (1972), de Federico Curiel; y con Puerto Rico en **Santo en Oro Negro** (1975), dirigida por el mismo realizador que la anterior.

Hoy día asistimos a una revisión de este tipo de cine, que es objeto de interés por parte de estudiosos e historiadores cinematográficos de todo el mundo. El caso más reciente es el amplísimo estudio publicado en 2005 en Estados Unidos a cargo de Robert Michael "Bobb" Cotter titulado *The Mexican Masked Wrestler and Monster Filmography*, aunque el cine de luchadores ya dio en México en los años ochenta un ensayo de referencia para conocerlo en profundidad gracias a Nelson Carro. Deberíamos preguntarnos qué tienen las películas del Santo, de luchadores y de terror de los años 60 y 70 hechas en México para despertar tanta curiosidad. Tal vez la respuesta sea tan simple como que cumplieron la función catártica que en nuestras sociedades tiene la creación de mitos y leyendas desde la Grecia clásica. Santo, el enmascarado de plata, es un mito nacional mexicano. Eso es algo que nadie, absolutamente nadie, puede poner en duda. Como afirma Álvaro Fernández Reyes, "el hombre muere y el mito subsiste en las entrañas culturales". Eso justificaría que la figura del Santo siga tan presente en la cultura mexicana, no sólo a través de sus películas, con la reposición en televisión y sobre todo la reedición en DVD de toda su filmografía, sino mediante otros productos mediáticos como los cómics y las caricaturas.

Mitos como el Santo surgen en nuestras sociedades por una necesidad del ser humano de crear héroes que hagan frente a la injusticia, y si van enmascarados mucho mejor, porque detrás de la máscara no hay un individuo sino el rostro de todos los oprimidos. En todas las películas del enmascarado de plata se incide en esta idea, sobre todo en las primeras, cuando el luchador, después de haber hecho el bien, se retira con discreción sin esperar ni siquiera a recibir las gracias. Así lo hace en **Santo contra los zombies** (1961), de Benito Alazraki, tercer título de la serie protagonizada por el luchador Rodolfo Guzmán Huerta. "¿Quién será el Santo?", se preguntan los policías a los que el enmascarado les ha ayudado a resolver el caso. "Una leyenda, una quimera, la encarnación de lo más hermoso, el bien y la justicia, ese es el Santo, el enmascarado de plata", contesta el inspector de policía. Una respuesta similar da el padre de Diana, la joven mujer rescatada por el luchador en **Santo contra las mujeres vampiro**. "Nadie lo sabe, nadie lo sabrá nunca, pero en esta época en la que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia", contesta a su hija cuando ésta le pregunta por la identidad del hombre que la ha salvado.

Los justicieros que ocultan su identidad tras una máscara o antifaz pueblan la literatura, el cómic y el cine del siglo XX. El más famoso en este último campo, por las múltiples versiones que se han hecho en el cine y la televisión, es sin duda el personaje de El Zorro, basado en la novela por entregas *La maldición de Capistrano* (*The Curse of Capistrano*), que el periodista Johnston McCulley comenzó a publicar en 1919 en la revista norteamericana *Story Weekley*. Entre sus precedentes literarios están Dick Turpin, inspirado en un bandido inglés de principios del siglo XIX y llevado al mundo de la novela por William Harrison Ainsworth, y la Pimpinela Escarlata, de la escritora Emmuska Orczy, que sitúa el personaje en tiempos de la Revolución Francesa. Desde Douglas Fairbanks a Antonio Banderas pasando por Tyrone Power, El Zorro ha encontrado en la pantalla grande a numerosos actores que le han dado vida. Pero no ha sido el único personaje que ha defendido en el celuloide a los débiles ocultando su rostro.

Pablo Mérida ha estudiado en profundidad la figura de El Zorro y de otros justicieros parecidos creados por el séptimo arte, varios de ellos en México. Entre los citados por este autor figuran el Águila Negra, el Caballero, el Caballero Enmascarado, el Californiano, el Coyote, Cruz Diablo, el Cuervo, el Charro Negro, Deadwood Dick, el Diablo, Durango Kid, el Enmascarado, el Rayo Justiciero, el Gavilán Vengador, el Halcón de Castilla, el Jinete Escarlata, el Jinete Fantasma, el Jinete Negro, Joaquín Murrieta, el Látigo Negro, el Leopardo, el Lobo Negro, el Llanero Solitario, la Máscara Roja, el Norteño, el Ranchero Solitario, la Rosa Roja, el Tigre, el Tulipán Negro, el Zorro Escarlata, y un largo etcétera (Pablo Mérida, 1997). Vemos por tanto cómo las pantallas de los cines han sido pobladas por una amplísima legión de justicieros, aunque todos ellos desarrollan sus aventuras a caballo -y nunca mejor dicho- entre los siglos XVIII y XIX.

El Santo, a diferencia de todos los enmascarados citados por Pablo Mérida, es un personaje que vive a mediados del siglo XX y que, aunque sus aventuras son fruto de la ficción, es un luchador real que salta de la arena al cómic primero y después al cine. El enmascarado de plata es un héroe que vive en una época muy diferente a la de El Zorro. Vive en el siglo de los avances tecnológicos y de las historietas ilustradas, género del que se nutren los orígenes del personaje y en el que se inspiran los argumentos de sus historias, pero, a diferencia de sus homólogos norteamericanos de la Marvel, carece de superpoderes. Es un gladiador, un luchador clásico al estilo de Hércules o del forzado Maciste, con conocimientos científicos porque cuenta en su casa con un sofisticado laboratorio, al menos en apariencia. Además, en algunas películas de la serie como ***Operación 67*** y ***El tesoro de Moctezuma***, ambas de 1966 y dirigidas por René Cardona y su hijo, del mismo nombre, se comporta como un espía al estilo de James Bond, la creación de Ian Fleming que llega al cine en la década de los sesenta con el

rostro de Sean Connery, y a cuya sombra surgirán otros agentes secretos como el mexicano Alex Dínamo, interpretado por Julio Alemán.

Umberto Eco define la mitificación como la “simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un periodo histórico” (Umberto Eco, 1968). Santo es para la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX ese mito, ese fenómeno que es capaz de trascender su tiempo y que actúa como un cohesionador social en palabras del investigador mexicano Álvaro A. Fernández Reyes: “Dentro de la inmensidad de producciones culturales del México moderno, el rito y el mito que gira en torno de la figura heroica de Santo, el enmascarado de plata, mantiene una peculiar adaptación que ha ido gestándose en diversas tradiciones culturales. La recuperación de viejas tradiciones y la creación de nuevas constituyen un caldo de cultivo para este enmascarado, héroe convertido en objetivación de una sociedad en plena modernización y en símbolo representativo del imaginario de una nación que acarrea cambios tanto en sus tradiciones y valores como en sus sueños y aspiraciones” (Fernández Reyes, 2004).

Santo llega a las pantallas en 1958 con dos títulos rodados en Cuba y coproducidos por este país antes del triunfo de la revolución: **Santo contra el cerebro del mal** y **Santo contra los hombres infernales**, ambas dirigidas por Joselito Rodríguez. Nos estamos refiriendo al personaje interpretado por el luchador Rodolfo Guzmán Huerta, ya que antes, en 1952, se había rodado **El enmascarado de plata**, de René Cardona, que no tiene nada que ver con el Santo. Tras estos dos títulos se produce un vacío de dos años hasta el rodaje en 1961 de otras cuatro películas en cuyos argumentos se alterna la lucha contra el hampa y el crimen con las temáticas de género fantástico. Será el cine de terror el que comience a dominar a partir de entonces las historias del Santo, enfrentándose éste a todo tipo de monstruos cinematográficos inspirados en las películas de la Universal de Hollywood, rodadas dos décadas antes y que hacía tiempo que habían iniciado ya su declive.

Monstruos del imaginario colectivo

El cine de terror ha surgido siempre en periodos históricos caracterizados por situaciones sociales traumáticas, como argumenta Román Gubern en *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920), de Robert Wiene, y **Nosferatu** (1922), de

F. W. Murnau, lo hacen en la Alemania de la convulsa república de Weimar, que derivaría hacia la creación de un monstruo auténtico, el nazismo. Afirma Norma Lazo que las sombras que pueblan estos filmes, así como su escenografía, sugieren amenazas más allá de la pantalla, erigiéndose en radiografías de la sociedad alemana de ese momento. La edad de oro del cine de terror de la Universal se produce después del crack económico de la Bolsa de Nueva York de 1929. **Drácula** (1931), de Tod Browning, inaugura una nómina de monstruos cinematográficos que incluye la creación de Frankenstein, el hombre lobo y la momia, entre otros muchos. “Durante la década de los treinta, la sociedad estadounidense estaba lista para recibir a toda una legión de monstruos. La angustia colectiva producto de la crisis de 1929, mas el eterno temor de la sociedad estadounidense hacia los otros, los diferentes, provocarían el escenario propicio para dar lugar a la primera edad de oro del cine de terror” (Norma Lazo, 2004). La crisis mundial de comienzos de los años 70 encontraría en **El exorcista** (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, su máxima expresión, y no puede negarse que el resurgir del cine de terror hoy día responde también a los miedos que el mundo actual ha desatado con la globalización y los flujos migratorios, el cambio climático y el terrorismo internacional.

Román Gubern afirma que en el siglo XIX “no es ocioso observar que también la aparición de la novela gótica y del melodrama inglés tuvieron lugar en el marco convulsivo de la transformación de la sociedad británica, con la implantación del modo de producción industrial, el acelerado desarrollo urbano, los movimientos migratorios de masas del campo a la ciudad y el colapso de las formas de vida tradicionales ligadas a la economía preindustrial” (Gubern, 1979). Será precisamente entonces cuando surjan los mitos literarios de la novela gótica que darán lugar un siglo después a los monstruos cinematográficos, recuperados en los años sesenta en muchas películas del Santo. Añade Gubern que muchos de estos mitos del terror fueron alumbrados en un sueño por sus autores, como fue el caso de Mary Shelley y su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, para recordarnos a continuación la afirmación de Freud de que “el sueño es la vía real hacia el subconsciente”.

Se equivoca Emilio García Riera cuando afirma en *La historia documental del cine mexicano* que el cine de terror de este país surgido a finales de los años cincuenta no responde a estas pautas. Al comentar la película **El vampiro** (1957), de Fernando Méndez, argumenta que a diferencia de los casos de **Nosferatu** y **Drácula** en su contexto histórico, en esos años “ningún fenómeno social de gran trascendencia sacudía a México y el cine nacional vivía su modorra más confortable, pero quizá ese propio cine debía expresar de algún modo el malestar que produce el saberse -conscientemente o no- apuntalado por una estructura

demasiado artificiosa” (García Riera, 1969-1978). Decimos que se equivocaba porque si bien México no se sentía sacudido en ese momento por ningún fenómeno social traumático de puertas para adentro -lo estaría en la segunda mitad de la década de los sesenta-, sí que a finales de los cincuenta y principios de los sesenta se encontró ya con un conflicto social interno que latía con fuerza en las zonas marginales y que iría en aumento hasta estallar de forma virulenta. Será bajo las presidencias de Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría cuando México viva en constante tensión; los cinturones de miseria se fortalecían en los alrededores del Distrito Federal, el peso mexicano perdía valor, el campo había caído en el olvido y la delincuencia iba en aumento, lo que alimentaba la sensación de inseguridad entre los ciudadanos.

El propio Buñuel así lo recuerda en *Mi último suspiro* cuando se refiere a su etapa mexicana y alude a la “omnipotencia del presidente” dentro del sistema político del país, que el cineasta definía como una “dictadura democrática”. Además, la represión policial era cada vez más evidente en esos años, hasta el punto de que en la época de López Mateos se llegaron a declarar días de toque de queda para los jóvenes en las noches. No hay que olvidar que México tenía dos caras en aquellos años: la de la apariencia que era de modernidad, y otra muy oculta que se dejaría ver con claridad a partir de 1968. En la década siguiente, con el gobierno de Luis Echeverría, la depresión económica se empezaría a dejar notar y a sembrar el descontento con la devaluación de la moneda y el aumento de la deuda externa. Es por eso que los mexicanos buscaban tras la máscara del Santo una forma de salvación. En cualquier caso, México se encontraba también en los años cincuenta, como el resto del planeta, sometido a las tensiones internacionales surgidas de la guerra fría. Unas tensiones que irían en aumento durante los sesenta y que encontraron su punto álgido en la crisis de los misiles cubanos de 1962.

Prueba de todo esto que estamos argumentando es que a finales de los cincuenta se vivirá en todo el mundo un renacimiento del cine de terror, desde los monstruos antediluvianos al estilo de Godzilla surgidos de las pruebas nucleares en el Pacífico que dará la cinematografía japonesa, hasta la redefinición del género en Estados Unidos con directores como Roger Corman y William Castle, la aparición de la Hammer Film en el Reino Unido, o el florecimiento en la década siguiente de un cine de terror con vocación internacional en dos países con poca tradición en este tipo de productos como eran España e Italia. Para llegar a esta conclusión es suficiente con fijarse en las temáticas de las películas del Santo, pese a sus débiles, triviales y repetitivos argumentos, para observar que en ellas subyace una preocupación por la hecatombe nuclear (***Santo contra las mujeres vampiro*** y ***Santo, el enmascarado de plata contra la invasión de los marcia-***



Ladrón de cadáveres (1956), de Fernando Méndez.

nos), al igual que por el uso descontrolado de los avances científicos (*Santo contra los zombies*, *Santo contra la hija de Frankenstein*, y *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein*).

En la película que podríamos considerar como la que inaugura el género híbrido de luchadores y terror, *Ladrón de cadáveres* (1956), de Fernando Méndez, ya se apuntan esas ideas a las que nos estamos refiriendo. El film de Méndez se alimenta de los clásicos de la Universal e incor-

porpora a la trama los combates en la arena, lo que aporta un contenido netamente mexicano. La trama de *Ladrón de cadáveres* evoca los mitos del moderno Prometeo y de la Bella y la Bestia, recurre a una fotografía de tintes expresionistas y crea una atmósfera al estilo del cine negro policiaco. El resultado es un producto encomiable con una factura que, pese a ser deudora de la serie B, ya les hubiera gustado tener a los títulos del género de terror que produciría en años sucesivos la cinematografía mexicana.

Ladrón de cadáveres se inicia con una escena que parece sacada del *Frankenstein* de la Universal. Unos individuos desenterran de noche un cadáver en el cementerio y lo roban. Al día siguiente nos enteramos por la prensa de que se trata del cuerpo de Jorge Asate, un atleta asesinado en extrañas circunstancias el día de antes. El capitán Robles es el encargado de investigar el caso e infiltra a varios de sus agentes en un gimnasio para intentar encontrar pistas que le conduzcan hasta el criminal. Vuelve a producirse un crimen en la arena de México. En esta ocasión es un luchador profesional al que asesinan en las regaderas después del combate. Roban el cadáver ante las narices de los policías, que reaccionan demasiado tarde. El autor de los crímenes es un científico extranjero que experimenta con humanos. Trasplanta cerebros de monos a los atletas asesinados para intentar devolverles la vida y poder dominarlos con el fin de que cumplan su voluntad. Recurre a la ciencia con el afán de poder crear vida y erigirse en un dios. A pesar de sus fracasos jura desafiante que probará una y otra vez “hasta que triunfe sobre la muerte”.

El capitán Robles pide la colaboración de un amigo llamado Guillermo Santana, un rancharo recién llegado a la ciudad que quiere abrirse camino en el mundo de la lucha libre, para utilizarlo como señuelo. Pretende que se haga pasar por un luchador enmascarado invencible con la idea de que el asesino se descubra cuando intente también matarlo. La trampa fracasa y el amigo, apodado el Vampiro, fallece durante un combate por causas misteriosas a la vista de todo el público. El científico roba el cuerpo del depósito de cadáveres y consigue llevar a buen término el experimento. Lo devuelve a la vida con el cerebro de un simio y lo instruye para que le obedezca. Tras el éxito, se muestra convencido de que algún día logrará dominar a la humanidad porque él también es un creador. Le ordena que asesine a otro luchador, apodado Vampiro II, y que lo sustituya en la arena. Así lo hace, pero cuando se encuentra en medio del combate, se quita la máscara y los espectadores lo reconocen; algo sorprendente por otra parte porque nadie conocía con anterioridad su rostro ya que era un luchador enmascarado. Sobre la arena, y a consecuencia del trasplante de cerebro, Guillermo comienza a transformarse en un ser monstruoso mitad hombre, mitad bestia. Asesina allí mismo a su creador, que no puede controlarlo, y huye a la calle sembrando el pánico. Acude a casa de la que fue su novia y la secuestra, escapando con ella hasta la azotea del edificio. Allí, los policías consiguen reducirlo a disparos y la bestia se precipita al vacío desde el último piso.

