



Silvana Flores

Universidad de Buenos Aires

@ silvana.n.flores@hotmail.com

0000-0003-0991-029X

■ Recibido / Received
17 de febrero de 2022

■ Aceptado / Accepted
25 de febrero de 2022

■ Páginas / Pages
De la 125 a la 139

■ ISSN: 1885-365X

Entre monstruos acongojados y científicos macabros: El cine de terror mexicano en los años cincuenta y sesenta

Between grieving monsters and macabre scientists: Mexican horror films in the 50's and 60's

RESUMEN:

Este artículo analizará una serie de films mexicanos provenientes del género de terror que fueron lanzados entre las décadas de los cincuenta y sesenta y explotaron la popularidad a la que estaban accediendo por aquel tiempo esta clase de producciones, pues el cine industrial de dicho país experimentaba el cese de su masificación en la región latinoamericana. Partiremos de un estudio comparativo de la estructura de personajes de *El hombre que logró ser invisible* (Alfredo B. Crevenna, 1958), *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1969) y *La señora Muerte* (Jaime Salvador, 1969), las dos primeras producidas por Cinematográfica Calderón y la última por Fílmica Vergara. Delinearemos, a través de ellos, el interés por manifestar los difusos límites entre lo monstruoso y lo humano por medio de la representación del prototipo del científico loco y sus macabros planes de dominación.

PALABRAS CLAVE:

Películas de terror; cine mexicano; científicos; monstruos.

ABSTRACT:

This article will analyze a series of Mexican films from the horror genre, launched between the 50's and 60's, that exploded the popularity this kind of productions were accessing by that time, as industrial cinema in that country was experiencing the cease of its massification in the Latin America region. We will start from a comparative study of the characters' structure of *El hombre que logró ser invisible* (Alfredo B. Crevenna, 1958), *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1969) and *La señora Muerte* (Jaime Salvador, 1969), the first two produced by Cinematográfica Calderón, and the last one by Fílmica Vergara. Through them, we will delineate the interest in manifesting blurred

boundaries between the monstrous and the human, by means of the representation of the prototype of the mad scientist, and his macabre plans of domination.

KEY WORDS:

Horror films, Mexican cinema, scientists, monsters.

1. Introducción: Los nuevos miedos de la sociedad contemporánea

El cine, como arte narrativo, ha mostrado desde sus inicios la voluntad de implementar estructuras y reglas para el desarrollo de numerosos géneros, que sirvieron para organizar su estética y alentar la comercialización. Entre ellos, el terror ha sido uno de los más productivos, explotado desde tiempos tempranos, partiendo del corto *La mansión del diablo* (George Méliès, 1896), consensuado como el primer film de terror de la historia. En él, las entidades sobrenaturales aparecen y desaparecen como por arte de magia, involucradas en una lucha entre el hombre y Mefistófeles.

Muy pronto, los estudios de Hollywood, con su excelsa capacidad de infraestructura para instalar decorados, desarrollar novedosos sistemas de maquillaje y contratar estrellas especializadas, emprenderían un camino que habilitó el crecimiento exponencial del género, donde destaca la empresa Universal Studios, que dio a luz a los clásicos del terror temprano. De allí emanarían las conocidas historias de Frankenstein y el conde Drácula, que ocupan el podio en la personificación de figuras monstruosas en el cine, aun cuando ambas provinieran de la literatura.¹ El año 1931 fue vital en este sentido, pues instaló un legado con *Drácula* (Tod Browning) y *Frankenstein* (James Whale), que generaron gran cantidad de descendientes en diferentes latitudes y épocas.

Pero no solamente los monstruos de estas dos narraciones, hoy incluso transmediales, poblaron el universo del terror en el cine. También hallamos desde temprano hombres lobo —*El lobo humano* (Stuart Walker, 1935)—, hombres invisibles —*El hombre invisible* (James Whale, 1933)—, momias —*La momia* (Karl Freund, 1932)—, bestias —*Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (John S. Robertson, 1920)—, espectros —*El fantasma de la ópera* (Rupert Julian, 1925)—, zombis —*La legión de los hombres sin alma* (Victor Halperin, 1932)— y otras criaturas tan misteriosas como horrosas; a saber, insectos gigantes² —*¡Tarántula!* (Jack Arnold, 1955)—, monstruos marinos —*El monstruo de la laguna negra* (Jack Arnold, 1954)— y seres de otro planeta (aunque estos últimos suelen hacer su aparición mayormente en films de un género vecino, la ciencia ficción).

En el recorrido por el cine de terror, podemos referirnos también a cintas por fuera del vecindario hollywoodiense, como las escandinavas, con el clásico sueco *La carreta fantasma*

1/ Nos referimos a las novelas inglesas *Drácula* (Bram Stoker, 1897) y *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Mary Shelley, 1818).

2/ Respecto a la dimensión de los monstruos insectos, valen las palabras de Héctor Santiesteban (2000) en su tratado sobre la cualidad ontológica del monstruo: «El monstruo tiene que tener una cierta dimensión, un cierto peso. Todos los insectos son un poco monstruosos, pero son demasiado pequeños. Aunque es necesario decir, en contraposición, que el microscopio modificó este concepto, y los seres más pequeños se convirtieron en monstruos» (p. 98).



(Victor Sjöström, 1920), que interpela al inconsciente colectivo con la amenaza de la muerte desde una figura fantasmal que conduce la carroza del título. El cine alemán ha dejado también sus huellas a través de la estética expresionista, reforzando el tono de pesadumbre que el terror ofrece a sus contenidos narrativos. En ese sentido, destacan el sonámbulo dominado de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), el vampiro de *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1921) y el asesino de niños de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931), signados también por una raigambre social que ha entablado analogías sobre el ambiente de la República de Weimar y la primera posguerra.

América Latina no estuvo exenta de este universo monstruoso y trajo un caudal de títulos desde los inicios de su industrialización,³ aunque obtuvo una mayor repercusión a partir de las décadas de los cincuenta y los sesenta, que coinciden con una reaparición del género en el cine estadounidense e inglés, por citar los principales ejemplos.⁴ Al mismo tiempo, el terror fue entremezclándose con otras instancias genéricas, como la comedia o el suspenso,⁵ y en el caso de México hasta con films de luchadores, que aprovecharon la pregnancia de esos deportistas artistas,⁶ buscando alcanzar nuevas fórmulas que levantasen las alicaídas taquillas a causa de los cambios incorporados por nuevos medios en competición con el cine, como la televisión.

A través de este artículo, analizaremos una serie de films mexicanos provenientes del género del terror lanzados entre los años cincuenta y sesenta, los cuales explotaron la popularidad a la que estaban accediendo por aquel tiempo esta clase de producciones, pues el cine industrial de dicho país experimentaba el cese de su masificación en América Latina. Partiremos de *El hombre que logró ser invisible* (Alfredo B. Crevenna, 1958), *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1969) y *La señora Muerte* (Jaime Salvador, 1969), las dos primeras producidas por Cinematográfica Calderón y la última por Fílmica Vergara. Delinearemos, con ellos, el interés por manifestar los difusos límites entre lo monstruoso y lo humano por medio de la representación del prototipo del científico loco y sus macabros planes de dominación.



2. Metodología

Estas tres películas fueron seleccionadas con base en la inclusión en ellas de un binomio de personajes —el monstruo y su creador—, siendo extensivas a un corpus generalizado: en

3/ Véanse, como representación, *La llorona* (Ramón Peón, 1933, México) y *Una luz en la ventana* (Manuel Romero, 1942, Argentina), por citar casos de dos de las principales cinematografías de América Latina.

4/ Estados Unidos tuvo nuevamente una oleada de films de la Universal, mientras que en Inglaterra destacan las realizaciones de Terence Fisher para la Hammer, protagonizadas por Peter Cushing y Christopher Lee, que explotaron diversas variantes de Drácula y Frankenstein, así como de otros personajes prototípicos, como las momias y Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Podemos citar también el caso de España, con films como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), en coproducción con Alemania, o el de Italia, con sus célebres *giallo all'italiana*, durante los sesenta.

5/ Pensemos en los films protagonizados en los cuarenta y cincuenta por los cómicos Abbot y Costello, en los que enfrentan a seres monstruosos como marcianos, el hombre invisible y momias, en una hibridación genérica que sería imitada por el cine latinoamericano.

6/ Para un análisis de la explotación del cine de terror en combinación con los films de luchadores, ver Syder y Tierney (2005), y Flores (2018).

principio, el de los films mexicanos de terror que reaparecieron en los cincuenta y sesenta,⁷ y a un corpus más específico, vinculado con la trayectoria de sus respectivas empresas productoras.

El hombre que logró ser invisible y *La horripilante bestia humana* fueron lanzadas por Guillermo Calderón, destacado productor mexicano que demostró una capacidad de reproductibilidad comercial con títulos de diferente raigambre genérica, entre los que destacan los films de rumberas o cabareteras lanzados junto con su hermano Pedro.⁸ Su trayectoria incluiría varios ejemplares de este resurgimiento del cine de terror mexicano. Contamos con algunos clásicos dirigidos por Benito Alazraki: *Muñecos infernales* (1961), relacionado con el vudú, *Espiritismo* (1962), en torno a la práctica a la que se alude en el título, y, menos célebre, *Frankestein, el vampiro y compañía* (1962), que reúne a los monstruos del cine de terror.

Asimismo, Calderón fue un continuador de la tendencia que desde los años cincuenta vinculó el cine de luchadores con el género que aquí nos convoca a través de films protagonizados por Santo, el enmascarado de plata: primero, bajo la dirección de René Cardona con *Santo en el tesoro de Drácula* (1969), *Santo contra los jinetes del terror* (1970) y *Santo en la venganza de la momia* (1971); luego, en realizaciones de Miguel M. Delgado con *Santo vs. la hija de Frankenstein* (1972), *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* (1973), *La venganza de la Llorona* (1974) y *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1974).⁹

La señora Muerte, por su parte, fue producida por otra firma que lanzó con frecuencia películas del género: Fílmica Vergara Cinecomisiones, la que lanzara el célebre *Atacan las brujas* (José Díaz Morales, 1969), también protagonizado por el luchador Santo, y estaría vinculada con Cinematográfica Calderón, puesto que en varias de sus obras — *Blue Demon. El demonio azul* (Chano Urueta, 1965), *Blue Demon vs. el poder satánico* (Chano Urueta, 1966), *Pacto diabólico* (Jaime Salvador, 1969) y el film que aquí nos ocupa— obró como productor ejecutivo Jorge García Besné,¹⁰ cuñado de los hermanos Calderón.

7/ Entre ellos, citaremos *La bestia magnífica* (Chano Urueta, 1952), *El monstruo resucitado* (Chano Urueta, 1953), *Ladrón de cadáveres* (Chano Urueta, 1956), *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), *El barón del terror* (Chano Urueta, 1962), *La cabeza viviente* (Chano Urueta, 1963) y *La invasión de los vampiros* (Miguel Morayta, 1963).