Quienes conozcan la primera versión de *King Kong*, realizada por Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack en 1933, encontrarán un gran parecido entre el final de ambas películas. En la que trata sobre el gorila gigante, la bestia es exhibida para recreo de la población neoyorquina como la antítesis de la civilización: la brutalidad, el salvajismo y el primitivismo. Fascina y atrae al público porque King Kong es producto de la naturaleza salvaje. Se trata de un gorila, no de otra especie, porque los simios se encuentran en nuestra línea evolutiva. Es por tanto un antepasado de la especie humana sin evolucionar, sin civilizar, que amenaza nuestro mundo industrializado. Cuando se libera de las cadenas en el teatro donde es exhibido como la octava maravilla del mundo, deambula por las calles de Nueva York sembrando el caos en busca de la bella. El luchador Guillermo, convertido en un monstruo en *Ladrón de cadáveres*, despierta en la arena con su fortaleza física la misma fascinación entre el público que lo hacía el gorila gigante. Igual ocurre con sus rivales, que encima tienen nombres de bestias como el Lobo o el Tigre. Cuando escapa, se siente desorientado en la ciudad y también acude en busca de la bella, como un instinto residual de su condición humana. Y como en *King Kong*, trepa con ella a la azotea de un edificio desde donde se divisa la obra de las sociedades industriales: Nueva York en la película norteamericana y México Distrito Federal en la mexicana.

El ser humano intenta dominar a su antojo la naturaleza y erigirse en un dios en ambas películas, pero fracasa en los dos casos al desafiar un designio divino y ser incapaz de dominarse a sí mismo. Ambos títulos estarían expresando además un miedo latente a la deshumanización de una civilización cada vez más avanzada tecnológicamente, poblada de ambiciosos sin escrúpulos y socialmente compleja por el crecimiento acelerado de las ciudades, como ponen de manifiesto las junglas urbanas que se divisan desde lo alto del Empire State Building y de la azotea a la que huye el luchador. Cuando al final de **Ladrón de cadáveres** entregan a Guillermo la medalla al valor cívico a título póstumo, y la recibe su novia Lucía, el oficial de policía argumenta que lo ocurrido sirvió al menos para aprender una lección: “Nos ha enseñado sobre todo con su amarga experiencia hasta dónde puede llegar el hombre que, sin medir las consecuencias, traspasa los límites de la ciencia y quiere pisar terrenos que sólo a Dios pertenecen”. La guerra fría, con la proliferación de armas nucleares y la servidumbre de la ciencia a la carrera armamentística, hacía temer una hecatombe de consecuencias imprevistas, y el miedo a que así sucediese se proyectaba en el cine de terror de todo el planeta, al que México tampoco fue ajeno aunque la calidad técnica y artística de sus productos dejase muchísimo que desear. Lo interesante es que eran producciones nacionales en las que también subyacían otro tipo de temores.

Un pasado que amenaza el presente

El México rural da paso al México urbano a mediados del siglo XX. El país no quiere perder el tren del progreso y quedarse rezagado dentro de ese nuevo orden internacional forjado tras la Segunda Guerra Mundial con la consolidación de los dos bloques antagónicos del Este y el Oeste. Si revisamos la historia mexicana de aquellos años, en apariencia nada extraño estaba ocurriendo que pudiera inquietar a sus habitantes. En cambio, todo el cine de terror que irrumpe después de **Ladrón cadáveres** mostrará una misma constante: el retorno de un peligro procedente del pasado que amenaza la estabilidad del presente. Así sucede en **El vampiro**, dirigida también por Fernando Méndez y que es una excelente película de terror clásico, hoy día recuperada por críticos e historiadores, pero que en su día no fue vista con tan buenos ojos como ahora. Lo que ocurrió con ella es que se le negó el derecho a su mexicanidad y se insistió en compararla con el cine de fuera; una equiparación con el cine de terror hecho en Hollywood en los años treinta que no podía soportar.

El vampiro cuenta una historia que hemos visto hasta la saciedad en el cine de terror, pero lo hace de una manera muy correcta atrapando al espectador con sus movimientos de cámara, sus acertados encuadres y las sensaciones oníricas que destilan sus imágenes, su sugerente atmósfera recargada de niebla artificial, y la contención y elegancia de Germán Robles como el conde Lavud/Duval. Su originalidad reside en que traslada la acción a una hacienda mexicana sin necesidad de histrionismos. Lamentablemente su secuela, *El ataúd del vampiro* (1957), no alcanzó el mismo nivel pese a estar de nuevo detrás de la cámara Fernando Méndez, convertido en esos años en el Tob Browning de la productora Cinematográfica ABSA del actor Abel Salazar.

El guionista de *El vampiro*, Ramón Obón, mira sin escrúpulos el referente cinematográfico del *Drácula* de Tob Browning, cuya versión hispana hecha en Hollywood, protagonizada por Carlos Villarías y la mexicana Lupita Tovar, se convirtió en la primera película de vampiros hablada en español. Actores hispanos procedentes de varios países de la comunidad iberoamericana demostraron ya con la versión hablada en castellano del *Drácula* de la Universal, que eran muy capaces de hacer un cine de terror de calidad a la altura de Hollywood. Lamentablemente la rápida incorporación del doblaje tras los primeros titubeos del sonoro hicieron caer en el olvido aquella versión dirigida por George Melford, y en la que Carlos Villarías se equiparaba a Bela Lugosi como conde Drácula, hasta el punto de superarlo en algunos momentos. Sin llegar a alcanzar el nivel del original dirigido por Tod Browning, la versión hispana de George Melford tiene momentos brillantes y dota al vampirismo de un componente erótico mucho más explícito del que se manifiesta en el filme rodado en inglés.

Lupita Tovar encarna en el *Drácula* hablado en español a Eva, la mujer londinense a la que el señor de las tinieblas pretende vampirizar y convertir en su súbdita. Su personaje es muy diferente al de Helen Chandler, que en la versión de Bela Lugosi encarna a Mina, puesto que Eva es mucho más extrovertida y alegre. Toda la película de Melford es mucho más alegre que la de Browning, no tanto por el hacer de su director, que no hablaba absolutamente una sola palabra en español y que requirió de un intérprete a su lado, sino por la frescura que imprime a la adaptación el guión reescrito por Baltasar Fernández Cué, así como por el desparpajo de los actores hispanos, cuyas interpretaciones, aunque muy influidas todavía por el teatro, no adquieren el tono solemne de las declamaciones shakesperianas de Bela Lugosi y sus compañeros de reparto anglohablantes. La versión original es muchísimo más siniestra gracias a la excelente fotografía de Karl Freund, deudora del expresionismo alemán, cuyo nivel no pudo alcanzar George Robinson en la réplica hispana a pesar de disponer de los mismos recursos técnicos y trabajar en los mismos decorados. Durante el día, Browning rodaba

con su equipo en inglés, y por la noche lo hacían los de la versión española. Las marcas que habían utilizado los actores anglohablantes servían de pauta a los hispanos, si bien Meldford recurre con frecuencia a una puesta en escena diferente. En lo que sí se aprecia una grandísima diferencia es en la interpretación del personaje de Renfield, superada mil veces por el español Pablo Álvarez Rubio en el **Drácula** en español, frente a la de Dwight Frye en el original, hasta el punto de que sus compañeros creyeron que estaba enloqueciendo de verdad por la forma como se comportaba dentro y fuera de escena. Como diferentes son también los vestuarios de Mina y Eva. La actriz mexicana luce trajes y camisones mucho más sensuales, más pasionales y con generosos escotes, al igual que el personaje de Lucía, su amiga, la noche en la que el conde Drácula irrumpe en su habitación.

Fernando Méndez toma prestados del **Drácula** de Tod Browning, además de la elegancia seductora del vampiro, la decadencia de las mansiones que habita y que en el filme mexicano se traslada a la finca de los Sicomoros, al igual que todos los estilemas que crearía la película de la Universal: la neblina de aspecto siniestro, las más que visibles telarañas que envuelven los escenarios, las apariciones fantasmales del conde cuando sale del ataúd, la mirada penetrante e hipnotizadora que proyecta sobre sus víctimas, las visitas nocturnas a las habitaciones de sus desdichadas presas, y en general todas las leyes que el filme de Bela Lugosi estableció a partir de 1931 para el cine de vampiros. **El vampiro** confronta el progreso de la ciudad con el subdesarrollo del campo. Un tren que pasa de largo tras hacer una breve parada parece ser el único contacto del México moderno con el abandonado e inhóspito pueblo de Sierra Negra donde se desarrolla la acción. La estación de ferrocarril se encuentra alejada de la población y nadie ha ido a buscar a Enrique y Marta, dos viajeros que han llegado con el tren y que se conocen allí mismo. En **Santo contra las lobas** (1972), de Jaime Jiménez Pons y Rubén Galindo, será también el ferrocarril, un símbolo de la industrialización del siglo XIX, el que comunique el mundo moderno de la ciudad con el medio rural subdesarrollado. En esta otra película, Santo deberá enfrentarse a hombres y mujeres lobo en un inhóspito paraje olvidado por el tiempo, tan atrasado, parece argumentar el filme, que las leyendas y mitos sobre la licantropía todavía siguen existiendo. Es el pasado que ha arrinconado la civilización pero que persiste para regresar y hacer frente al avance de las sociedades modernas.

Además de bajar en la estación los dos pasajeros, en Sierra Negra también descargan un inmenso y pesado cajón de madera procedente de Hungría dirigido a un tal señor Duval, un extranjero que reside allí desde hace diez años. Duval no es otro que el conde Lavud, un vampiro que quiere dominar toda la comarca como ya lo hiciera un siglo antes su hermano Karol, fallecido en 1840 y cuyos restos reposan “indignamente” en una cripta del cementerio. Para resu-

citar a su hermano vampiro necesita la tierra que porta el cajón que le han enviado. Procede de un cementerio húngaro y su poder oculto hará devolverle a la vida eterna en el mismo instante en que se cumplan cien años de su muerte. Los planes de Duval/Lavud pasan por apropiarse de la finca de los Sicomoros, que fundó su hermano, y controlar esas tierras, un plan que sus enemigos frustraron hace cien años.

“Toda reflexión psicoanalítica sobre el cine, reducida a su gestión más fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico, con la esperanza de que este último aumente en una nueva provincia: empresa de desplazamiento, empresa territorial, avanzada simbolizante: es decir que, tanto en el campo del filme como en los demás, el itinerario psico-

analítico ya es de entrada semiológico, incluso (sobre todo) si, en relación con el discurso de una semiología más clásica, pasa de la atención por el enunciado al afán por la enunciación” (Christian Metz, 1979). Este párrafo aparentemente tan farragoso y que, a modo de comercial impertinente, se ha cruzado en nuestro discurso sobre el fantástico mundo de los vampiros, es pertinente llegados a este punto porque nos puede aclarar cómo opera el cine a nivel de significante y significado. Cuando hablamos del primero nos estamos refiriendo al continente, al envoltorio, al sistema de códigos narrativos verbo-icónico-cinéticos manifiestos que se proyectan en una pantalla. El significado es el contenido, lo que hay más allá, lo que nos dicen esos signos que fluyen ante nosotros en la oscuridad de la sala. Y para el estudio del significado, como muy bien afirma Christian Metz, es preciso llegar a lo simbólico, al componente latente de las imágenes, lo que está en el subconsciente de quien comunica algo mediante un sistema de signos.

Román Gubern en el ensayo *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones* expresa de forma sumamente sencilla, pero muy clarificadora, lo que quiere decir Christian Metz sobre el significante imaginario del cine. “Los



El vampiro (1957), de Fernando Méndez.

filmes, más que reflejos de una sociedad, lo son de los ensueños colectivos de esa sociedad. El cine, más que espejo documental de la realidad social, es sobre todo espejo de un imaginario colectivo configurado por los deseos, frustraciones, creencias, aversiones y obsesiones de los sujetos que componen su población. De manera que los filmes vendrían a ser sueños públicos compartidos, manufacturados por la industria para responder a las expectativas latentes en su público y elegidos por éste por su previsibilidad gratificadora, en su condición de estimulantes o de consoladores para su vida emocional. Hemos dicho que los filmes son sueños públicos compartidos en una sala porque, efectivamente, los modelos narrativos que se despliegan en la pantalla parecen una copia de las estructuras dinámicas oníricas” (Gubern, 1993). Añadir, como afirma Erich Fromm, que los sueños no responden a la lógica que caracteriza la razón humana cuando permanecemos despiertos, y que son una forma de llegar al inconsciente como decía Luis Buñuel.

Hecho este paréntesis, es preciso observar que encontramos en la película *El vampiro*, lo mismo que en *Ladrón de cadáveres*, un temor latente de la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado a perder el tren de la modernidad en un periodo histórico mundial caracterizado por los avances científicos y los cambios sociales y económicos. Y todo ello ante la amenaza del regreso de un pasado subdesarrollado, oligárquico y opresor que acecha en la sombra en forma de vampiros y de otros monstruos decimonónicos de fuerte arraigo popular en el cine, la literatura y la narrativa oral. Monstruos, por otra parte, que proceden en su mayoría de la tradición popular de los países del Este, alineados en ese momento dentro del bloque soviético. De ahí procede precisamente el vampiro Lavud, de Hungría. El afán de México por mostrarse al mundo como un país moderno se hace patente con las Olimpiadas de 1968, así como con las medidas adoptadas por los gobernantes desde la década anterior. Entre estas medidas caben destacar las tomadas por el presidente Adolfo López Mateos con su política de industrialización acelerada del país, aunque desigual, después de que su predecesor hubiese tomado la decisión de devaluar el peso mexicano de una forma drástica para favorecer las exportaciones y atraer el turismo como una importante fuente de ingresos para la balanza de pagos. La década de los cincuenta estuvo marcada por la consigna del “desarrollo estabilizador”.

A pesar de su compromiso con una política de izquierdas, López Mateos tuvo que enfrentarse a los movimientos sociales que reivindicaban sobre todo el derecho de los trabajadores a organizarse mediante otras formas más democráticas e independientes de las que ofrecían los sindicatos vinculados al poder estatal. El conflicto más grave se desató entre los trabajadores del ferrocarril. La huelga convocada en 1959 desafió de tal manera al Estado, que

desencadenó una oleada represora por parte de éste con detenciones y encarcelamientos. La dura reacción gubernamental acabó por dismantelar cualquier atisbo de protesta social y dejó vía libre a los sindicatos oficiales. El miedo, o la paranoia, a la infiltración del llamado comunismo internacional durante la guerra fría en la clase trabajadora y estudiantil, subyace también durante todos estos años y en la década posterior. Su más trágica consecuencia sería la matanza de la plaza de Tlatelolco en 1968, con el consiguiente silencio e impunidad oficial.

Hay un miedo latente en la sociedad mexicana de las primeras décadas de la segunda mitad de siglo. Es un temor compartido por ciudadanos y estructuras del poder, cada cual entendiéndolo a su manera. Un miedo a un enemigo desconocido, el comunismo en el marco de la política internacional de bloques que provoca la guerra fría. Pero sobre todo hay un temor a no ser capaces de sumarse al desarrollo económico y social que exigen los nuevos tiempos, a la modernidad que demanda el mundo occidental. Y por supuesto, a la vista del autoritarismo que subyace en los modos de gobernar, hay una preocupación entre los ciudadanos por el regreso de la tiranía al estilo de la oligarquía contra la que combatió la Revolución Mexicana; una forma de gobernar decimonónica, deudora del largo periodo colonial, que a principios del siglo XX permitía que uno de cada tres niños muriese antes de cumplir un año.

Santo es un héroe de la modernidad y así es mostrado en las películas. Es también el escaparate de esa imagen de un México moderno que se quería vender tanto dentro como fuera del país. A su servicio cuenta con sofisticados *gadgets* electrónicos: radiorrelojes para comunicarse con sus colaboradores, sistemas de localización que no se conocerían hasta muchas décadas después con la llegada de los GPS, servicio de videoconferencia cuando ni siquiera había nacido internet, computadoras de última generación para resolver todo tipo de problemas, y un laboratorio de investigación magníficamente dotado -insistimos que en apariencia- que hubieran envidiado en su época los agentes de la policía científica e incluso hoy día los de la famosa serie de televisión norteamericana *CSI*.

Sobre los enemigos a los que se enfrenta nuestro héroe enmascarado no hay duda. Junto al hampa y el crimen organizado están los monstruos resucitados del pasado cuya relación abarca vampiros, hombres lobo, monstruos de Frankenstein, cíclopes, momias, zombies, etc. Son no muertos, residuos de ese pasado que se niega a marcharse y que amenaza continuamente con regresar para atormentar a los vivos. Es además una constante del cine fantástico de la época como apuntábamos con *El vampiro*. Los chupadores de sangre no son ni mucho menos vampiros modernos, son monstruos que han regresado



El barón del terror (1961), de Chano Urueta.

de ultratumba para volver a dominar el mundo empujados por algún tipo de venganza. En la delirante *El barón del terror* (1961), de Chano Urueta, uno de los títulos clave del terror mexicano a pesar del verdaderamente descuidado y lamentable aspecto del monstruo de lengua bífida protagonista, es el barón Vitelius, quemado por la Inquisición en el siglo XVII, quien jura regresar para vengarse de los descendientes de quienes le condenaron a la hoguera. Y así lo hace convertido en un cometa y con un aspecto que si en la época en que se filmó dejó boquiabiertos a los espectadores acostumbrados a un cine de terror blando, hoy día los sigue dejando con la boca abierta porque uno no da crédito a cómo se pudo crear un monstruo tan chapucero. A pesar de ello tiene el encanto de lo retro.