8/ Guillermo Calderón emprendió la producción cinematográfica en México a partir de los años cuarenta. Su debut se dio precisamente con un film que combina la comedia y el terror, *La posada sangrienta* (Fernando A. Rivero, 1943), producido junto con otro de sus hermanos, José Luis Calderón. Con una trayectoria de gran extensión, Guillermo se retiraría del cine en los noventa, tras desgastar los films de ficheras y las sexycomedias, los cuales había lanzado en la década de los setenta en otro de sus múltiples intentos por perdurar en el mercado del cine popular.

9/ A estos títulos añadimos la trilogía sobre La momia azteca, que separamos del resto por su vinculación más estrecha con la ciencia ficción, aunque incorporando rasgos del terror con la figura monstruosa protagonista. Estos films son *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), dirigidos por Rafael Portillo.

10/ García Besné fue, además, el productor de las películas que hicieron debutar en el cine al Santo, como *Cerebro del mal* (Joselito Rodríguez, 1958) y *Santo contra «hombres infernales»* (Joselito Rodríguez, 1961), y de films de terror, como *La venganza de las mujeres vampiro* (Federico Curiel, 1970) y *Santo contra la magia negra* (Alfredo B. Crevenna, 1973). Asimismo, fue coproductor, junto con Fílmica Vergara, de *El satánico* (José Díaz Morales, 1968), aunque incursionaría también en el cine de ciencia ficción y de aventuras.



Teniendo en cuenta este marco contextual, el objetivo de este artículo consiste, en primer lugar, en delinear las características que signaron la proliferación de films de terror en la cinematografía mexicana de las décadas referidas como fenómeno alentado por el desgaste de las fórmulas genéricas explotadas en su periodo clásico-industrial, que habían identificado tan exitosamente a dicha nación con las comedias rancheras y los melodramas. Este resurgimiento será entendido como una actualización de su primer auge en el país durante los años treinta, pero insertando los atractivos de otras modalidades de representación, basadas en una contextualización ideológica de posguerra y en la liberación de algunos patrones de censura.

En segundo lugar, este texto procura analizar los tres títulos de referencia partiendo de la configuración de dos personajes prototípicos de ciertas narrativas de la literatura y el cine de terror: el monstruo (llámese en estos casos un hombre invisible, un hombre transmutado en gorila y una mujer sufriende de una degeneración celular que la hace envejecer) y su creador (en todos los casos, un científico que actúa desde su laboratorio clandestino, despojando a su trabajo de cualquier clase de ética). El monstruo es recreado como una víctima de circunstancias desfavorables que lo llevan al acto desesperado de someterse a aquel científico ambicioso, el cual es guiado también por el apremio de sus investigaciones o por la ligazón afectiva con sus víctimas.

El análisis de estas características distintivas se llevará a cabo por medio de una metodología comparada entre los films seleccionados que resaltarán los rasgos genéricos propios del terror en cuanto a su tratamiento de la monstruosidad en ambos lados de este binomio de personajes. Estableceremos este género como un discurso estético-narrativo basado en el efecto que define su nombre: el terror, el horror, el miedo, con las diferentes intensidades de aquel sentir. Este tiene su origen en la literatura, particularmente en la novela gótica inglesa y en la novela negra francesa desarrollada tres siglos atrás (Carroll, 2005); de ahí en adelante, se dedicó a provocar un efecto emocional de temor o incluso de inmundicia en algunos de los personajes que transitan por su narrativa y, por supuesto, en el público destinatario. De acuerdo con Margarita Cuellar Barona (2018), debe llamarse *terror* a dicha sensación provocada en el relato, mientras que podría aplicarse más específicamente el término *horror*, considerado sinónimo, a todo contenido de un film que aluda a lo monstruoso, a lo atroz o a lo intangible, como será el caso de los títulos que analizaremos.

La monstruosidad se instala en un lugar de alteridad, se asocia a aquello que se aleja de la norma social (Torrano, 2015), emerge como lo diferente o peligroso, ya sea por su sobrenaturalidad (fantasma, extraterrestre, zombi, bestia, vampiro), por constituir una amenaza para la sociedad (asesino, violador, psicópata) o por presentar alguna clase de deformidad o defecto físico. Aquello implica también una apariencia que estimula la huida, una necesidad de protegerse o la imposibilidad de localizar al monstruo a sabiendas de que está presente y no es posible verlo, una condición concordante con el ancestral temor a la oscuridad y a aquel peligro intangible que no tenemos modo de prevenir.

Como establecen Moore y Wolkowicz (2005), el cine de terror ha sido usualmente configurado en torno a la lucha distintiva entre dos instancias antitéticas: el bien y el mal. El monstruo es quien representa el segundo de estos términos. El bien, por su parte, está representado por el patrón de lo considerado *normal*, establecido por la convención del *statu quo* o por lo que se desea entronizar como experiencia deseable de la realidad social. Tal como corrobora Velázquez-Zvierkova (2018), el cine mexicano de terror ha asimilado esta figura



amenazante a elementos de la tradición nacional, como el mito de la Llorona, pero también incluyó leyendas de raigambre universal, presentes en la literatura europea o propias de la mítica hollywoodense, en una hibridez cultural que será característica de sus diferentes incursiones en el género. Así, momias, hombres lobo y vampiros transitan asiduamente por sus pantallas y se cruzan, por ejemplo, con espectros vengadores o antiguos caciques que cobran vida en sus tenebrosas tumbas mexicas.

Según Cuéllar Barona (2018), será la presencia del monstruo lo que podrá identificar que estamos frente a una película de terror, y no ante un mero *thriller*. Y es que dicha figura será la que aportará el sentimiento de horror propio del género, mucho más intenso que el efecto de suspenso, de extrañamiento u otredad o de especulación psicológica que puedan ofrecer otros géneros hermanados, como el fantástico, la ciencia ficción y el *film noir*. El monstruo, afirma la autora, refleja las ansiedades sociales de sus diferentes tiempos de aparición, y ofrece al género su razón de ser: enfrentar esa «amenaza simbólica» (p., 230) que implica la presencia del monstruo, al cual cada época podrá asignarle una identidad.

Siguiendo las elaboraciones de Robin Wood (2003) respecto a lo monstruoso, entendemos que esta figura provoca el quiebre de una normalidad (en las instituciones sociales y las ideologías dominantes; y en los años setenta, los que él analiza, es uno de los géneros cinematográficos que demostrara una raigambre más progresista). El monstruo atenta contra el estado de las cosas, en él son depositadas las ansiedades de la cultura occidental, lo que provoca aquel horror que, en su diferencia, lo asocia con la anormalidad. Esa perturbación del orden natural (Carroll, 2005) será el puntapié de las narraciones, lo que llevará a sus protagonistas a combatir por la restauración y emergerá la dualidad monstruo/héroe.

Sin embargo, despojaremos a lo monstruoso de esa dualidad maniqueísta para localizar sus rasgos en diferentes clases de individuos. En los casos que vamos a analizar, el científico produce al monstruo (tienen como antecedente seguro al Dr. Frankenstein), pero también se transformará en una figura tan amenazante o más que el monstruo en sí. La distinción que habrá en él es que tendrá una apariencia normal, lo cual intensifica su peligrosidad y amenaza. La monstruosidad será entonces un estado movable, capaz de ejercer una retroalimentación entre el monstruo y aquel que causó su existencia.

Para culminar esta identificación preliminar entre el creador y su criatura, es importante delimitar la figura del padre del monstruo, que la literatura y el cine alentarán como estereotipo del científico loco. Dicha locura está asociada a la genialidad, a una capacidad de invención de dispositivos o de tratamientos médicos que están por encima de la ciencia tradicional y que, por tal causa, lo relega a una marginalidad que lo habilita a seguir adelante en sus investigaciones. Este científico tan particular es alguien que ha formado parte de la academia, que posee un título que le permitió ejercer su profesión, y está movido por un apasionado interés por lograr resultados, ya sea para dominar el mundo o para reivindicarse ante su singularidad desplazada. Para eso, no escatima método alguno y es capaz de atravesar límites. Se trata de un ser solitario, acompañado únicamente por sirvientes que cayeron en sus manos por fuerza de su propia desgracia o por una voluntad disminuida a través de procedimientos como la hipnosis. Si bien algunos científicos locos del cine utilizan su genialidad incomprendida por motivos nobles, lo cierto es que gran parte de ellos responde a lo que Garlaschelli y Carrer (2019) denominan el «genio del mal», caracterizado por la megalomanía y sus objetivos turbios.



Con base en estas disposiciones, analizaremos comparativamente el corpus seleccionado, distinguiendo la configuración de la monstruosidad y las formas de implantar el sentimiento de horror y repugnancia del género a través de la intervencionalidad de sus dos personajes principales: el científico, en su aspecto macabro o fuera de la ley, y su monstruo, provocador de aquel temor, pero acongojado en el fondo por un destino inevitable del que el primero lo ha hecho víctima.

3. Análisis

3.1. EL MONSTRUO CREADOR Y EL CREADOR MONSTRUOSO: UN CAMINO DE DUALIDADES

Las películas de terror mostrarán al menos dos clases de dualidades en el binomio de personajes referido. En primer lugar, la que distingue al científico loco de su criatura, a la que llamaremos *monstruo*, a sabiendas de que el primero, como adelantamos, asume características similares a las del segundo, pero con una apariencia de normalidad. Por ello, Santiesteban (2000) considera al monstruo indefectiblemente como un espejo de lo humano: «El hombre lo ha creado, ha salido de él, de sus entrañas; ya en un sentido literal, ya en un sentido figurado. Nosotros seremos partícipes de ese horror y esa monstruosidad. El hombre comparte lo monstruoso con el monstruo mismo» (p. 100). A su vez, el hombre se transforma en este caso en un símil de lo divino al instalarse en el lugar del creador, pero de una figura defectuosa.

En su otro aspecto, la dualidad es hallada en la misma figura del monstruo, puesto que en él se instala una doble naturaleza, que se hará notoria en la trama de estas películas, en donde se combina lo humano con lo sobrenatural, lo híbrido o lo mutante. La teratología, es decir, el estudio de lo monstruoso, o de todo aquello considerado anormal por su extraña fisiología, ofrece una gran diversidad de posturas en torno a la cualidad ontológica de estos personajes. Entre ellas, hallamos el estigma de su existencia, que siempre estará relacionada con su otredad, ya sea presentándose como un error azaroso de la naturaleza, como resultado de una mente brillante pero maliciosa y perversa o como un castigo del orden de lo divino. El monstruo se distingue, en esa anormalidad, por su condición diferenciada del patrón común del hombre, aun cuando tenga rasgos de humanidad (ya sea deformada o trasmutada, o mixturada con la animalidad), o incluso, como afirma Wood (2003), manifieste sentimientos más humanos que los de aquellos a los que se les asigna normalidad.