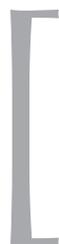
En *El mundo de los vampiros* (1960), de Alfonso Corona Blake, ocurre lo mismo con el aspecto impresentable de los hombres murciélago que sirven al vampiro Sergio Sotubai. Como su homólogo el conde Lavud interpretado por Germán Robles, Sotubai es un no muerto que busca venganza y quiera acabar con la familia de los Kolman, que siglos atrás aniquilaron a su antepasado, para imponer después su reinado sobre la raza humana. Al menos, tintes de originalidad grotesca no les falta a ambas películas. En *El mundo de los vampiros* podríamos recordar las aficiones melómanas de Sotubai, y cómo para combatirlos y destruirlos el protagonista interpreta una melodía musical al piano que resulta tener un extraño poder contra los monstruos. Evidentemente el guionista se inspiró en el dicho de que “la música amansa a las fieras”. No menos original es la afición culinaria del barón Vitelius en el filme de Chano Urueta. Con su lengua bífida extrae los cerebros de sus víctimas y los conserva en una copa que guarda escondida en un arcón de su casa. Allí acude con frecuencia, cuando su forma es humana, para hincarle el diente a los sesos con una cucharilla. Lo curioso en este caso es que la afición de Vitelius por los cerebros humanos tampoco es una idea tan descabellada. Esos mismos hábitos sanguinarios los

tiene un ser fantástico que forma parte de las leyendas de los indígenas que viven junto al lago Tanganika en África. Lo llaman Manba mutu, que traducido al castellano significa algo así como “cocodrilo-hombre”, y cuentan que una de sus costumbres es comerse el cerebro de sus víctimas además de beber su sangre. Desde luego, los designios del cine fantástico y de la imaginaria popular son inescrutables.

El cine, un muro de las lamentaciones

En el contexto social que estamos analizando, la figura del Santo y de los luchadores enmascarados que pasan de la arena al cine para combatir la injusticia es una necesidad catártica que demanda el público. Sobre el cuadrilátero de la lucha libre se escenifica el eterno y maniqueo combate entre el bien y el mal. Los rudos simbolizan la fuerza bruta, los malos, la bestialidad deshumanizada por su comportamiento salvaje y primitivo. Los técnicos, en cambio, representan el uso de la fuerza al servicio de la inteligencia porque son los buenos. Sus movimientos en la arena son elegantes y precisos, lo que favorece su victoria sobre el adversario.

Rodolfo Guzmán Huerta adoptó la identidad del Santo en 1942. Subió por primera vez al ring con la máscara de plata el 26 de julio de ese año. La leyenda llegaría a afirmar años después que estaba hecha con auténticos hilos de plata. Por el contrario, era de un material humilde, pero su color plateado deslumbró a los que asistieron a aquel combate, donde su destreza, a pesar de militar en el bando de los rudos, le permitió ganar. En un espectáculo como la lucha libre, Santo no podía seguir del lado de los rudos y dio el paso al bando de los técnicos veinte años después, cuando inicia su carrera cinematográfica. Es



“Santo representa el ideal de la modernidad. Es un luchador, pero pone su técnica al servicio del bien y la justicia”

*Fotografía: **Santo contra las mujeres vampiro** (1962), de Alfonso Corona Blake.*

entonces cuando se erige en un icono de la cultura mexicana. La gran afición por la lucha libre hizo que sus películas tuviesen un éxito garantizado. Álvaro Fernández Reyes sostiene que si la arena es en aquellos años un espejo donde los mexicanos pueden proyectar sus lamentos en una sociedad en la que los políticos incumplen sus promesas, las pantallas de los cines se convertirán en otro muro de las lamentaciones para hacerlo. “Siempre ha habido un público para la lucha porque están representados muchos de los aspectos más importantes de nuestro país que tienen que ver con el reclamo de promesas incumplidas, con la

imposición y, desde luego, también tiene bases en la tragedia griega y en todos los símbolos que participan en ella, que están impuestos. Tiene estrecha relación con la teatralidad de las máscaras, con el réferi que ayuda a los rudos y pocas veces a los técnicos que regularmente son los aparentemente buenos” (Fernández Reyes, 2004).

Los contrincantes de las dos primeras películas del Santo serán el hampa y el crimen organizado, pero a partir de la tercera empezarán a ser científicos con irrefrenables ganas de dominar el mundo y monstruos del pasado que regresan a la vida para imponer sus designios. Santo representa el ideal de la modernidad. Es un luchador, pero pone su técnica al servicio del bien y la justicia. La admiración

hacia él no es fruto sólo de su fuerza en el ring, sino de su inteligencia -llega a inventar incluso una máquina para viajar en el tiempo- y del altruismo que muestra en cada una de las historias. En el laboratorio investiga y analiza los casos que tiene que resolver, y aunque emplea la fortaleza para combatir el mal, recurre a la ciencia

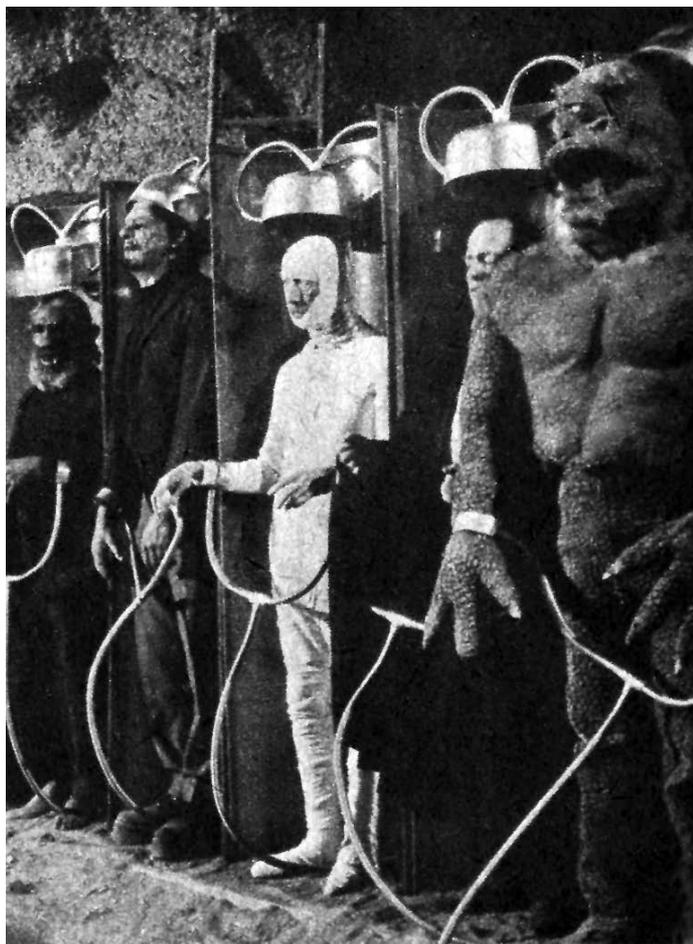
para conseguir derrotarlo. Un discurso que acompañará al Santo durante toda su filmografía será la importancia de la educación para los niños, algo en lo que insistirá muchísimo con su hijo Jorge, quien heredará la máscara plateada a principios de los ochenta.

Casi siete de cada diez películas del Santo son de temática fantástica.



Este macrogénero en el que se mezclan el cine de luchadores con el de terror y de ciencia ficción dará luz a historias que serán un espejo, una radiografía, del imaginario colectivo de esa época. Una época, como veíamos antes, en la que hay un afán por incorporarse a la modernidad y en la que existe un miedo latente por el regreso de un pasado siniestro, cruel y oligárquico; formas de gobierno que los movimientos sociales pretendían desterrar de las maneras de hacer política. No es de extrañar por tanto que condes, condesas, barones, luchadores, científicos y otros personajes procedentes del pasado irrumpen en las historias del Santo. Una de las que más éxito tendrá, y que convertirá al enmascarado de plata en un mito universal más allá de las fronteras mexicanas, será **Santo contra las mujeres vampiro**.

En esta película de Alfonso Corona Blake, que curiosamente tuvo como asistente a Ignacio Villarreal -uno de los más asiduos ayudantes de dirección de Luis Buñuel durante su etapa mexicana, con el que rodó catorce títulos, entre ellos *Él*-, unas mujeres vampiro salen de sus tumbas tras un letargo de dos siglos para reinar sobre la Tierra, algo que impidió un antepasado del Santo. La sacerdotisa Tundra es la primera en volver a la vida y su misión consistirá en tenerlo todo preparado para que la reina de las mujeres vampiro, Zorina, pueda vampirizar a la descendiente de quien 200 años antes debería haber iniciado un nuevo reinado de los no muertos. Por supuesto, Santo vuelve a impedir que eso ocurra y destruye a los monstruos en su guarida. La cinta fue un éxito internacional y suscitó una



Santo y Blue Demon contra los monstruos (1969), de Gilberto Martínez Solares.

gran curiosidad en Europa, donde se proyectó incluso en festivales de cine como el de San Sebastián, deslumbrando a la crítica por su estilo barroco y la atmósfera onírica del relato, en la que llegaron a verse rasgos surrealistas.

Hay un momento en ***Santo contra las mujeres vampiro*** que recuerda a ***Ladrón de cadáveres***. En la película de Fernando Méndez, el luchador llamado el Vampiro suplantaba la personalidad del Vampiro II para subir al ring, después de haber sido resucitado por el científico megalómano de turno, y sobre el cuadrilátero se quitaba la máscara mostrando su transformación en una bestia peluda. En el filme de Corona Blake es Igor, un monstruo al servicio de la reina de los vampiros, el que suplanta la personalidad de un luchador para enfrentarse al Santo sobre la arena. A pesar de su superioridad sobrenatural, el enmascarado de plata lo vence y le arranca la máscara. Cuando lo hace, el rival se transforma en hombre lobo, provocando el pánico entre el público y obligando a intervenir a la policía. Ni siquiera los disparos pueden reducir a la bestia, que se convierte en murciélago ante el asombro de todos y escapa. El luchador que encarnaba a este vampiro-hombre lobo era Fernando Osés, uno de los artífices del éxito cinematográfico del Santo como responsable de los argumentos de una veintena de sus primeras películas. Español nacionalizado mexicano, fue quien vio las posibilidades comerciales de llevar a la pantalla las historias del Santo. Aunque al principio los productores lo ignoraron, tras el éxito de las dos primeras películas filmadas en Cuba acudieron a él porque querían rodar con el luchador enmascarado.

En ***Santo y Blue Demon contra los monstruos*** (1969), de Gilberto Martínez Solares, Santo también se enfrenta a un monstruo en el ring que se hace pasar por un luchador enmascarado. De nuevo es un vampiro el que se enzarza en una lucha cuerpo a cuerpo para intentar desenmascarar al héroe, pero la oportuna aparición de un crucifijo en el cuello de una mujer hace que se transforme en murciélago y escape volando a la vez que irrumpen en la arena el monstruo de Frankenstein, la momia, el hombre lobo, y el cíclope. En esta película es un pérfido científico, el doctor Bruno Halder, un *alter ego* del doctor Frankenstein, el que regresa de la muerte para vengarse de Santo y Blue Demon, resucitando para ello a los monstruos anteriormente citados, cuya voluntad domina mediante un transmisor de ondas mentales.

Las películas del Santo están plagadas de científicos con ansias de inmortalidad, en particular toda la familia Frankenstein. Primero sería la hija del moderno Prometeo en ***Santo contra la hija de Frankenstein*** (1971), y después el nieto en ***Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein*** (1973), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, el realizador de tantas y tantas cintas de Mario Moreno 'Cantinflas'. En ambas, los descendientes del sabio científico capaz de

crear vida a partir de organismos muertos, se mantienen jóvenes a pesar de haber superado el siglo de vida gracias a un compuesto químico que en cada película es bautizado con un nombre distinto, pero que tiene la misma función regeneradora capaz de frenar el envejecimiento de los tejidos humanos. A Freda le empuja la ambición por emular a su padre perfeccionando el monstruo creado por éste, y necesita la sangre del Santo para hacer sus experimentos, mientras que el nieto lo que busca en la otra película es el cerebro del luchador para implantárselo al monstruo indestructible que ha creado. Y como no hay dos sin tres, en **Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein** el monstruo vuelve a enfrentarse sobre la arena con Santo haciéndose pasar por un luchador enmascarado llamado Mortis. Ante el temor de ser descubiertos, Frankenstein ordena a su creación que huya y, como ocurría en **Ladrón de cadáveres**, muere al precipitarse al vacío desde las alturas. Metáfora retórica de que todo lo que sube termina por bajar.

Otros títulos dentro del género fantástico que podríamos citar, sin ánimo de ser exhaustivos, en los que el Santo se tiene que enfrentar con rémoras del pasado que quieren regresar para imponer sus designios en el mundo moderno son **Santo en el tesoro de Drácula** (1968), de René Cardona; **Santo en la venganza de las mujeres vampiro** (1970), de Federico Curiel; y **Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo** (1972), de Miguel M. Delgado. Lo cierto es que en la primera de ellas lo que acontece es un viaje en el tiempo, a finales del siglo XIX, tras el cual los protagonistas descubren que lo mejor es no inmiscuirse en el pasado y mucho menos revolver el presente. Y esto ocurría en el triste y trágico año de 1968 en medio de las protestas estudiantiles que acabaron en la masacre de Tlatelolco. La verdad es que el guión de **Santo en el tesoro de Drácula** es un descarado plagio, con un resultado bastante aceptable a pesar de todo, de dos películas de terror hechas a finales de los cincuenta: **El vampiro**, protagonizada por Germán Robles, y **La momia azteca** (1957), de Rafael Portillo, de la que hablaremos más adelante.

El estirado y sobrio Aldo Monti fue el encargado de encarnar a Drácula en la película de René Cardona y volvería a hacerlo en **Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo**, en la que los dos monstruos regresaban a la vida al ser invocados después de haber pasado siete eclipses de sol y otros tantos de luna, lo que según la pericia del guionista equivalía nada más y menos que a cuatro siglos. En este caso regresan para vengarse de los descendientes de Cristaldi, el alquimista que acabó con ellos. Menos tiempo es el que permanece momificada con la estaca de madera clavada en el pecho la condesa Mayra de **La venganza de las mujeres vampiro**, que es devuelta a la vida por el ambicioso científico doctor Igor Brancov. El motivo para hacerlo vuelve a ser una venganza,

aniquilar al único descendiente del que destruyó la raza de los vampiros en el siglo XVIII: Santo el enmascarado de plata.

Las momias de Guanajuato, monstruos de película

De todos los no muertos a los que combatió el Santo, los más inquietantes serán las momias de Guanajuato, porque son auténticamente mexicanos a diferencia de los monstruos que hemos visto hasta ahora, que son de importación. Prueba de ello es el éxito de público que tuvo ***Las momias de Guanajuato***, película que permaneció nueve semanas en cartelera cuando se estrenó. Al hecho de incorporar unos monstruos de origen netamente mexicano, se suma la circunstancia de que fuese rodada en Guanajuato, ciudad que se convierte en un personaje más de la historia. La verdad es que Santo aparece muy poco en el metraje, aunque su presencia lo llena todo. Los protagonistas principales son los luchadores Blue Demon y Mil Máscaras, y por supuesto las momias que vuelven a la vida conservando su aspecto putrefacto, a diferencia de lo que ocurrirá dos décadas después con las de ***Guanajuato: una leyenda*** tal como vimos al principio de este capítulo.

Las momias de Guanajuato fue dirigida por Federico Curiel, con guión de Rogelio Agrasánchez, en 1970. Ese mismo año Santo rodó otras cuatro películas, algo que ya había hecho el año anterior y que sólo superaría en 1972 con la filmación nada menos que de seis títulos. A ese ritmo poco se puede esperar, desde luego, de la calidad técnica resultante. Pero al público no parecía importarle a la vista de los resultados en taquilla. La catarsis colectiva requería de este tipo de filmes escapistas en los años posteriores a la silenciada masacre de Tlatelolco. Los verdaderos monstruos habían hecho acto de presencia aquel 2 de octubre de 1968 en medio de la violencia del gobierno de Díaz Ordaz, resucitando el terror despiadado de otros periodos represores de la historia de México. Una historia que en Guanajuato se hace memoria porque fue en esta ciudad donde estalló el movimiento insurgente que a principios del siglo XIX culminó con la independencia del país. Símbolos de ese pasado y de esa lucha contra el colonialismo estarán muy presentes en el filme de Federico Curiel, aunque ni él ni mucho menos el guionista pretendiesen de forma manifiesta expresar algún tipo de simbología en ese sentido. Más bien la metáfora resultante subyace a nivel latente en términos lacanianos.