En *El hombre que logró ser invisible*, encontramos la dualidad hombre-espectro en el personaje de Carlos Gil, un hombre que ve truncados sus planes a causa de una injusta acusación de homicidio, que lo confina en una cárcel de la que solo podrá escapar gracias a las habilidades de su hermano Luis, el científico en cuestión, el cual logra hacerlo invisible tras incansables experimentos químicos con animales. Debido a ello, Carlos provoca en los desprevenidos sobre los que desea vengarse la creencia de estar ante un fantasma. Por otra parte, y en consonancia con *La horripilante bestia humana*, el film realiza una equiparación entre el protagonista y la condición animal: Carlos es puesto en una jaula para recibir su sentencia, jaula que también utiliza su hermano en el laboratorio para realizar experimentos con monos. Por otra parte, el estado depresivo del protagonista ante su cruel destino también



instala una inhumanidad que es resaltada por su entorno, y en particular ante el examen de su médico carcelario. Será la esperanza que le ofrece la invisibilidad para lograr escapar lo que lo hará parecer un hombre otra vez.

En segundo lugar, la dualidad del monstruo en *La horripilante bestia humana* nos enfrenta a un hombre gorila, creado tras un fallido experimento en la lucha de un médico, el Dr. Krauman, por intentar salvar la vida de su joven hijo, Julio, desahuciado por una leucemia aguda. El trasplante con el que trueca el corazón del simio por el de su hijo, con el fin de que resista la transfusión sanguínea que podría reconstituir su organismo, provoca una transmutación que fusiona lo humano con lo animal, bestial. La dualidad hombre-bestia tiene sus reminiscencias nuevamente en la literatura inglesa, con relatos como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886), aunque en este caso nos hallamos frente al mito de la hibridez entre hombre y animal o la del animal fabuloso, sin las implicancias psiquiátricas ni los rasgos misántropos que fueran el centro de dicha novela.

Sin embargo, la antítesis entre el bien y el mal existente en esa narración, como dos valores factibles de hallarse en el interior de una misma persona, se refleja en el contraste entre Julio (inofensivo, anñado, necesitado de protección, impoluto en su aspecto) y el gorila (que constituye un peligro para la sociedad, en su ferocidad, violencia, fuerza devastadora y aspecto bestial). La monstruosidad de esta horripilante bestia humana se enmarca en la idea de que un ser normal es un ente indivisible (Santiesteban, 2000); esa hibridez no le permite establecerse como un ser en su completitud, le impide ser considerado un individuo.

Finalmente, la dualidad en el monstruo también hace su aparición en *La señora Muerte*, a través de las desventuras de Marlene, una empresaria de la moda desesperada por salvar la vida de su esposo, también en estado de enfermedad terminal. Para ello, recurre al tratamiento del Dr. Favel, un científico despedido de la Academia de Medicina que, al perpetrar en ellos sus experimentos en torno a la sangre, provoca una enfermedad degenerativa en Marlene que la envejece y desfigura su rostro, transformándola en una mujer deforme. Al mismo tiempo que se asimila la juventud con la belleza y la posibilidad de ser amado —valores que mueven a Marlene a cometer una serie de crímenes—, se contraponen también aquello con la fealdad que le provoca la deformidad y una indeseable vejez que la condena a la soledad.

Como deducimos del contenido argumental de estos films, la figura del científico creador está estrechamente ligada a la del monstruo (en estos casos, el hombre espectro, el hombre bestia y la mujer deforme), y en ocasiones ambos roles no solamente se van a complementar, sino también a invertir. *El hombre que logró ser invisible* ofrece una particularidad respecto a los otros títulos. Luis Gil, hermano del protagonista, está compenetrado en sus investigaciones en torno a la luminosidad e invisibilidad de los cuerpos; sus motivaciones son menos maléficas que las de sus colegas en los demás films; utilizará encubiertamente su ciencia para ayudar a su hermano a salir de aquella injusta situación. La malignidad está reemplazada aquí por la ilegalidad, por la cual se hará con él una compensación, como era frecuente en los melodramas en su desfile de pecadoras redimidas a través de su muerte al final de la película. La ambición de Luis, intensificada por la desesperación ante la situación de su hermano, no es equiparable al paradigma del científico loco con el matiz macabro que le ha dado la narrativa del terror. Sin embargo, sí traslada esa locura a su creación, pues Carlos, progresivamente, manifestará síntomas de locura como consecuencia del efecto de



la droga que Luis le inyectara consecuentemente. De ese modo, las actitudes megalómanas usualmente adjudicadas al científico son proyectadas en este hombre invisible, que cree ser un enviado de Dios para luchar contra la injusticia del mundo.

En el caso de *La horripilante bestia humana*, nos encontramos esta vez con un médico prestigioso que forma parte de una institución de la salud, pero que posee un laboratorio clandestino en donde perpetra las búsquedas científicas con las que intenta salvar a su hijo. Siguiendo el patrón del científico resucitador, el doctor en cuestión admite haber atentado contra la voluntad de Dios al adjudicarse el poder de intervenir en la decisión de la vida y de la muerte, convirtiéndose en un sucesor de Víctor Frankenstein, movido por el dolor de la separación que genera la muerte. La empresa lo impulsará a cometer actos criminales, como el robo de un animal en el zoológico, con el que inicia su experimento, y el asesinato de una deportista de la lucha libre para trasplantar un corazón humano a Julio,¹¹ tras la transmutación que le habían provocado las células del gorila en el cerebro.

Aunque el Dr. Krauman no creó su monstruo intencionalmente, podemos referenciar el resultado de sus fallidos experimentos a los intentos, también fallidos, de un científico ruso de principios del siglo xx llamado Iliá Ivanov, que buscó crear un híbrido entre el hombre y los primates.¹² Aquella fantasía por relacionar estas dos especies, con tanta tradición en áreas disímiles como la biología, la historia y las artes narrativas, tiene su anclaje en la hibridez, transitando por diferentes posicionamientos que atraviesan aspectos como lo binario y lo intersticial.

La figura del científico loco, y también macabro, se hace presente en el tercer film en cuestión, *La señora Muerte*. Se trata del maléfico Dr. Favel, como se lo describe en el prólogo, narrado por el actor que lo interpreta, el estadounidense John Carradine.¹³ Favel, sujeto sumergido en una completa ilegalidad y un cruce de límites en su ética profesional, busca abrir un paso nuevo a la ciencia, a la que denomina puntualmente «mi ciencia», siguiendo el prototipo del científico resucitador, de aquel que busca crear la vida eterna por fuera de los dominios divinos. Como en el caso anterior, es un evidente heredero, respecto a sus aspiraciones, del Dr. Frankenstein, así como de otros que a partir de allí serán los futuros creadores de modernos Prometeos. Esa promesa del retorno a la vida es la que mueve a Marlene, ante la dolencia de su esposo, que lo condena a un inminente final. El espectro de la muerte es el temor que impulsa a ambos a acudir a los tratamientos no convencionales de aquel científico, el que más se identifica, frente a los casos ya citados, con el estereotipo del megalómano, que busca un reconocimiento y la sumisión del mundo a sus pies. La monstruosidad de Marlene —provocada por un error en los cálculos que luego se evidenciará como intencional— es la proyección de la

11/ Vale aclarar que dicho crimen se realiza con la salvedad de que aquella deportista estaba desahuciada por la ciencia, pues había sufrido una fractura de cráneo que la condenaba a un estado de contusión cerebral irreversible.

12/ Para mayores referencias sobre este caso, véase el capítulo 2 de Garlaschelli y Carrer, 2019.

13/ En imitación a los prólogos de Alfred Hitchcock, en los que introducía su serie televisiva de misterio *Alfred Hitchcock presenta* (1955-1965), en esta película, así como en otro título de Filmica Vergara del mismo año, *Enigma de muerte* (Federico Curiel, 1969), se explota la extranjería de Carradine para alentar el prestigio internacional de la película, hablando al espectador para iniciarlo en la trama narrativa. Este segundo film relaciona su argumento con el neonazismo: el nazi es equiparado a la figura del monstruo, enmascarado tras una identidad falseada que transita en este caso entre la ciencia y el espectáculo circense, en un afán por relacionar al género con las circunstancias sociales de la segunda posguerra.



monstruosidad de Favel: esta es forzada a asesinar jóvenes mujeres para proporcionar sangre a su cuerpo en degeneración¹⁴ y para suministrar materia prima al científico, por lo que se constituye, como se establece al final del film, en el instrumento de una mente criminal.

Como afirma Carroll (2005), el monstruo no es solamente aquel que infunde la sensación de miedo u horror en los personajes, y en simetría en el espectador, sino que también provoca otros sentires, como la repugnancia. El hombre invisible no parece sostener esta descripción; es más bien una situación emblemática la que en él se manifiesta: no es monstruoso por su aspecto, puesto que este no está a la vista, pero sí genera una sensación de extrañamiento en sus allegados —ante la nueva forma de relación que deben sostener con él— y un temor ante lo fantasmal en los que desconocen su condición. Así es como lo describe el investigador policial que procura hallar al expresidiario: «No es lo que se vea a lo que hay que temer, sino a lo que no se ve», dando así al hombre invisible un estatus de terror.

Sin embargo, existen dos instancias en donde la repugnancia hace su lugar para su caracterización como monstruo, ambas vinculadas con estrategias de visibilidad. La primera se produce con la utilización de una sustancia que permite a Carlos ser visto por su novia. Esta responde a la experiencia expresando que «ha sido horrible», puesto que «es él, pero no es él, como si fuera su sombra». En segundo lugar, en su condición de hombre invisible, Carlos corre con la ropa puesta mostrando una figura sin cabeza, que ofrece una imagen de lo monstruoso o sobrenatural, lo que infunde también una sensación de terror.

La horripilante bestia humana alude desde su mismo título a esta repulsión al monstruo, a través de la dualidad del hombre-gorila, en particular con el contraste entre Julio y la bestia en la cual se convierte: mientras que el primero es elaborado desde el perfil de la delicadeza y un infantilismo justificado en la enfermedad, que provoca la sobreprotección de su padre, el segundo manifiesta una fuerza bestial y criminal y representa un peligro reforzado por su aspecto simiesco.¹⁵ En *La señora Muerte*, por su parte, el asco se expresa en la apariencia de Marlene tras la intervención de Favel sobre su organismo: ella percibe su monstruosidad identificada con la fealdad y la vejez como circunstancias indeseables, que le imposibilitarán ser amada, temor que se introduce desde un inicio ante la cercanía de la muerte de su esposo. La condición física que aqueja a Marlene es la que provoca la serie de crímenes que cometerá, pues para sobrevivir deberá buscar sangre joven. Lo monstruoso es relacionado entonces con «una vejez horripilante sin amor», como le espeta Favel para alentar la oleada de crímenes, mostrando con ello una ideología perversa. Aparecerá aquí una abyección enraizada en un ideario que puede leerse como heredero del estado de un mundo en posguerra, con el estigma de las reminiscencias del nazismo (al cual podemos asociar al Dr. Favel) y con las transformaciones provocadas por las heridas de guerra (asentadas en la deformación de Marlene) y las pérdidas de vidas (manifestadas en las víctimas de ambos).