Las momias de Guanajuato comienza con unas vistas panorámicas de la ciudad desde el monumento al Pípila, seguido de un recorrido turístico por sus calles. Durante este paseo en el que la cámara sigue a un autobús con turistas, se identifican con claridad lugares como el Teatro Juárez o la Plaza de la Paz antes

de llegar al panteón para visitar el hipogeo de las célebres momias. Pingüino, un enano que asegura ser amigo personal del Santo, es el guía que muestra a los visitantes el lugar donde se encuentran los cadáveres momificados. Tras visitar la galería principal, los conduce a otra estancia donde se exhiben siete momias que, a diferencia del resto, poseen unas características especiales. Son las momias que no han alcanzado el estado de putrefacción. Sus cuerpos permanecen casi igual a como fueron en vida, y sólo los rostros se han momificado. De entre todas destaca la de un hombre vestido de rojo que mide más de 2 metros de alto. Pingüino explica que se trata de la momia de Satán, un luchador enmascarado que hizo un pacto diabólico y juró vengarse del rival que le venció, un antepasado del Santo, regresando a la vida cuando hubiesen pasado cien años de su muerte.

El plazo temporal se cumple ese mismo día, pero entre los turistas la leyenda provoca risas, aunque también algún desmayo cuando una mujer cree ver moverse a la momia de Satán. Pingüino también tiene una alucinación en la que las momias regresan a la vida, y por la noche comprueba con dos amigas, Lina y Patricia, que el cuerpo de Satán ha desaparecido del hipogeo. Cuentan lo sucedido a Blue Demon y Mil Máscaras, que esa noche han luchado juntos en la arena de Guanajuato dentro de la temporada de lucha libre, pero no les creen. Argumentan que esa historia del regreso de Satán para vengarse del descendiente del Santo no es más que una leyenda. Esa misma noche Satán golpea por la espalda a Blue Demon cuando se dispone a abandonar la arena de Guanajuato, y sobre el ring rememora la pelea que tuvo con el antepasado del Santo un siglo antes. Al marcharse asesina al guarda nocturno y a un anciano en la calle. Este último crimen lo comete en presencia de una pareja de enamorados que cuando lo relatan a la policía, y cuentan que lo hizo una momia del panteón, no les creen porque lo consideran fuera de toda lógica.

Satán sentencia que la hora de la venganza ha llegado y los crímenes se suceden, incluido el asesinato de Pingüino. Blue Demon se niega a dar crédito a historias fantásticas de momias resucitadas y se opone a avisar al Santo, como propone Mil Máscaras. El luchador termina por creerlo cuando un grupo de momias les atacan y no pueden vencerlas. Tienen que huir y cuando consiguen ponerse a salvo su preocupación será proteger a las dos mujeres y al hijo adoptivo de Blue Demon, Julito, que ha acudido de vacaciones a Guanajuato para estar con su padre. Satán se enfrenta al luchador y le roba la máscara y su indumentaria. Pretende que una momia se haga pasar por el enmascarado y hacer creer a la policía que el criminal es Blue Demon. Así ocurre después de que el falso Blue Demon cometa un asesinato frente a la Alhóndiga de Granaditas delante de la policía. El enmascarado tiene que huir para evitar ser detenido, mientras las momias siguen cometiendo sus fechorías y raptan a Lina y Julito.



Las momias de Guanajuato (1970), de Federico Curiel.

Santo viaja con otra persona en su descapotable camino de un campeonato de lucha libre, y como Guanajuato queda de paso deciden parar a descansar esa noche sin imaginar lo que les espera. Blue Demon y Mil Máscaras acuden al panteón a liberar a Lina y Julito, pero las momias resucitadas consiguen derrotarlos y los encierran inconscientes en una cripta. Santo llega a Guanajuato y al recorrer los túneles subterráneos que la atraviesan se encuentra con que las momias se han adueñado de la ciudad. Pelea contra varias de ellas pero no puede vencerlas, por lo que se adentra con su vehículo hasta el núcleo urbano y en la Plaza de Mexiamora descubre cómo las momias atemorizan a la población, entre ellas la de Satán, el luchador al que venció su antepasado. Intenta hacerles frente, pero su empeño es inútil porque los no muertos son indestructibles. Aconseja a la población que huya y él se dirige con el descapotable al panteón. Los policías permanecen en la plaza y abren fuego contra las momias, que en lugar de caer abatidas siguen avanzando hacia los agentes para asesinarlos con sus manos puesto que son inmunes a las balas.

Cuando Santo llega al panteón aparecen de nuevo las momias, con Satán al frente, y pelea con ellas. Blue Demon y Mil Máscaras, que han conseguido escapar de la cripta, ayudan al enmascarado de plata en su desigual enfrentamiento cuerpo a cuerpo con los no muertos. Santo lleva en su vehículo tres pistolas de fuego y gracias a estos lanzallamas consiguen vencer a los monstruos. El fuego consume a las momias y la tranquilidad regresa a Guanajuato. Al día siguiente los luchadores parten hacia Guadalajara para participar en un campeonato de lucha. Antes de marcharse, la policía pide disculpas a Blue Demon por haber creído que él era el asesino. Lo hacen junto a la Alhóndiga de Granaditas, donde el inspector le agradece su colaboración por haberles salvado del terror de las momias. Lo mismo sucede con el Santo, al que agradecen su ayuda en el Hotel Real de Minas donde pasa la noche.

En *Las momias de Guanajuato* la figura del Santo aparece como mitificada frente a la de los otros dos luchadores, Blue Demon y Mil Máscaras. En realidad son estos dos últimos los que protagonizan la película y se enfrentan en repetidas ocasiones a las momias, pero en cambio es Santo quien las destruye con su ingenio cuando llega por casualidad y en el momento oportuno, como les ocurre a muchísimos héroes libertadores en sus hazañas. Santo aparece en escena con su ropa de luchador y su deslumbrante capa. Viste así a pesar de que se encuentra de viaje y por tanto no tiene previsto luchar en la arena esa noche. Nada justifica que no vaya vestido de paisano. En cambio, Blue Demon y Mil Máscaras visten trajes de calle y sólo la máscara los identifica como los luchadores que son. El atuendo diferencia al héroe, fuera de la arena, del simple luchador. La insistente negativa de Blue Demon a pedir ayuda al Santo, como sugiere Mil Máscaras, al igual que el reproche final de Lina de no haberlo hecho porque hubiese resuelto el problema desde el principio, juegan asimismo a favor de la mitificación como héroe del enmascarado de plata.

No podemos ignorar en la historia cierta ironía sobre la rivalidad que en ese momento existía entre Santo y Blue Demon, ya que a este último le tocaba siempre la peor parte en las películas que coprotagonizaban. *En Las momias de Guanajuato* es una momia disfrazada con su atuendo la que pone en mal lugar la imagen de los luchadores, mientras que en *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo*, al igual que en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*, es el luchador vestido de azul el que cae en las garras de los malos y tiene que ser rescatado por la leyenda plateada; mientras que en *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (1969), de Julián Soler, y en *El mundo de los muertos* (1969), de Gilberto Martínez Solares, ambos se enfrentan entre sí al estar poseído Blue Demon por poderes que anulan su voluntad. Al menos, tuvo el honor de rescatar al enmascarado de plata en *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein*.

Blue Demon y Santo, que se conocían bien por su rivalidad en el ring, coincidieron por primera vez en una película en ***Blue Demon contra el poder satánico*** (1964), de Chano Urueta, en la que el enmascarado de plata sólo tenía una breve aparición estelar. Eso sí, la escena en la que aparece en el camerino de Blue Demon para felicitarle por su decisión de servir a la justicia con sus poderes fuera de la arena, es una clara advertencia de que el mito era el Santo y nadie le iba a arrebatar ese lugar de honor. Ambos coincidirían también en ***Las bestias del terror*** (1972), de Alfredo B. Crevenna; y ***Misterio en las Bermudas*** (1977), de Gilberto Martínez Solares. Tampoco le falta ironía a ***Las momias de Guanajuato*** en la escena en la que Satán y Santo se reencuentran en el cuadrilátero, cuando recuerda el combate la momia resucitada, y ésta elige como su primera víctima al guarda nocturno del recinto, que es el mismísimo Federico Curiel, director del filme.

La leyenda que cuenta Pingüino a los turistas también persigue mitificar al Santo como un héroe legendario cuya máscara pasa de generación en generación, después de que su antepasado decidiese “consagrar su vida al servicio del bien y de la justicia”, les explica. Aunque no será hasta los momentos finales cuando aparezca, con excepción de la escena del *flash back* del enfrentamiento entre el antepasado del enmascarado y Satán, la sombra del luchador plateado se proyectará sobre toda la película y, al final, será su vehículo el que encabece por la carretera la comitiva de los tres luchadores rumbo a Guadalajara para asistir al campeonato de lucha libre. En segundo lugar le seguirán, flanqueándole, Blue Demon y Mil Máscaras, el último enmascarado que se había sumado a estos luchadores cinematográficos en defensa del bien y la justicia. Esta jerarquización eleva al Santo a la categoría de líder indiscutible de los héroes enmascarados del cine mexicano de aquellos años y lo ratifica como un icono cultural al que no podía hacer sombra absolutamente nadie. Tanto es así que la película sigue conociéndose como *Santo contra las momias de Guanajuato* en lugar de con su verdadero título.

El protagonismo dramático de Guanajuato

Junto al Santo, que impregna la película de principio a fin como estamos comentando sin que su presencia se materialice hasta el final, la ciudad de Guanajuato adquiere el protagonismo principal del relato. Nunca antes con anterioridad había tenido tanta presencia visual un escenario urbano en una cinta del Santo. Además, en este caso hay un recorrido por locaciones de especial relevancia no tanto por su carácter turístico, como parece apuntarse en el relato, sino por su significado histórico, como un análisis más en profundidad permite discernir

en el discurso. Dicho esto es preciso aclarar que si bien el análisis semántico nos está diciendo una cosa, el semiótico nos conduce a una lectura metafórica que, insistimos, subyace en el discurso latente del relato, puesto que no parece haber una voluntad manifiesta de hacerlo. Las referencias históricas que incluye el guión, con algún baile de cifras y fechas incluido, refuerzan esta consideración que vamos a argumentar seguidamente.

Como hemos venido apuntando hasta ahora, el cine del género de luchadores y fantástico que se hace durante estos años en México es un espejo de los temores atávicos de la sociedad frente a los cambios y las tensiones sociales que estaban surgiendo desde la década de los cincuenta, y que encuentran su máxima expresión en las movilizaciones de 1968. El regreso a un pasado oscuro y caracterizado por la injusticia se expresa a través de la imagen del México colonial y del prerrevolucionario. ***Las momias de Guanajuato*** se inicia con una panorámica de Guanajuato, una ciudad colonial fácilmente identificable por cualquier mexicano, sobre todo cuando la cámara descubre que esas tomas están hechas desde el mirador del Pípila. Allí se encuentra esa gigantesca estatua de cantera que representa al minero Juan José Martínez ‘El Pípila’ avanzando con una antorcha para prender fuego a la puerta de la Alhóndiga de Granaditas, la fortaleza improvisada donde se habían refugiado los partidarios del gobierno colonial. Aquellos acontecimientos históricos ocurridos en 1810 fueron el estallido de un movimiento insurgente que llevó a México a la independencia en 1821. La toma de Guanajuato por el cura Hidalgo tras el célebre “grito de Dolores” es un hecho histórico que conoce cualquier mexicano, al igual que quién fue el Pípila. La gesta de este minero permitió acabar con la resistencia de los realistas al facilitar la entrada a la Alhóndiga y tomar la ciudad en nombre de la independencia. Guanajuato se convierte así en un símbolo de la patria mexicana, de los inicios de las luchas independentistas, pero también de la represión que se desataría después cuando se restableciese el orden, que lo único que consiguió alentar más todavía fue el nacionalismo mexicano.

El autobús que pasea a los turistas por Guanajuato cruza frente a la Plaza de la Paz y el Teatro Juárez. La primera simboliza uno de los emplazamientos más antiguos de la ciudad colonial. Un lugar, además, que rememora también los motines de los mineros en el siglo XVIII en contra de las injusticias del gobierno colonial. En cambio, el Teatro Juárez es todo un símbolo del esplendor de la patria mexicana años después de haberse conseguido la independencia, pero también del conflicto de clases anterior a la Revolución. El siguiente encuentro con la historia nos lo ofrece directamente Pingüino, el guía de los turistas. Tras recorrer los monumentos patrimoniales de Guanajuato, viajan al panteón para conocer sus famosas momias. Allí les enseña las que se encuentran en mejor estado de con-

servación porque sus cuerpos no han alcanzado la putrefacción, salvo sus rostros que están completamente momificados. Al explicar la historia de Satán, evoca la sublevación contra la dominación española, puesto que cuenta que el origen de la leyenda coincidió con unos festejos celebrados con motivo del aniversario de la independencia de México. Bien es cierto que Pingüino o el guionista tienen un desliz en cuanto a fechas se refiere, porque según explica, los hechos ocurrieron en 1871 con motivo del “sexagésimo aniversario de nuestra independencia”. No es posible que fuera así ya que para esas fechas se hubiese celebrado el cincuentenario, pero parece como si en el subconsciente de quien escribió esa frase o le tocó decirla en la película bailasen los años de 1810 y 1811 como inicio del movimiento independentista.

Satán es un personaje que simboliza el mal, la tiranía y la opresión. Según cuenta Pingüino, rendía culto al señor de las tinieblas e hizo un pacto diabólico que lo convirtió en campeón del mundo. Santo, un antepasado del enmascarado de plata, lo retó a pelear en un campeonato de lucha libre organizado con motivo de los festejos de celebración del aniversario de la Independencia, y consiguió derrotarlo arrebatándole así el título mundial. Satán trató de recuperarlo, pero jamás lo logró. Fue entonces cuando juró que cien años más tarde volvería a la vida para vengarse del Santo y de sus adeptos. Satán representa la tiranía de un pasado que fue desterrado del país en el siglo XIX, mientras que Santo es el descendiente de un héroe al que el guión asocia con la gesta de la Independencia, el patriotismo y los nobles valores de justicia y libertad que representa. El filme refuerza más todavía esa lectura latente del discurso cuando esa noche, al volver a la vida Satán, se dirige hasta el monumento del Pípila y desde allí observa la ciudad. La imagen es inquietante porque si hasta ese momento la gigantesca escultura del Pípila velaba la pacífica vida de Guanajuato, a partir de ese instante será la aparición espectral del monstruo resucitado la que aceche sobre sus habitantes. Es un desafío al poder de la figura del héroe, del libertador, encarnado por el Pípila en el pasado y por el Santo en el presente. Así lo expresa de manera explícita cuando en la arena, antes de recordar su derrota, Satán afirma que “la hora de mi venganza ha llegado”.

Las momias resucitadas, con Satán al frente, son indestructibles. Como símbolos del pasado regresan para dominar la ciudad y someterla a sus designios. Nada ni nadie les puede impedir cumplir con su objetivo. Siembran el pánico entre la población y son inmunes a las balas porque son no muertos. La escena en la que Satán planea responsabilizar a Blue Demon de los crímenes también evoca los tiempos de la independencia. La acción se desarrolla frente a la Alhóndiga de Granaditas, un escenario que el público mexicano asocia con la historia del país y los hechos que ocurrieron allí en 1810, cuando el control de la improvisada

fortaleza se la disputaban los defensores de la colonia y los partidarios de Hidalgo. La Alhóndiga es un espacio que vuelve a estar bajo el dominio del mal, es decir, de la presencia española y de sus abusos en el pasado y de las momias en el presente. Cuando al final se descubre la verdad y Blue Demon queda libre de toda sospecha, la policía le pide disculpas y lo hace en ese lugar, en la Alhóndiga de Granaditas. Se trata de un espacio que vuelve a ser recuperado para la causa justa del bien.

Por último, la forma como los enmascarados destruyen a las momias también evoca el alzamiento independentista de 1810 para combatir la injusticia. Llegados a este punto es justo reconocer que el fuego ha sido un arma de defensa del ser humano desde sus orígenes, y que en términos de creencias culturales tiene un fin purificador: los rituales de los chamanes, la incineración de cuerpos, la cauterización de heridas, la destrucción del maligno, etc. Las momias de Guanajuato no fueron los primeros monstruos cinematográficos, ni mucho menos los últimos, destruidos mediante el uso del fuego, pero en este caso la forma como son aniquilados equipara la figura del Santo con la de un héroe de la construcción de la patria mexicana. El Pípila empleó una antorcha para prender fuego a la puerta de la Alhóndiga, facilitar así la conquista de la plaza, y derrotar a los españoles en la primera batalla de la Independencia. El Santo utiliza unas pistolas lanzallamas con el mismo fin, destruir a las momias y liberar Guanajuato de esos resquicios del pasado que quieren regresar para dominar a la población e imponer su régimen de terror y destrucción; el mismo fuego purificador que tiró abajo la puerta de la Alhóndiga para acabar con la dominación española.