14/ Marlene está aprendiendo a cazar para sobrevivir; por eso, en su transformación, se establece una analogía visual entre ella, preparándose para ir a buscar a su primera víctima, y la imagen de un cachorro de león en una cama de su mansión, que remite a esa incipiente fuerza bestial que la despojará de su humanidad. Robin Wood (2003) destaca, de hecho, que el cine de terror suele asociar la sexualidad femenina con los felinos.

15/ Sobre este film, consta la existencia de una versión de exportación titulada *Horror y sexo* que incluyó escenas de sadomasoquismo, protagonizadas por el hombre bestia y las mujeres convertidas en sus víctimas.



Otro aspecto que hay que tener en cuenta en relación con la dualidad entre el científico loco, macabro o ilegal y su creación monstruosa es la aparición de un personaje que media entre ellos: el ayudante del científico, que tiene lugar en dos de los títulos estudiados. Uno es el servidor del Dr. Kauman, único conocedor de la tragedia familiar, que sufre una notoria reneguería. La narración establece que él había recibido en tiempos pasados un tratamiento por parte del médico que le salvó la vida, mostrando con esto el motivo de su incondicionalidad. El otro es Laor, sirviente del Dr. Favel, un jobado sumido por el dominio de su amo, que lo ha convertido, por su marginalidad y condición de *freak*, en una especie de autómatas. Ambos manifestarán conocer los procedimientos técnicos que utiliza el científico y se asimilarán a la monstruosidad tanto del creador como de la criatura. En relación con el científico, adquieren este estatus por constituirse en cómplices de sus planes. En cuanto al monstruo en cuestión, se le asemejan por poseer defectos físicos que los asocian con el rasgo de repugnancia adjudicado al terror. En el caso específico de Laor, la identificación con Marlene está impresa en una dualidad: existe en principio un extrañamiento y luego un rechazo por parte de ella, asociado a la noción de asco e inmundicia, puesto que el jobado busca propasarse. Con el correr del relato, sin embargo, esa repugnancia se transformará en identificación, puesto que Marlene caerá en la cuenta de estar sirviendo a los propósitos de Favel con la misma sumisión que Laor.

3.2. CIENTÍFICOS Y MONSTRUOS EN EL LABORATORIO DEL TERROR

El terror, como género cinematográfico, dispone de una serie de procedimientos narrativos y estéticos que permiten identificarlo claramente: sus tópicos (orientados al enfrentamiento con fuerzas naturales o sobrenaturales que amenazan la integridad física o psicológica de sus personajes), sus motivos (la sangre, la amenaza de la muerte, lo diabólico, el miedo a lo desconocido, la propia monstruosidad) y un lenguaje audiovisual específico que explota el fuera de campo visual y sonoro, los claroscuros y la música como modos de ambientar o de anticipar la exposición al peligro.

Los tres films que estamos estudiando hacen uso de algunas de estas características distintivas. Uno de sus aspectos comunes es la puesta en escena del laboratorio en el cual los científicos realizan sus experimentaciones. *El hombre que logró ser invisible* inicia sus créditos con una música estridente que vincula la película a un ambiente de terror y misterio, que será acoplada con motivos visuales de experimentación científica, entre ellos una calavera junto a un tubo de ensayo. La importancia de sus experimentos químicos se torna entonces en un motivo visual. Asimismo, la película establece indicios desde sus primeras escenas en torno al tópico de la invisibilidad, que será el objeto de sus investigaciones. La pareja protagonista es presentada soñando con su futura casa matrimonial, imaginando cada uno de los espacios de la vivienda, en un esfuerzo por ver aquello que está ausente en el plano de la realidad. El científico también revela a su hermano un resultado preliminar de su trabajo. Su pregunta sobre si puede ver aquello que él está haciendo es un adelanto de la propia situación que Carlos experimentará en carne propia.

Por otra parte, los escenarios en los que el Dr. Kauman realiza las intervenciones a su hijo son nocturnos y su quirófano se encuentra en un lugar secreto de la casa, a diferencia de su



actividad legal, hecha a la vista de todos. Los créditos del film emplean el motivo de la sangre chorreando con el fin de establecer una identificación con el género. Por otra parte, tanto en su caso como en los de los científicos de las otras películas, hay un despliegue de tecnología avanzada que les permite hacer operaciones complejas, ya sean trasplantes cardiacos o transfusiones de sangre, aspecto que las asemeja a la iconografía de la ciencia ficción. Como establecen Garlaschelli y Carrer (2019), el «estereotipo del científico loco [...] corresponde a un hombre inteligentísimo que utiliza tecnologías futuristas y a veces olvida las implicaciones éticas y sociales de sus investigaciones» (p. 105). Esto es sumamente aplicable a la figura del Dr. Favel, que también tiene su guarida en la clandestinidad, ambientada en los bajos fondos y la nocturnidad, y se hace uso de un efecto propio del cine de terror clásico: el sonido de puertas chirriantes, acompañadas de la presencia del jorobado Laor, que erigen el lugar en una casa del terror. Aquello es acompañado de un continuo sonido de burbujas en su laboratorio, que alude a pociones en composición, pero principalmente al borbotar de la sangre. Es precisamente la sangre, aquel fluido ligado a la posibilidad de la vida, el motivo por excelencia que recorre la narrativa del terror, centralizada en la leyenda del vampiro. Esta, bienpreciado que da vida al cuerpo, se transforma en «símbolo de drama, de muerte y de dolor cuando está fuera de él» (Grupo Imago, 2003, p. 154). Por tal motivo, estos films tipificarán el juego entre la vida y la muerte en su recorrido de la recolección de esa sangre para consolidar las investigaciones del científico macabro y para infundir vida al monstruo.