Las momias de Guanajuato no es ni mucho menos la mejor película del Santo ni tampoco del género híbrido de luchadores y terror en el que se inscribe. Su puesta en escena es terriblemente simple, precipitada y descuidada, mientras que el guión incurre en los mismos tópicos de siempre. Los efectos especiales son sencillos como era habitual en este tipo de películas y la música de Gustavo César Carrión es repetitiva y molesta, pero en cambio el filme dio a conocer fuera de las fronteras mexicanas la existencia de las auténticas momias de Guanajuato. Además, creó un nuevo monstruo cinematográfico made in México, probablemente el más famoso de todos los de creación nacional, que tuvo varias secuelas y también la inevitable parodia que llegaría de la mano del cómico Capulina. La ciudad de Guanajuato sí que sale muy bien parada en la película, puesto que numerosas escenas fueron rodadas en exteriores, algo que era poco habitual por otra parte en las cintas fantásticas de luchadores, filmadas en su mayor parte en decorados de cartón piedra exageradamente falsos. En cambio, en este caso la guarida de las momias era auténtica, el hipogeo donde reposan y se exhiben al público.

La filmación se llevó a cabo en varias locaciones del casco urbano exhibiendo diferentes rincones de la ciudad, entre los que no falta la escalinata de la Universidad con una escena muy cotidiana, la de la Estudiantina tocando para los turistas mientras el monstruo de Satán acecha y Blue Demon y Mil Máscaras vigilan desde sus deportivos descapotables ajenos al peligro. Fernando Curiel no supo aprovechar, no quiso o no pudo, las posibilidades dramáticas que tenía este escenario urbano para desarrollar alguna escena de terror. Lo que sí aprovechó, aunque sin sacarle excesivo partido, es la atmósfera siniestra de las calles vacías por la noche cuando Julito se queda solo e intenta seguir a los dos luchadores después de que los pierda de vista por la zona del Teatro Principal. Sombras misteriosas se proyectan sobre las fachadas de las casas a la vez que nos inunda la sensación de una amenaza oculta detrás de cada esquina. El mérito no se debe tanto al responsable de la fotografía, Enrique Wallace, ni al director, como al excelente escenario natural que son las calles y callejones de esta ciudad Patrimonio de la Humanidad. La llegada del Santo con su descapotable recorriendo los túneles es también un buen momento. Los subterráneos acaban convertidos en esta escena en la vía de acceso a un mundo de leyendas y misterios.

A pesar de todo, hay algunos momentos dignos de recordar a lo largo del metraje, aunque no estén resueltos con la mejor soltura técnica ni narrativa. Uno de ellos es la aparición nocturna de Satán en el mirador del Pípila, y otro a tener en cuenta el ataque de los no muertos a la población en la Plaza del Baratillo. ***Las momias de Guanajuato*** está desde luego a años luz de ser una obra maestra, y no es ni siquiera una buena película según los cánones objetivos de la crítica especializada, pero en cambio es un filme de culto dentro de la cinematografía mexicana. Y lo es por tres motivos principalmente. En primer lugar hay que reconocer que es un producto popular que engancha muy bien con el público, antes y ahora. Además, es importante por la catarsis colectiva que representa dentro del contexto histórico del México de principios de los años setenta, al salvar el Santo a la población de un peligro que resurge del pasado. Pero por encima de todo, destaca por el descubrimiento de las momias de Guanajuato como monstruos cinematográficos.

Influencias de otros clásicos del terror

El hallazgo de las momias de Guanajuato como monstruos de película tiene claras influencias de otros clásicos del género. Uno muy evidente es el filme norteamericano ***La momia*** (*The Mummy*, 1932), de Karl Freund, pero encuentra en los zombies de George A. Romero un referente más determinante

todavía y cercano en el tiempo. Karl Freund dirigió **La momia** para la Universal en el Hollywood de los años treinta tras el éxito conseguido con **Drácula**, del que había sido responsable de la fotografía. La momia era un sacerdote egipcio llamado Im-Ho-Tep que regresaba a la vida 3.000 años después de haber sido momificado vivo, y se reencontraba con la reencarnación de Anck-es-en-Amón, la mujer a la que amaba y por la que había cometido el sacrilegio por el que fue castigado. La momia de Freund era un monstruo siniestro pero inteligente, y no era la venganza sino el amor lo que guiaba sus pasos. Las secuelas se cuentan por decenas a pesar de que el fuego purificador acabó en multitud de ocasiones con el monstruo para volver a resurgir de las cenizas en la siguiente entrega. Aunque se ha especulado mucho sobre los posibles orígenes literarios, lo cierto es que el hallazgo histórico de la tumba de Tutankhamon en Egipto fue en buena medida el desencadenante de la trama.

Se han buscado influencias en la novela *Le roman de la momie*, publicada por Théophile Gautier en 1858, así como en los relatos *Conversación con una momia*, de Edgar Allan Poe, y *Lote número 249*, de Sir Arthur Conan Doyle. Pero en cambio la base del guión fue un relato de Nina Wilcox Putnam titulado *Cagliostro* basado en un personaje histórico que afirmaba vivir desde hacía varios siglos. El toque final al guión lo dio, no obstante, el periodista John L. Balderston, corresponsal del periódico *The New York World* en Londres después de la Primera Guerra Mundial. Fue así como pudo cubrir informativamente el hallazgo de la tumba de Tutankhamon a cargo del egiptólogo inglés Edward Carter con el mecenazgo de lord Carnavon en 1922, y toda la parafernalia que se desató después con la muerte en extrañas circunstancias de las personas que habían participado en la expedición arqueológica. La leyenda negra que se forjó aseguraba que habían fallecido a consecuencia de la maldición que pesaba sobre ellos por haber profanado la tumba de la momia.

La profanación de una tumba azteca es también el desencadenante de una maldición en **La momia azteca** (1957), de Rafael Portillo, otro de los monstruos made in México del cine de terror de este país que surgen a mediados del siglo pasado. La película está inspirada por completo en **La momia** de Karl Freund y otras secuelas de ésta como **The Mummy's Hand** (1940), de Christy Cabanne, y **The Mummy's Tomb** (1942), de Harold Young. La diferencia es que no es una momia egipcia sino azteca, y el hallazgo se realiza en las pirámides de Teotihuacán. El paralelismo es tan evidente entre la película de Freund y la de Portillo, como alejado el resultado final. El filme mexicano es tedioso y carece del suspense y el atractivo visual que posee la película de la Universal, además de resultar bastante simples las recreaciones de la época precolombina en la que Popoca es condenado a ser sepultado vivo después de intentar secuestrar a Xóchitl, consa-

grada para ser sacrificada a los dioses y de la que está enamorado. Los científicos encuentran la tumba de Popoca gracias a un experimento de regresión al que se somete Flor, la reencarnación de Xóchitl. Después de perturbado el sueño eterno de la momia, ésta volverá a la vida para recuperar los tesoros que le han robado, pero también para reencontrarse con su antiguo amor, sucumbiendo bajo los escombros de su sepultura después de que el padre de Flor la dinamite para volver a enterrarla.

Al igual que el fuego no podía acabar con *La momia* de la Universal, que volvía a renacer película tras película, su pariente azteca revivió en dos secuelas rodadas el mismo año de 1957 en que se filmó *La momia azteca*, tituladas *La maldición de la momia azteca* y *El robot humano (La momia azteca contra el robot humano)*, dirigidas de nuevo por Rafael Portillo. Ambas mantienen los mismos personajes que en la cinta que abre la saga y no aportan mayor interés, alargando en exceso la historia del enfrentamiento entre los científicos que sólo quieren investigar sobre la cultura azteca y los ladrones que quieren hacerse con su tesoro. Por fortuna, Flor consigue hacer volver a la tumba a Popoca después de que la momia recupere sus objetos sagrados, pero no aguantaría mucho tiempo en ella. La momia azteca fue resucitada por René Cardona en *Las luchadoras contra la momia* (1964), si bien es preciso aclarar que se trata de otra serie to-

talmente distinta de la de Rafael Portillo con una trama más enrevesada y desconcertante. Popoca ha desaparecido ya de escena y es otro guerrero, Tezomoc, guardián de la princesa Xóchitl, el que resucita para proteger el tesoro de los aztecas. El filme no aporta nada nuevo salvo las escenas de lucha libre en el ring y la presencia de unos villanos orientales muy al estilo de Fu Man Chu, que sirven para recordarnos la amenaza del comunismo de la China de Mao.

El enmascarado de plata se enfrentaría a una momia egipcia bastante decadente, torpe e inútil en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*, sobre la que es mejor pasar de largo, no sin antes llamar la atención sobre el aspecto inglés del rostro del monstruo, como si el momificado no fuese Tutankhamon sino lord Carnavon, su descubridor. En *Santo en la venganza de la momia* (1970), de René Cardona, el luchador plateado formaría parte de una expedición científica en

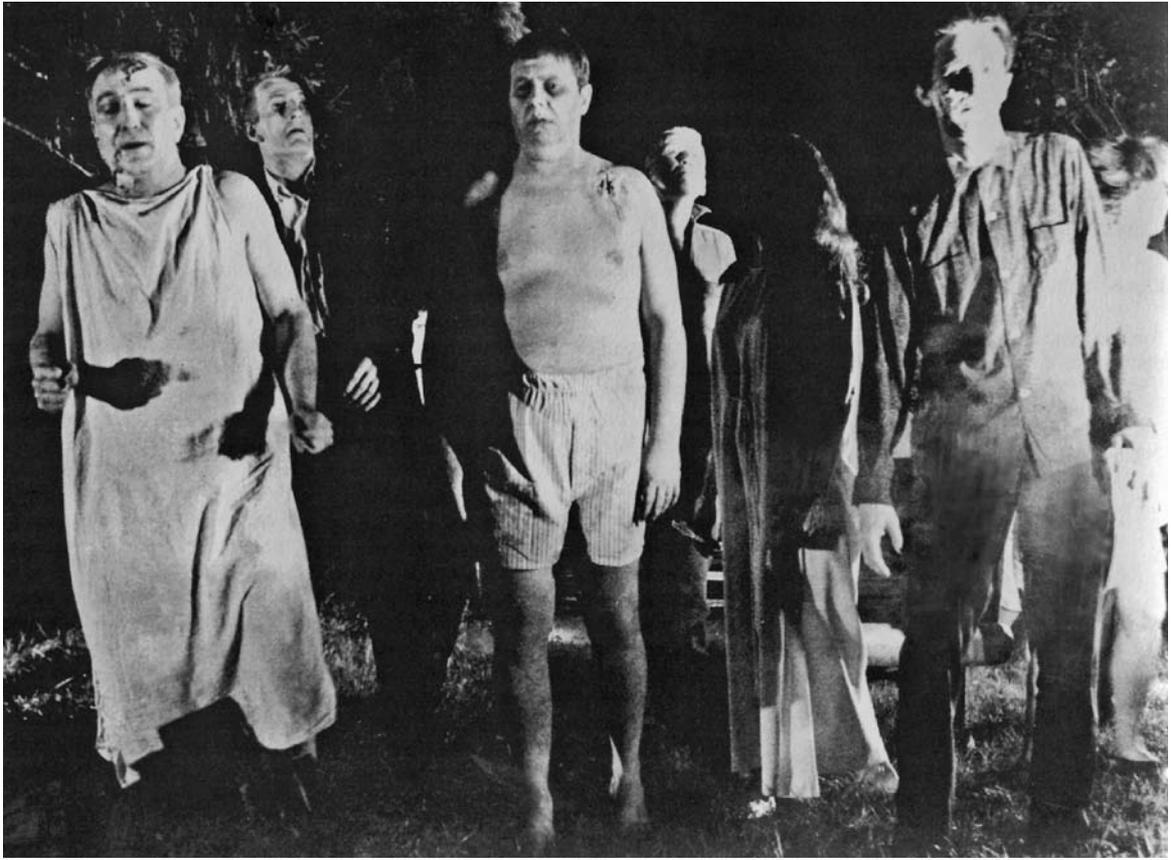


Santo en la venganza de la momia (1970), de René Cardona.

busca de la tumba azteca del príncipe opalche Nonoc, una tribu indígena inexistente, por supuesto, que en lugar de códices dejó como legados “papiros” en la Mesoamérica precolombina. La imaginación y confusión mental de los guionistas llegaba a ser a veces tan delirante como sumamente divertida en ese “surrealismo accidental” que rozaban las historias. Cuando descubren la tumba también encuentran la advertencia de que quienes profanen el recinto serán víctimas de su poder, al igual que los descendientes de quienes lo sacrificaron. Santo intenta tranquilizar al resto de integrantes de la expedición afirmando que “en toda la historia de la humanidad ningún ser momificado ha vuelto a la vida”. Menos mal que es así, porque uno tras otro comienzan a morir a manos de la momia en las más horribles circunstancias. Al final Santo demostrará una vez más tener razón y conseguirá acabar con la momia, que no es un ser de ultratumba sino uno de los científicos de la expedición disfrazado para aniquilar al resto y poder quedarse él solo con el tesoro. El personaje del niño, Jorgito, es interpretado en esta película por Jorge Guzmán, el hijo más pequeño del Santo en la vida real, cuyo destino sería heredar la máscara de plata de su padre y convertirse en los años ochenta en un nuevo luchador llamado El Hijo del Santo. El muchacho también aparecería en otra película de su padre en aquellos años, **Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona** (1974), de Miguel M. Delgado.

Más que en las momias precolombinas o que en las egipcias, los no muertos de **Las momias de Guanajuato** están inspirados en los zombies de la tradición del cine norteamericano que se inicia con títulos como **White Zombie** (1932), de Victor Halperin, o **I Walked with a Zombie** (1943), de Jacques Tourneur, ambas ambientadas en Haití y con los rituales del vudú como temática de fondo. Los zombies en estas películas son seres sin alma que deambulan como autómatas y son inmunes a las balas, como ocurre con las siniestras criaturas creadas por el misterioso Legendre encarnado por Bela Lugosi en **White Zombie**. José María Latorre afirma sobre **I Walked with a Zombie** que se trata de un filme sobre lo “atávico”. Argumenta en este sentido que la imagen del mascarón de proa que tienen en el jardín de la vivienda los protagonistas es un recordatorio del pasado de los traficantes de esclavos. “Esa imagen que conecta el pasado con el presente adquiere un gran valor dramático: es como si ninguno de los personajes pudiera vivir sin la constante presencia de ese pasado” (Latorre, 1987). Algo parecido estaría sucediendo en **Las momias de Guanajuato** con la imagen del Pípila y del panteón donde se encuentran las momias al inicio del filme.

Será sin embargo la inigualable y también norteamericana **Night of the living dead** (1968), del genial George A. Romero, la que inaugure un nuevo tipo de películas sobre zombies en las que se inspirará claramente **Las momias de Guanajuato** y sus secuelas, al igual que otras producciones mexicanas del género



Night of the living dead (1968), de George A. Romero.

como ***La invasión de los muertos*** (1971), de René Cardona. ***Night of the living dead*** comparte con ***Las momias de Guanajuato*** su bajo presupuesto y la precariedad de medios con que está realizada, aunque George A. Romero es mucho más hábil detrás de la cámara que su homólogo mexicano. En el filme norteamericano, los muertos resucitan a consecuencia de una rara mutación molecular provocada por las investigaciones en materia de energía atómica. Los cementerios se pueblan así de zombies que comienzan a deambular por los campos aterrizando a los vivos y devorándolos. Los zombies creados por George A. Romero no mueren por efecto de las armas de fuego salvo que el disparo impacte en la cabeza. Otra forma de acabar con ellos es decapitarlos o quemar sus cuerpos. Ningún tipo de golpe, atropello o impacto que sería mortal para un vivo puede destruirlos. Además, caminan como autómatas guiados exclusivamente por un instinto criminal. Son también caníbales y su mordida es mortal para los vivos porque los convierte igualmente en zombies. Salvo estas últimas características,

el resto las heredan en su totalidad las momias de **Las momias de Guanajuato**. Recordemos que en la película de Federico Curiel son vanos los intentos del vigilante nocturno de la arena y de los policías cuando pretenden detener a las momias a disparos. Asimismo, ni Blue Demon, ni Mil Máscaras, ni tampoco el Santo pueden derrotarlas cuando se enfrentan a ellas cuerpo a cuerpo. Una escena muy lograda del filme mexicano en el que se pone de manifiesto el carácter indestructible de las momias es cuando, durante una pelea, una de ellas cae por una ventana a la calle desde una altura considerable. Cuando los luchadores huyen del edificio y al salir la encuentran tirada en la calle, la momia se incorpora como si no le hubiera pasado nada y vuelve a caminar hacia ellos guiada por su instinto criminal.

George A. Romero resucitaría más muertos después de 1968 en multitud de producciones protagonizadas por zombies hasta la más reciente, y terriblemente pesimista sobre la decadencia de nuestra sociedad, **George A. Romero's Land of the Dead** (2005). A lo largo de estos años ha guiado a multitud de cineastas que han seguido su estela hasta llegar a los zombies de la saga **Resident Evil**, además de inspirar el mítico videoclip **Thriller** de Michael Jackson en 1982, que años después sería parodiado en el cortometraje mexicano **Otro ladrillo en la pared** (2004), de Ezzio Avendaño, donde zombies, momias, luchadores, y unos obreros de la construcción se reencuentran felizmente evocando los orígenes del género. Mucho antes de que Romero diseñara el prototipo de zombie que aparece en **Night of the living dead** y que inspirará a **Las momias de Guanajuato**, el Santo ya se había enfrentado con frecuencia a estos monstruos desde su tercera película, titulada **Santo contra los zombies**. Los no muertos se dedicaban en la cinta a cometer fechorías atendiendo a los designios de su creador, un científico ambicioso y sin escrúpulos que secuestraba al profesor Sandoval tras un viaje a Haití, precisamente para investigar sobre los zombies. Estos seres comparten con las momias de Guanajuato su inmunidad frente a las balas lo mismo que su fuerza descomunal. Zombies volverían a aparecer en **Santo y Blue Demon contra los monstruos; Santo contra la magia negra** (1972), de Alfredo B. Crevenna, donde el héroe enmascarado viaja a Haití, la tierra de los zombies; y la inquietante **Las bestias del terror**, del mismo autor que la anterior, donde el científico loco de turno resucita a jóvenes y hermosas mujeres convirtiéndolas en zombies para que sean dóciles y sumisas sirvientas.

El mismo año en que se hizo **Las momias de Guanajuato**, el enmascarado de plata rodó **Santo contra los jinetes del terror** (1970), de René Cardona, en el que unos leprosos convertidos en bandidos del *far west* atemorizaban a la población recordándonos un poco el aspecto monstruoso de las momias guanajuatenses. Si analizamos las películas de terror del Santo, observaremos que

los cuerpos momificados aparecen con frecuencia. Momias son los cadáveres de algunos monstruos como las vampiresas de **Santo contra las mujeres vampiro** y **La venganza de las mujeres vampiro**, o el de Freda, la científica de **Santo contra la hija de Frankenstein** que debe suministrarse de forma periódica un suero especial para frenar la momificación de su cuerpo, algo lógico si tenemos en cuenta que tiene más de cien años de vida. La Llorona es también una momia en **Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona**, donde el enmascarado de plata y su colega, el púgil cubano, se ven envueltos en una trama para conseguir un tesoro con fines benéficos. La clave está en el medallón que porta en el cuello la momia de La Llorona. Lo que no imaginan es que resucitan a la muerta al arrebatárselo. Esta mujer de leyenda intenta matar a los hijos del profesor que planea la recuperación del medallón. En el último momento, cuando Santo y Mantequilla consiguen arrebatarse el tesoro a la banda de delincuentes que también lo pretenden poseer, La Llorona se convierte en un esqueleto y desaparece gracias a que la fortuna es destinada a un orfanato. Por desgracia, Santo y Mantequilla nunca llegan a enfrentarse a La Llorona, el que podía haber sido sin duda uno de los atractivos de la película. Cuando la ven por primera vez está momificada y después ya no vuelven a cruzarse en su camino.

La leyenda de La Llorona

Cuentan que muchos son los que han escuchado el lamento de La Llorona pasadas las once de la noche. Incluso los más incrédulos confiesan que se les ha helado la sangre al oír los gemidos de esta mujer cuando menos se lo esperaban. Este personaje de leyenda se hizo carne de celuloide en las calles de Guanajuato en 1959 con la película de René Cardona **La Llorona**, basada en la obra teatral homónima de Carmen Toscano. La historia de esta mujer enloquecida que asesina a sus hijos por despecho y que vaga como un espectro a lo largo de la historia asustando a niños y adultos, llegó al cine mexicano por primera vez de la mano de Ramón Peón en **La Llorona** (1933). Tres historias se contaban en esta primera incursión cinematográfica del personaje que se ambientaba a su vez en tres momentos históricos diferentes para relatarnos la leyenda: principios del siglo XX con el dominio de la razón sobre las supersticiones, los tiempos del virreinato en la Nueva España, y los inicios de la conquista en torno a las figuras de Cortés y La Malinche. Desde entonces no han dejado de filmarse nuevas versiones de este ser de leyenda que permanece tan vivo en el imaginario colectivo.

La Llorona de René Cardona filmada en 1959 fue protagonizada en sus principales papeles por María Elena Marqués, Eduardo Fajardo, Luz María Aguilar,

Carlos López Moctezuma y Mauricio Garcés. La parte correspondiente al periodo colonial y algunos exteriores de la trama que se desarrolla en el presente fueron rodados en las calles de Guanajuato en escenarios como la iglesia de San Roque y la Plaza de Mexiamora, que es donde tiene lugar la ejecución de la protagonista en el siglo XVI, además de por los callejones empedrados por los que no parece haber pasado el tiempo. Aunque la iglesia de San Roque fue construida mucho tiempo después, en el primer cuarto del siglo XVIII, este templo barroco cumple sus funciones dentro del relato debido a la sobriedad de su fachada, que encaja bien con la atmósfera siniestra que Cardona imprime al periodo colonial, aunque la sobriedad de este estilo arquitectónico no se impusiese hasta un siglo después del momento histórico en que está ambientada la película. Además, parte de la plaza de San Roque se transformó en un cementerio para recrear las escenas del presente, cuando una mujer enlutada y con un velo cubriéndole el rostro se dirige a casa de los protagonistas para ofrecerse como nana del niño pequeño que tienen. El inicio del filme también está ambientado en Guanajuato, por cuyos callejones y túneles un *travelling* sirve de soporte visual para que un narrador en off haga una introducción sobre los misterios que forjan muchas leyendas inspiradas en los enigmas de la vida y la muerte, aun en pleno siglo XX, que es el momento en que se vuelve a reproducir la historia de La Llorona.

Este filme de René Cardona adquiere momentos verdaderamente memorables en términos visuales con la ayuda del director de fotografía Jack Draper,



que es en blanco y negro y que gracias al uso del claroscuro imprime un particular toque siniestro a la época en la que se forja la leyenda de La Llorona. El tiempo presente se mueve en cambio a mitad de camino entre el terror y la comedia, en una apuesta evidente de desdramatizar el regreso a la vida de la mujer que mató a sus hijos y que clama venganza a lo largo de los siglos contra los descendientes del hombre al que considera culpable de su crimen. Tanto

“Este filme de René Cardona adquiere momentos verdaderamente memorables en términos visuales con la ayuda del director de fotografía Jack Draper...”

Cartel: **La Llorona** (1959), de René Cardona.



es así que a los ojos del público La Llorona acaba mostrándonos como un ser desdichado en su propia desgracia, cuando a pesar de hacer todo lo posible para que el niño al que cuida fallezca por una causa natural, siempre se salva de la forma más insólita. Un buen ejemplo es cuando La Llorona,

que se hace pasar por una nana, arroja la pelota al centro de una calle llena de tráfico y el niño se lanza detrás para agarrarla. Como si obrase un milagro, el niño sale sano y salvo aunque todos los vehículos quedan cruzados en el centro de la vía a su alrededor, pero sin causarle el más mínimo rasguño. El detalle final de la película, cuando Felipe comenta que ha comprado un gato negro porque da buena suerte, se convierte en una rúbrica humorística de la mala suerte que tiene La Llorona para cumplir sus objetivos sangrientos en los tiempos actuales de descrédito hacia tantas supersticiones y leyendas.

René Cardona inicia la acción de **La Llorona** en el siglo XX. Don Gerardo, descendiente de unos nobles de España, se opone a que su hija Margarita se case con Felipe, su prometido. Teme que la maldición que ha caído sobre la familia desde tiempos de la colonia vuelva a producirse. Margarita hace caso omiso a su padre, se casa y tiene un hijo. Pasan los años y Felipe se harta de que su esposa proteja tanto al niño y nunca lo deje solo. Un día la amenaza con abandonarla si esa noche no salen juntos de fiesta y deja al niño solo en casa. Don Gerardo, que vive con ellos, llama a su yerno al estudio y le muestra un incunable de tiempos de la colonia donde se cuenta una historia ocurrida en 1560, según la cual La Llorona matará al primogénito de cada generación de esa familia antes de que cumpla cinco años. Hasta entonces así ha ocurrido, ya que los primogénitos siempre han fallecido en accidentes que han tenido lugar en extrañas circunstancias.

Don Gerardo cuenta a Felipe la historia de su antepasado don Nuño de Montescalros, que en la Nueva España del siglo XVI sedujo a una mujer mestiza llamada Luisa del Carmen, hija de una india y de un caballero español. Con ella tuvo dos hijos, pero nunca los consideró como propios y siempre la mantuvo

apartada de la vida social. Un día, el criado de don Nuño llega a casa de Luisa y le comunica que su señor no volverá a verla nunca más. Ella le sigue por las calles hasta llegar al palacio del virrey donde se celebra una recepción en la que don Nuño anuncia su casamiento con doña Ana. Don Nuño rechaza a la mestiza y le dice que será generoso con sus hijos, a los que no considera como propios a pesar de ser el padre. Ella enloquece y le reprocha que la rechace por ser hija de una indígena y no pertenecer a su mundo. En presencia de doña Ana, les amenaza a los dos con vengarse, y que su venganza irá más allá de sus hijos y de los hijos de sus hijos. Desesperada, en casa agarra una daga de don Nuño y hace un amago de rasgar un retrato de éste recién pintado. En cambio, al oír el lloriqueo de sus hijos, entra en el cuarto y los asesina con el puñal. Asustada, la sirvienta avisa al párroco de la iglesia mientras la multitud enfervorecida lincha a la parricida. Condenada a la horca, la mujer es ejecutada en medio de la multitud.

El balanceo del cuerpo sin vida de la mujer en la horca enlaza con el del péndulo del reloj que hay en el estudio de don Gerardo, en cuyas paredes están colgados los retratos de don Nuño y doña Ana, junto a la daga con la que Luisa del Carmen cometió el horrendo crimen. Al terminar de contar la historia, una fuerte tormenta se desata en el exterior y el viento abre las ventanas a la vez que se oye el sepulcral lamento de La Llorona llamando a sus hijos. La luz se va y, asustado, Felipe pisa un gato negro y está a punto de caerse al suelo. Cuando todo vuelve a la normalidad, el yerno puede comprobar que ni en el exterior se ha desatado una tormenta, ni las ventanas se han abierto de par en par, ni mucho menos hay un gato negro en la habitación. A pesar de ello se niega a creer en historias de espíritus y a vivir atemorizado bajo la maldición de una leyenda. Al día siguiente aparece en casa una mujer de negro que dice haber sido enviada como nana para cuidar al niño. Es el fantasma de Luisa del Carmen, y aun con la oposición del abuelo, los padres la aceptan como niñera. La tradición dice que el niño deberá morir por causas naturales antes de que se cumpla un plazo de tiempo. Intenta provocar varios accidentes para que se ahogue en la bañera, se clave unas tijeras, se caiga por la ventana, o lo atropellen unos coches, pero todo le falla. Al final, cuando el tiempo está a punto de vencerse y el abuelo descubre un retrato de Luisa del Carmen en el que reconoce a la falsa niñera, La Llorona agarra la daga con la que mató a sus hijos e intenta hacer lo mismo con el niño, pero el plazo temporal ha vencido y desaparece para siempre. Don Gerardo quema el libro y el arma homicida porque asegura que el fuego ha consumido por fin el odio que encerraba el metal de la daga.

El cine de terror mexicano ha adaptado en numerosas ocasiones la historia de este popular personaje de leyenda, compartido por otros países del área me-soamericana y que en lugares como España también encuentran manifestaciones

parecidas aunque con ligeras variaciones, como es el caso de las meigas Xuxonas gallegas. Una de las variaciones del mito más terroríficas que ha construido la cinematografía mexicana es **La maldición de La Llorona** (1961), de Rafael Baledón. Producida por Cinematográfica ABSA del actor Abel Salazar, el filme se mueve en la misma línea de terror que **El vampiro**, **El barón del terror**, **El mundo de los vampiros** y otras películas famosas de esta productora que se convirtió en una especie de Universal a la mexicana. Baledón, en medio de ese amplio despliegue de nieblas y telarañas que eran frecuentes en los títulos de esta productora, consigue con un guión de Fernando Galiana sacar partido a La Llorona vinculándolo con otros mitos del cine de terror como los vampiros, el doctor Frankenstein o la brujería. Los acertados decorados de estudio en los que se desarrolla la trama nada podrán hacer en cambio frente a la fuerza de los escenarios naturales que ofrecen las calles de Guanajuato, donde dentro de este género no sólo se rodó **La Llorona** de René Cardona sino también **Los jinetes de la bruja (En el viejo Guanajuato)**, una producción dirigida por Vicente Oróná en 1965 con Kitty de Hoyos en el papel de la bruja Salomé, en la que la mina de la Valenciana o el Callejón del Beso son algunos de los lugares que sirvieron para el desarrollo de la acción.

Las momias de Fernando de Fuentes

En La maldición de **La Llorona**, el personaje de la tía Selma interpretado por Rita Macedo conserva en un torreón los restos de la auténtica Llorona y, cómo no, están momificados a la espera de poder regresar a la vida mediante un conjuro. La verdad es que la presencia de seres momificados que anhelan recuperar sus cuerpos mortales para volver a la vida es lo único que el cine de terror mexicano conservó del filme que puede considerarse como la película inaugural del género dentro de esta cinematografía. Se ha dicho hasta la saciedad, y volvemos a reiterarlo nosotros, que otro cantar hubiera sido del terror a la mexicana si los autores que cultivaron el género hubiesen seguido los pasos de **El fantasma del convento** (1935), de Fernando de Fuentes. En esta película están presentes todos los estilemas del cine de terror: bosques y edificios misteriosos, intrigas siniestras, tormentas aterradoras, atmósferas cerradas, silencios angustiosos, suspense sobrenatural, presencias fantasmales, sombras de vampiros, algo de sensualidad a pesar de encontrarnos todavía en los años treinta y, por supuesto, muchísima imaginación que es lo fundamental. Por haber hay hasta momias.

El fantasma del convento se desarrolla en los años treinta, la misma época en la que está rodada. Aunque nada nos indica que nos encontremos en esas fechas, la deducimos por el vestuario. Ningún otro elemento escénico puede dar-

nos más pistas porque los tres protagonistas se encuentran en medio del bosque. Empieza a anochecer y no parece hacerles la más mínima gracia tener que pasar la noche a la intemperie. Dos de ellos están casados, Eduardo y Cristina, mientras que el tercero es un amigo común, Alfonso. Conforme avanza la película descubriremos que Alfonso también está enamorado de Cristina. Al oscurecer, un siniestro personaje acompañado por un perro no menos siniestro se presenta por sorpresa ante ellos. Su aparición es bastante fantasmal, pero ante la tesitura de seguir en medio del bosque o buscar cobijo, deciden acompañarle hasta un convento próximo. Se trata del Monasterio del Silencio, y aunque a Cristina no le apetece para nada pasar la noche allí, acaban por entrar cuando un monje abre la puerta y les da cobijo.

Para sorpresa de los amigos, el monasterio está habitado a pesar del aspecto ruinoso que presenta desde fuera. Los monjes ocultan sus rostros bajo las capuchas de sus atuendos y se muestran esquivos. Eduardo desconfía de aquel lugar que parece fuera del tiempo, como atestigua su esposa, pero ésta le reprocha que sea un cobarde y le pone como ejemplo a Alfonso que, lejos de estar asustado, está emocionado de pasar la noche allí y de los misterios que parece albergar el convento. Todo es siniestro, desde los muebles inclinados hasta el chirrido de las puertas y ventanas o las escrituras que decoran los pasillos. “Maldito el que por carne olvida a Dios”, se lee en una de las inscripciones en una clara alusión a los sentimientos pasionales que ocultan Alfonso y Cristina. Hay también un cuarto tapiado de cuyo interior salen unos gemidos y lamentos. A cada uno le asignan una celda con un humilde camastro para que pase la noche. Están en un convento y el matrimonio deberá dormir en habitaciones separadas, pero cuando están juntos contemplan cómo sobre una pared se proyecta la sombra de un murciélago. Lo que no encuentran es su procedencia y lentamente se difumina hasta desaparecer. Los tres exploran el convento y bajan hasta una cripta donde reposan numerosos ataúdes vacíos puestos de pie contra la pared. Comprueban que las cajas todavía conservan restos de tierra fresca, como si hubiesen sido desenterrados aquella misma noche. Un monje los sorprende curioseando y les recrimina su falta de respeto a pesar de la hospitalidad que les han brindado.

En el refectorio del monasterio, los tres amigos comparten una cena frugal con todos los monjes sin que se escuche el sonido de una mosca porque la congregación ha hecho voto de silencio. Durante la cena, Cristina provoca a Alfonso grabando un mensaje con un alfiler sobre la mesa de madera. Se trata de la palabra “cobarde”, pero el amigo no le hace caso ante los sucesos misteriosos que acontecen. Crean distinguir el esqueleto de un brazo que sobresale de la manga del atuendo de uno de los monjes, que esconde con rapidez al sentirse observado. En los cuencos de comida de los religiosos sólo hay un puñado de polvo cuando



El fantasma del convento (1935), de Fernando de Fuentes.

abandonan la estancia, y durante la cena se desata un fuerte viento acompañado de una terrorífica tormenta que abre de par en par una de las ventanas del refectorio. El prior pide al resto de religiosos que opongán su buena fe al maleficio y tras un momento de incertidumbre todo vuelve a la normalidad. En procesión acuden con velas y un inmenso crucifijo al coro de la iglesia, donde hay depositado un ataúd misterioso. Allí el prior dice que han logrado vencer una vez más, pero no aclara a quién: “No hemos permitido que él llegue a nuestra casa”.

El prior cuenta a los intrigados visitantes la historia de fray Rodrigo y por qué la celda que ocupó en vida está clausurada y protegida con una inmensa cruz para impedir que nadie entre ni salga. Les explica que fray Rodrigo acudió al convento en busca de la paz interior. Aunque en el momento de llegar no lo supieron, después de morir allí se enteraron de que había deseado a la mujer de su mejor amigo. Según les relata el religioso, fray Rodrigo encontró el *Libro de la maldad y de la fuerza* e hizo un pacto maléfico. El amigo apareció muerto con la marca de Satán en el cuello y entonces quiso deshacer el pacto, ingresando a

continuación en el convento. Los monjes recuerdan que de su celda escapaban gritos angustiosos hasta que un día hallaron muerto al hermano Rodrigo con las marcas del maligno en el cuello. Lo enterraron pero regresaba siempre a la celda. Los gemidos que escuchan ahora quieren decir que ha vuelto.

La austeridad y el ambiente monacal parecen desatar la libido de Cristina. Cuando se encuentran solos en sus celdas, la mujer entra en la estancia de Alfonso y se le insinúa a pesar de que el esposo está en la habitación de al lado. Le dice que no quiere seguir con su marido y acaban besándose. Él reacciona y la echa de la habitación. “¡Vete antes de que esto sea irreparable! Tienes algo de infernal esta noche”, le reprocha. Cuando Cristina se marcha, Alfonso se arrepiente y acude a la celda de la mujer. Ella es la que no quiere saber ahora nada de él. En el pasillo, se percata de que la puerta del hermano Rodrigo está abierta y con la ayuda de un farol entra a curiosear. Ve el cuerpo del fraile tumbado en un camastro, lo ilumina y descubre que está momificado. Rebusca por los anaqueles de un armario y la momia mueve un brazo hasta posarse sobre la página de un libro, como indicándole al intruso que lea. Alfonso reconoce entonces que su mayor y ardiente deseo es Cristina, y cuando vuelve a mirar hacia el camastro descubre tendido el cadáver de Eduardo. La puerta se cierra dejándolos encerrados a los dos.

Al amanecer, la cámara nos descubre a Alfonso tendido en el suelo frente a la puerta de la celda del hermano Rodrigo, pero fuera. Cuando despierta, se pregunta cómo ha podido salir hasta que oye a sus amigos a lo lejos gritar llamándolo. Alfonso cree que todo ha sido una pesadilla, al igual que Eduardo y Cristina, pero con la luz del día ven las cosas de distinta manera. Buscan a los monjes para despedirse y marcharse. Lo único que encuentran es a un hombre barriendo el suelo que se extraña de verlos a ellos dentro del edificio. Les pregunta qué hacen allí si todavía no se han abierto las puertas del museo, y no da crédito a la explicación que le dan los jóvenes. Estos le cuentan que los monjes les dieron hospedaje la noche anterior y que incluso cenaron con ellos. Algo imposible según el vigilante porque hace años que no hay monjes en el convento y el refectorio está cerrado. Así lo comprueban cuando entran en él y ven su estado de abandono. En cambio, Cristina demuestra que sí estuvieron allí porque en la mesa de madera está grabada la palabra “cobarde” que ella escribió durante la cena con un alfiler. Ante la insistencia de los amigos, el conserje accede a llevarles a ver al prior y al resto de los monjes del convento. Bajan a una cripta y allí los encuentran momificados en los ataúdes que la noche anterior habían visto vacíos. “La gente viene por aquí a ver las momias”, es la explicación escueta que les da el guarda. Cuando se marchan no pueden dar crédito a lo que han vivido, dudan de si en verdad estuvieron entre los monjes muertos o si fue todo una alucinación. Alfonso concluye afirmando que “quién sabe si ellos vivieron o nosotros morimos por una noche”.

Las del convento del Monasterio del Silencio son las primeras momias del cine mexicano y habría sido de agradecer que todos los cineastas del país que hicieron películas de este género a partir de los años cincuenta lo hubieran tenido como modelo de referencia. Desde luego, Federico Curiel, el director de **Las momias de Guanajuato**, no lo hizo y es una lástima. En ambas películas, unos cadáveres momificados regresan a la vida para asustar pero también para sembrar de dudas a los vivos, como les ocurre a los tres amigos del filme de Fernando de Fuentes. Este cineasta consigue una película terrorífica que no ha envejecido. Y lo hace sin necesidad de mostrar monstruos horribles, sino mediante la sugestión, creando una atmósfera inquietante para que el público imagine temores ocultos más allá de lo que ve y oye en la pantalla.

Fernando de Fuentes concita la imaginación del espectador para que cree sus fantasmas a partir de sus propios miedos. La pantalla se convierte así en un espejo sobre el que el público proyecta sus espectros. Hay en **El fantasma del convento** un dominio absoluto del género de terror, muy al estilo de las películas que por aquellos mismos años se hacían en los estudios Universal de Hollywood, cuyas lecciones había aprendido muy bien Fernando de Fuentes a tenor del resultado. En la fotografía del filme encontramos huellas del expresionismo alemán, con esas sombras inquietantes que se proyectan sobre las paredes, como la del esquelético brazo del hermano Rodrigo. Hay también un uso expresionista y onírico de los espacios y el decorado, con muebles inclinados que parecen surgidos de las películas de Robert Wiene y Murnau, o esas galerías laberínticas por las que se pierden los protagonistas. Están incluso los monstruos creados por la Universal, que aunque no se ven se sugieren, como la siniestra presencia del vampiro chupador de sangre: la sombra proyectada en la celda, las marcas en el cuello a las que se refieren los monjes, y las continuas alusiones a Satán -el mismo nombre empleado, por cierto, para el luchador resucitado de **Las momias de Guanajuato**-. Hay también un uso adecuado de la música y los silencios, habida cuenta de que eran los primeros tiempos del sonoro, sobre todo comedido, algo que olvidarían lamentablemente quienes heredaron el género de terror a mediados de siglo. Y por último hay un guión inteligente que articula una historia de pasiones ocultas, tentaciones, conflictos morales y remordimientos que corren las entrañas de los protagonistas a partir de un doble triángulo amoroso: el de los amigos que pernoctan en el convento y el de fray Rodrigo, su amigo y la mujer de éste, a la que deseaba el primero.

Las momias de Guanajuato, cuya existencia era de sobras conocida en los años treinta cuando se rodó **El fantasma del convento**, bien podrían haber sido motivo de inspiración para esta memorable película de Fernando de Fuentes. Las alusiones a estas momias guanajuatenses estaban ya presentes en el cine de terror

antes de que el Santo se enfrentara a ellas en la pantalla, y seguirían estándolo después incluso más allá de las fronteras mexicanas. En 1959, Gilberto Martínez Solares sugeriría la utilización de las momias de Guanajuato como monstruos cinematográficos en la comedia **La casa del terror**, con el cómico Germán Valdés 'Tin Tan' de protagonista al lado de Lon Chaney Jr. La cinta pretendía emular las parodias del género que tan de moda se habían puesto en Hollywood, con Bud Abbott y Lou Costello como principales artífices, y que tanto denigrarían a los monstruos clásicos creados por la Universal. En esta ocasión, Lon Chaney Jr. interpreta a una momia resucitada que a su vez se convierte en hombre lobo. Tin Tan es el histriónico vigilante del museo de cera donde las figuras que se exponen han sido creadas con cadáveres de personas utilizadas en sus experimentos por el profesor Sebastián, otro de esos científicos locos que pueblan el cine de terror. El cómico mexicano, que como era habitual en los personajes que interpretaba no se enteraba de lo que ocurría a su alrededor, tiene que enfrentarse al hombre lobo después de su resurrección a lo largo de sucesivas secuencias de humor en ocasiones planteadas de forma excesivamente simples. Esta película está inspirada en dos clásicos del cine de terror norteamericano: **The Mystery of the Wax Museum** (1953), de Michael Curtiz, y **House of Wax** (1953), de Andre de Toth, en las que también se basaría años después **Santo en el museo de cera** (1963), de Alfonso Corona Blake, en la que el enmascarado de plata tenía que hacer frente a otro científico loco que experimenta con seres humanos vivos a los que convierte en figuras de cera o transforma en horribles monstruos mediante mutaciones, al estilo del doctor Moreau en **Island of Lost Souls** (1933), de Erle C. Kenton, basada en la novela de H. G. Wells.

Cuando el profesor Sebastián experimenta con cadáveres en **La casa del terror**, informa a sus ayudantes del último gran invento que ha hecho, un aparato rehidratador capaz de dar nueva vida a los tejidos muertos. Les explica que podría devolver a la vida con ese descubrimiento "hasta una momia si fuese necesario". Después de esto les anuncia que "la semana entrante haremos un viaje a Guanajuato para traer material y comenzar las pruebas". Pretende dominar a las momias resucitadas mediante un control atómico que muestra a sus colaboradores. El viaje no llega a producirse porque esos días se anuncia en la ciudad la exhibición de una momia egipcia que se encargará de robar, y que no es otra que la de Lon Chaney Jr. Cuando la resucite devolverá a la vida al hombre lobo. Una de las cosas que nos llama la atención de la ficha técnica de esta película es que el productor es Fernando de Fuentes Jr., que a su vez es uno de los responsables del argumento.

Es evidente que las momias de Guanajuato atraían mucho a la familia de Fernando de Fuentes, igual que llamaron poderosamente la atención del

cineasta germano Werner Herzog, que recurriría a ellas para el inicio de la producción alemana **Nosferatu: Phantom der Nacht** (1979). En esta nueva versión del **Nosferatu** clásico de Murnau, Herzog viajó a Guanajuato para filmar las momias e incluirlas en el relato. Ilustran el inicio de la película y acompañan los títulos de crédito durante dos minutos. Dentro de la narración, recrean una pesadilla que sueña de forma insistente la protagonista, Lucy. La secuencia con las momias tiene una función narrativa, puesto que es un recurso dramático más dentro del discurso fílmico. No representan por tanto lo que son, las momias de Guanajuato, sino cadáveres momificados por un ser maléfico, Nosferatu. La filmación se llevó a cabo en la galería con paredes de piedra donde se exhibían las momias antes de que fuesen colocadas en vitrinas para protegerlas. El efecto que consigue Herzog es terrorífico. Aparecen todas de pie, apoyadas contra la pared, con las bocas abiertas mostrando un rictus de terror, como si las personas que fueron en vida hubiesen muerto de pánico por un ser maligno que les chupó la sangre hasta dejar secos sus cuerpos. Herzog empieza por las momias de los niños y sigue con las de los adultos. Filma planos cortos de los rostros y realiza panorámicas de los cuerpos, de la cabeza a los pies, para enfatizar que son cadáveres sin una gota de sangre. A continuación efectúa un *travelling* a lo largo de toda la galería encuadrando las momias mediante un plano medio largo. Por corte pasa al plano detalle de un vampiro volando en la noche. Es una imagen ralentizada que precede al despertar inquieto y asustado de Lucy, que se incorpora de la cama sobresaltada y alarma al esposo, que descansa al lado. “He visto algo horrible, tengo miedo”, afirma tras proferir un grito de terror. Los cuerpos momificados y la imagen del murciélago son una pesadilla repetitiva que vaticinan el destino de Lucy, y que expresan el terrible estigma de los vampiros humanos: la crueldad de no poder morir.

Las otras momias de Guanajuato

Hemos visto más arriba cómo el profesor Sebastián de **La casa del terror** suspendía el viaje a Guanajuato cuando conseguía otra momia para probar su invento. Quienes sí viajan a Guanajuato para robar las momias son el profesor Raimon y el conde Alejandro Cagliostro en **El robo de las momias de Guanajuato** (1972), de Tito Novaro. Esta película será la primera de las secuelas oficiales de **Las momias de Guanajuato** que había protagonizado el Santo. Tal fue el éxito de público del filme de Federico Curiel, que su productor Rogelio Agrasánchez se embarcó en nuevas aventuras con estos monstruos cinematográficos cien por cien mexicanos. Tras **El robo de las momias de Guanajuato**, ese mismo año pro-

duciría *El castillo de las momias de Guanajuato*, dirigida de nuevo por Tito Novaro, y no conforme con dar por cerrada la serie, todavía se embarcaría en *Las momias de San Ángel* (1973), de Arturo Martínez, y en *La mansión de las siete momias* (1975), de Rafael Lanuza. Nunca alcanzarían el éxito de su precursora, pero sí atraerían a los seguidores de la película rodada por el Santo. Ninguna de las cuatro secuelas se filmó en Guanajuato, ni mucho menos en México. Para abaratar costes de producción, las cuatro se hicieron en Guatemala, y fue la ciudad colonial de Antigua Guatemala el escenario elegido para recrear Guanajuato. En realidad, sólo en el guión de la primera secuela se afirma de manera explícita que la acción se desarrolla en Guanajuato, ya que en las otras tres ni se menciona, e incluso en una de ellas fueron rebautizadas con el nombre de las momias de San Ángel.

Las secuelas de *Las momias de Guanajuato* son producciones hechas con muy poco dinero y de una gran pobreza técnica. El maquillaje de las momias es muy burdo y la puesta en escena atropellada y precipitada, mientras que los guiones son refritos de tópicos y estereotipos del cine de luchadores y fantástico, no alcanzando ni siquiera ese estatuto *Las momias de San Ángel*, donde la ausencia de una historia coherente es sustituida por la acumulación de situaciones carentes de originalidad y sin sentido. De los tres luchadores de la cinta original, en *El robo de las momias de Guanajuato* sólo aparece Mil Máscaras, convertido en el héroe de la historia. Santo no volvería a enfrentarse a estos monstruos, mientras que Blue Demon se encontraría nuevamente con ellos en *La mansión de las siete momias*. Tanto la ciudad de Guatemala como la villa colonial de Antigua Guatemala se identifican perfectamente en estas secuelas por sus monumentos y arterias urbanas. Junto a estos escenarios se utilizan otras locaciones guatemaltecas como las ruinas mayas de Zaculeu en Huehuetenango, sin duda con el fin de darle un mayor exotismo, porque sólo sirven como decorados de fondo sin ninguna trascendencia narrativa o dramática. Es lo que diferencia considerablemente a estas películas de la original: la ausencia total y absoluta de la ciudad de Guanajuato. No ya sólo porque no aparezcan sus monumentos y sus calles, sino porque como tal, la ciudad pierde el protagonismo que tenía en el filme del Santo.

Sí que conservan estas producciones el significado latente que hemos analizado en *Las momias de Guanajuato*, aunque de forma más genérica y no con tantos matices al desaparecer por completo las referencias urbanas e históricas que aportaban los auténticos escenarios urbanos de Guanajuato. Las cuatro siguen retratando un México que se abre a la modernidad en el contexto internacional de la guerra fría durante la segunda mitad del siglo XX, cuyo enemigo continúa siendo el despotismo que amenaza con volver de antiguos regímenes políticos totalitarios que rinden culto a la autoridad de un tirano empeñado en

dominar a sus semejantes. Un tirano que evocaba esos tiempos pasados también lo era, por cierto, el personaje de Francisco en *Él*.

El robo de las momias de Guanajuato retoma un personaje histórico, el del alquimista Cagliostro, un italiano del siglo XVIII que aseguraba ser inmortal. Hipnotizador, espiritista y embaucador, se puso de moda en su época en los ambientes aristocráticos europeos. La escritora Nina Wilcox Putnam se basó en este personaje para escribir *Cagliostro*, el relato que, recordemos, sirvió de inspiración para el argumento de *La momia* de Karl Freund rodada en los estudios Universal de Hollywood. En el filme mexicano de Tito Novaro aparece un tal conde Alejandro Cagliostro que dice vivir desde hace cientos de años. Es un brujo de los de antes que contacta con el profesor Raimon, un científico moderno con un sofisticado laboratorio que vive preocupado por la carrera armamentística en el mundo.

Investiga sobre la energía nuclear y quiere utilizar sus hallazgos para disuadir a la humanidad del uso que está haciendo de la misma. Al lado del conde Cagliostro, que sólo busca vengarse de la especie humana porque sus antepasados fueron quemados en la hoguera por ser considerados brujos, el profesor Raimon, empujado por la ambición del poder, se convertirá en otro tirano con ansias de destrucción.

Para culminar el invento de Raimon se precisa un valioso y escaso mineral radiactivo llamado "hernio". Cagliostro sabe dónde localizarlo: en una mina de plata a la que deberán llevarles los mineros muertos que trabajaron en ella. "Todo el mundo las conoce o ha oído hablar de ellas, son las momias de Guanajuato", afirma el brujo.



El robo de las momias de Guanajuato (1972), de Tito Novaro.

Y hasta allí se van los dos para revivirlas en el panteón gracias a la brujería de Cagliostro, que emplea para ello el *Libro de los muertos* de los antiguos egipcios. Una vez revividas las momias se las llevan del cementerio de Guanajuato y las esconden. Con su ayuda localizan las minas de plata y encuentran el mineral radiactivo, que emplean para cargar unas cabezas nucleares. Un niño que ha visto las momias salir del cementerio caminando avisa a la policía, pero no le hacen el más mínimo caso. En cambio, Mil Máscaras y sus amigos Blue Angel y el Rayo de Jalisco sí le creen y comienzan a investigar. Las huellas que han dejado conducen a los luchadores hasta la Mina del Infierno. Tras múltiples vicisitudes, consiguen derrotar a las momias, guiadas ahora por unos cerebros electrónicos que les ha implantado el profesor Raimon. Éste, al sentirse acorralado, desencadenará una explosión en el laboratorio que acabará con su vida y con la del inmortal Cagliostro.

La amenaza nuclear está presente en esta humilde producción rodada en Guatemala aunque la acción se sitúe en apariencia en Guanajuato. Sigue por tanto el discurso de buena parte del cine de serie B que se rodaba en aquellos años, en los que el peligro atómico era la principal arma empleada por científicos locos con ansias de poder. Cuando el profesor Raimon y el conde Cagliostro envían una misiva a Mil Máscaras y a sus amigos, es para pedirles que trasladen a las Naciones Unidas un ultimátum. Advierten en este sentido de que ante la incapacidad del organismo internacional para evitar las guerras, hacer justicia y lograr la igualdad de los seres humanos, han inventado una nueva bomba atómica capaz de volar el planeta. El propio director de la cinta, Tito Novaro, encarna al personaje del malvado conde Cagliostro con una interpretación poco creíble. Volvería a hacerlo, aunque en esta ocasión dando vida a otro personaje distinto, en ***El castillo de las momias de Guanajuato***.

Tito Novaro es en esta tercera entrega de la serie sobre las momias de Guanajuato el doctor Tanner, otro ambicioso científico que veinticinco años atrás fue expulsado del colegio de médicos por los experimentos sin escrúpulos que realizaba con seres humanos. Ahora, enfermo del corazón, secuestra a un experto cirujano y a su hijo para obligarle a que le implante un corazón artificial con el que poder seguir viviendo y culminar sus investigaciones maquiavélicas. Una vez hecho el trasplante, Tanner resucita en un cementerio a los muertos para tener un ejército de momias que le servirán para ejecutar sus planes, y a las que controla mediante un silbato de ultrasonidos. Para poder sobrevivir, el científico necesita sangre humana y manda a las momias a secuestrar gente, a la que tortura en su castillo para disponer de una extraña sustancia hormonal que necesita. Los luchadores Superzán, Blue Angel y Tinieblas serán los encargados de averiguar lo que está ocurriendo y acabar con el malvado profesor después de liberar a todos sus esclavos.

En *El robo de las momias de Guanajuato*, los cadáveres resucitados eran derrotados tras retirarles el cerebro electrónico que tenían implantado, mientras que en *El castillo de las momias de Guanajuato* se convierten en esqueletos al morir la persona que los había devuelto a la vida. Además de las momias, en esta última película el científico enloquecido cuenta con la ayuda de un grupo de enanos para llevar a cabo sus planes. Entre ellos está el actor Jorge Pingüino, el guía turístico de *Las momias de Guanajuato* que vaticinaba la resurrección de Satán en el hipogeo del panteón. Guanajuato aparece ya sólo en el título de la película, puesto que no se hace la más mínima mención en todo el guión. Las momias, además, son cadáveres resucitados de las tumbas de un cementerio tras la celebración de una misa negra. Aunque la acción aparenta que se desarrolla en México, las escenas urbanas dejan bien claro que se filmó en Ciudad de Guatemala puesto que aparecen el Palacio Nacional, el arco del edificio de Correos, la Torre del Reformador, la Catedral, y multitud de iglesias perfectamente identificables, mientras que las secuencias rodadas en el campo se filmaron en las inmediaciones del lago Atitlán, con cuya imponente presencia se inicia la película.

Tito Novaro tampoco consiguió hacer creíble como actor su personaje del doctor Tanner en *El castillo de las momias de Guanajuato*, pero en cambio como director logra algunas escenas tan delirantes como surrealistas en la cámara de torturas del castillo. En *El robo de las momias de Guanajuato* también consiguió un fugaz momento de lucidez en la recreación del panteón donde se encuentran las momias -que nada tiene que ver con el original de Guanajuato-, su resurrección y la fuga por las callejuelas del cementerio en medio de un ambiente sumamente espectral y terrorífico. Poco más se puede rescatar de estas producciones de Rogelio Agrasánchez, que volvería a la carga otra vez en 1973 con *Las momias de San Ángel*. Mil Máscaras será de nuevo el que se enfrente a las momias, que ya ni siquiera se llaman de Guanajuato, aunque el tipo de monstruo y el estilo de la película sea el mismo que el del resto de la serie. Arturo Martínez al frente de la dirección no consigue sacar partido a una historia que arranca muy bien, pero después se pierde en aventurillas y divagaciones sin sentido. Las calles de Ciudad de Guatemala y Antigua Guatemala sirven de escenario para el desarrollo de las aventuras de Mil Máscaras, con quien aparecerán además los luchadores Tinieblas, el Fantasma Blanco y el Enmascarado Negro.

La historia de *Las momias de San Ángel* es tan simple como carente de imaginación. Una mansión en una ciudad colonial alberga unas momias que resucitan por las noches. Allí se refugian unos delincuentes secuestrando a una joven pareja que está celebrando su luna de miel. Las momias escapan de la mansión y siembran el pánico por toda la ciudad. El fuego purificador será por enésima vez el medio empleado por los enmascarados para acabar con ellas. Es una lástima

que la historia con la que se inicia la película no tenga después continuidad. Unos jóvenes ayudan en la carretera con su vehículo a dos muchachas que piden aventón y las acompañan hasta su casa en San Ángel. Les invitan a pasar a la casa donde viven y acaban besándose, pero ante el temor de que las descubran sus padres, las muchachas les piden que se marchen. Cuando están fuera, uno de ellos se percata de que olvidó una chamarra dentro y regresan. Les abre la puerta un misterioso hombre que asegura que la vivienda está deshabitada. No le creen y entran a la fuerza. Todo está cambiado. Los muebles están cubiertos con sábanas y la apariencia es de que allí hace tiempo que no vive nadie. Esta escena nos recuerda la experiencia de los tres amigos en *El fantasma del convento*, puesto que el planteamiento es el mismo, ya que las mujeres con las que estuvieron momentos antes eran momias que habían regresado por unos instantes a la vida recuperando la apariencia física de su juventud. En lugar de aprovechar este arranque, el filme deriva hacia situaciones absurdas y tópicas carentes de la más mínima imaginación.

La última entrega de la serie sobre las momias de Guanajuato producida por Rogelio Agrasánchez sería *La mansión de las siete momias* en 1975, en este caso ya en plena coproducción con Guatemala a través de Cinematográfica Tikal. Blue Demon y Superzán serán los encargados en esta ocasión de enfrentarse a los monstruos, al igual que tres años antes lo había hecho Gaspar Henaine 'Capulina' en la comedia *Capulina contra las momias (El terror de Guanajuato)*. Esta producción de 1972 con guión y dirección de Alfredo Zacarías aprovecha el éxito que había tenido la cinta del Santo para poner al popular cómico frente a estos monstruos netamente mexicanos. El resultado es una película típica de Capulina aunque, a diferencia de las secuelas de *Las momias de Guanajuato* que se rodaron en otros lugares, en esta ocasión Alfredo Zacarías vuelve a filmar en Guanajuato, sobre todo en el Hotel Castillo Santa Cecilia. La ciudad no adquiere, en cambio, el



Capulina contra las momias (El terror de Guanajuato), 1972 de Alfredo Zacarías.

protagonismo dramático que tenía en el filme pionero del Santo, sino que se limita a funcionar como marco escénico de la acción debido a que los personajes viajan a Guanajuato por la fama de sus momias. A veces incluso se fuerza de forma innecesaria la aparición de determinados lugares turísticos como el Teatro Juárez o la Alhóndiga, que sólo sirve para dejar constancia de que se filmó allí la película.

Capulina contra las momias sigue el esquema clásico de las parodias del género de terror. Un personaje popular, como en este caso Capulina, se tiene que enfrentar en medio de situaciones cómicas a unos monstruos que con antelación han adquirido las simpatías del público debido al éxito de alguna película como **Las momias de Guanajuato**. Esto nos permite comprender las dimensiones del éxito que tuvo el filme del Santo y que, insistimos, se debe a que las momias de Guanajuato son unos monstruos cinematográficos cien por cien mexicanos, de producción propia. La película de Alfredo Zacarías es de un humor blanco dirigido tanto al público infantil como al adulto sin muchas exigencias. Emplea recursos habituales en este tipo de cintas, como esqueletos y armaduras que cobran vida pero no para atemorizar, sino para burlarse del protagonista e incluso ayudarlo. Las momias a las que se refiere el título del filme son las que intenta devolver a la vida un científico desde el laboratorio que tiene instalado en su mansión, ambientada en el Hotel Castillo Santa Cecilia de Guanajuato, que es donde se desarrolla la mayor parte de la acción. No obstante, las auténticas momias de Guanajuato también aparecen cuando Capulina, nada más llegar a la ciudad, se dirige al panteón para visitar a su tío, que está momificado en el hipogeo donde se exhiben al público en vitrinas. Antes de emprender el viaje, a su compañero de aventuras ya le había explicado que tenía un tío “bien parado en Guanajuato”. “¿En la política?”, le replica el otro. “No, es momia”, contesta Capulina en un chiste fácil.

El cómico mexicano es en **Capulina contra las momias** un taxista que tiene que llevar a un cliente a Guanajuato. Este último, al llegar a la mansión de un familiar, le pide que aguarde en la puerta porque va a pedir dinero a su tío para pagarle. Como se retrasa, Capulina curiosear por la mansión. El tío es un científico que está experimentando con las momias. Su pretensión es devolverlas a la vida, pero no ya con un fin malvado de crear un ejército de no muertos y dominar el mundo, sino simplemente como un lucrativo negocio. Pretende ofrecer sus servicios a los millonarios para que cuando se mueran, él los pueda resucitar una vez convertidos en momias. El sobrino del científico sólo busca la herencia de su tío y hace lo imposible para que se muera al no suministrarle la medicina que tiene que tomar cuando sufre ataques. Capulina lo salva en repetidas ocasiones y se queda al servicio del científico, que consigue resucitar dos momias. La primera que devuelve a la vida, y que se parece a don Juan Tenorio, es confundida con un ladrón que roba a plena luz del día por las calles de Guanajuato, lo que justifica

un recorrido turístico por toda la ciudad, tanto a pie como en coche, mostrando lugares como la Plaza de la Paz, la escalinata de la Universidad, los subterráneos, el Callejón del Beso o la Plaza de San Roque, donde se está representando un entremés cervantino. La verdadera momia resucitada permanece en la mansión, donde devuelve a la vida a uno de sus semejantes. Juntos asustarán a Capulina, al científico y a una joven turista norteamericana hasta que descubramos que todo fue un sueño.

Decíamos al principio de este capítulo que la imaginación es el mayor aliado del miedo. La realidad en cambio puede ser la principal manifestación del terror. Un cineasta mexicano como Guillermo del Toro así nos lo ha enseñado en su filmografía. No hay momias de Guanajuato en sus películas, pero sí monstruos y no muertos que se resignan a la inmortalidad, junto a criminales de carne y hueso que pretenden perpetuar el terror en el mundo de los vivos. El director de **Cronos** (1993) reconocía en una entrevista publicada en el periódico español *El País* (25 de febrero de 2007), a raíz de las nominaciones al Oscar de **El laberinto del fauno** (2006), que “los sueños monstruosos sirven como lenguaje para articular la realidad”. No es nada nuevo en el mundo de la creación artística. Grandes creadores como Luis Buñuel -con quien Del Toro comparte la atracción por los insectos- así lo expresaron en su obra fílmica. Un cine que en el caso de **El laberinto del fauno**, uno de los mayores éxitos internacionales de la cinematografía mexicana, deambula por tenebrosas galerías pobladas de seres tan reales como imaginarios; donde la fantasía es también un refugio frente a la iniquidad de los vivos, y de los fantasmas del pasado como el fascismo y el totalitarismo que amenazan sobre el presente.

Los “churros” mexicanos del cine de terror que alimentaron la imaginación de niños como Guillermo del Toro, hoy adultos, sembraron la semilla de ese otro cine fantástico que hoy día triunfa y que ha atraído hacia el género a los grandes del séptimo arte. Para algo sirvieron todas aquellas películas del estilo de

Las momias de Guanajuato que, pese a la pobreza técnica e inocencia con que fueron concebidas, nutrieron a creadores como el autor de **Cronos**, **Mimic** (1997), **El espinazo del**

diablo (2001), **Blade II** (2002), **Hellboy** (2004) y **El laberinto del fauno**. Porque como afirma el director de todas ellas, Guillermo del Toro, “la imaginación es el último refugio espiritual del siglo XXI”.

“Decíamos al principio de este capítulo que la imaginación es el mayor aliado del miedo. La realidad en cambio puede ser la principal manifestación del terror.”

Fotografía: **El laberinto del fauno** (2006), de Guillermo del Toro.



“Los sueños monstruosos sirven como lenguaje para articular la realidad”.
Guillermo del Toro



Bibliografía

- AUB**, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar. Madrid, 1985.
- AVIÑA**, Rafael. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. Océano. México, 2004.
- AYALA BLANCO**, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Era. México, 1968.
- AYALA BLANCO**, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. Posada. México, 1986.
- BUÑUEL**, Luis; **CARRIÈRE**, Jean-Claude. *Mi último suspiro*. Plaza & Janes. Barcelona, 1982.
- CALLEJO**, Jesús. *Criaturas de las tinieblas*. América Ibérica. Madrid, 2006.
- COTTER**, Robert Michael. *The mexican masked wrestler and Monster Filmography*. McFarland & Company. Jefferson, 2005.
- DE LA COLINA**, José; **PÉREZ TURRENT**, Tomás. *Prohibido asomarse al interior*. CONACULTA. México, 1996.
- ECO**, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Lumen. Barcelona, 1968.
- EVANS**, Peter William. *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Paidós. Barcelona, 1998.
- FERNÁNDEZ CUENCA**, Carlos. *El cine de terror en la Universal*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1976.
- FERNÁNDEZ REYES**, Álvaro A. *Santo, el enmascarado de plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Colegio de Michoacán-CONACULTA. Michoacán, 2004.
- FUENTES**, Víctor. *Buñuel en México*. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, 1993.
- GARCÍA RIERA**, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Era. México, 1969-1978.
- GARCÍA RIERA**, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1987-1997*. Instituto Mexicano de Cinematografía. México, 1998.
- GUBERN**, Román; **PRAT**, Joan. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de Terror*. Cuadernos Infimos 86. Barcelona, 1979.
- GUBERN**, Román. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Espasa. Madrid, 1993.
- GUBERN**, Román. *Historia del cine*. Baber. Barcelona, 1995.
- JUNG**, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. Barcelona, 2004.
- JUNG**, Carl Gustav. *Psicología simbólica del arquetipo*. Paidós. Barcelona, 1999.
- LATORRE**, José María. *El cine fantástico*. Dirigido Por. Barcelona, 1987.

- LAZO**, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. Paidós. México, 2004.
- LEAL**, Manuel. *Leyendas de Guanajuato*. Ediciones Stampart. Guanajuato.
- MARINA**, José Antonio. *Anatomía del miedo*. Anagrama. Barcelona, 2006.
- MÉRIDA**, Pablo. *El Zorro y otros justicieros de película*. Nuer Ediciones. Madrid, 1997.
- METZ**, Christian. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- MILLÁN**, Francisco J. *Las huellas de Buñuel*. Instituto de Estudios Turoleses. Teruel, 2004.
- PARANAGUÁ**, Paulo Antonio. *Él. Estudio crítico*. Paidós. Barcelona, 2001.
- PAZ**, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1994.
- PÉREZ TURRENT**, Tomás. Luis Alcoriza. *Festival de Cine Iberoamericano*. Huelva, 1977.
- RUBERT DE VENTÓS**, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Península. Barcelona, 1968.
- RUCAR DE BUÑUEL**, Jeanne; *Memorias de una mujer sin piano*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.
- STOICHITA**, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Siruela. Madrid, 2006.
- TAIBO I**, Paco Ignacio. *María Félix. 47 pasos por el cine*. Planeta. México, 1985.
- TUÑÓN**, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. Colegio de México-IMCINE. México, 1998.
- VV. AA.** *Entre la sensualidad y la abstracción*. Tierra Ediciones. Zaragoza, 2003.

Agradecimientos:

Nora Leticia Mayorga, Gabriel Camacho, David Camacho Ch, Arantxa Camacho Ch, Santiago Camacho Ch, Sarah Hoch, Ernesto Herrera, Santiago Millán, Javier Espada, Juan Luis Buñuel, Ernesto Medina, Alejandro del Toro Huerta, Carlos Gurpegui, Ángel Garcés, Román Gubern, Nacho Navarro, Fernando Vicente Redón, Pepe Laporta, Rafael Alarcón y José Luis Zurita.