La adjudicación de características monstruosas al científico responde a un procedimiento que Carroll (2005) relaciona con la fusión o contigüidad. Esta metonimia terrorífica, como describe el autor este tropo, busca asociar a esos seres que no responden a la descripción física de lo horroroso e impuro «con objetos y entidades que ya resultan repulsivas: partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y todas las formas de inmundicia» (p. 121). La apariencia de estos científicos es normal, incluso sobre ellos se imponen rasgos de genialidad y los personajes les adjudican una esperanza a la salida de sus problemas (ya sean legales, en el caso de *El hombre que logró ser invisible*, o de salud, en los otros dos films). De ese modo, aquel entorno temerario permitirá construir la malicia y criminalidad de los actos de estos científicos. *La señora Muerte* añade a esta ambientación estética una secuencia transcurrida en un museo de horror, donde se inserta al monstruo Marlene junto con figuras de cera que representan a los monstruos clásicos de la literatura y el cine de terror, como Frankenstein y el hombre lobo.

4. Conclusiones

Los científicos y los monstruos de nuestro corpus actuaron generalmente por un acto de desesperación: el amor y el temor a la muerte como separación ha sido el puntapié que los impulsó a atravesar los caminos sinuosos de la ciencia. En el caso de Carlos, el hombre invisible, fue la imposibilidad de concretar los planes de felicidad junto con su prometida tras su injusto aprisionamiento lo que lo llevó a someterse a la prueba piloto de los experimentos de su hermano. Fue la inminente posibilidad de la pérdida de su hijo lo que impulsó al Dr. Kaurman a trascender los límites de la ética profesional. Asimismo, fue la amenaza de la muerte de su esposo y la pérdida de ese estado ideal de felicidad en el que se encontraban lo que hizo caer a Marlene en la trampa del perverso Dr. Favel.



Por otro lado, en los tres films hallamos un efecto de trasmutación, es decir, todos los personajes que se convierten en seres monstruosos lo hacen como reacción a un tratamiento químico que cambió la constitución de su organismo, ya sea para invisibilizarlo, convertirlo en un aspecto simiesco o envejecerlo de manera acelerada. El potencial de la ciencia, unido a la ambición maliciosa o engegueda, es lo que da como fruto el reemplazo de la humanidad por la bestialidad, de la seriedad de la ciencia a la locura de los experimentos ilegales.

Como establece Carroll (2005), las narrativas del género del terror incluyen tramas repetitivas. Estas pueden sintetizarse en: «el horror gótico,¹⁶ la mezcla de géneros y el predominio de temas como la venganza, el cometimiento de un crimen, el reto científico y la lucha contra el mal o seres malévolos que quieren dominar a los humanos» (Cabrera, 2017, p. 356). Efectivamente, la cinematografía mexicana ha desplegado estos tópicos, personajes y ambientaciones en un sinnúmero de ocasiones, haciendo foco en determinados clímax narrativos que, según vimos, se hicieron presentes en nuestro corpus.

El primero es la manifestación del monstruo, lo que acapara la mayor atención, que vuelve el primer gran sentimiento de horror que el género busca consolidar tanto en sus personajes como en los espectadores. En segundo lugar, los actos de transgresión criminal, que involucrarán derramamiento de sangre por medio de asesinatos o de intercambio de fluidos u órganos en los experimentos de los científicos locos. En tercer lugar, hallamos la creación de un clima de terror, intensificado por el juego de sombras y luces, y una tensión musical en el plano sonoro. En cuarto lugar, el horror se manifiesta ante el discernimiento de un peligro latente, que no es evidente a simple vista, enmarcado en la figura del científico loco. Este posee en la superficie las cualidades de una persona distinguida, laureada por logros académicos, un gran talento y una inteligencia superior a la media, pero, en el ámbito subterráneo en el que emplaza su laboratorio o quirófano, esconde la ilegalidad y la ambición desmedida. Por último, el sentimiento de horror es elaborado también con base en la identificación del espectador con el monstruo y su tragedia personal. Esto es así debido a que la manifestación del monstruo sucede *a posteriori* de su presentación inicial en un estado de normalidad: *El hombre que logró ser invisible* introduce a Carlos como un hombre felizmente enamorado. Asimismo, el Julio de *La horripilante bestia humana* aparece en las primeras instancias de la narración reposando débilmente en su cama mientras mira compasivamente a su sufrido padre. En Marlene, por su parte, también se introduce un sentimiento de empatía y se la presenta como una mujer enamorada de su esposo, así como una bella y distinguida empresaria.

A través de la narrativa del terror y de la elaboración de personajes antitéticos y complementarios a la vez, estos films son un reflejo del interés del cine mexicano por alentar un resurgimiento del género, que había despertado por primera vez en la década de los treinta. En aquellos años iniciales de la industria mexicana, coincidentes con la proliferación de películas de terror en Hollywood, se habían dado a luz las primeras manifestaciones del género en América Latina, aunque México se identificaría inmediatamente con los melodramas y las comedias rancheras. Los cincuenta marcarían un nuevo tiempo en el cine universal, en el caso específicamente mexicano caracterizado por un marcado desgaste de las fórmulas

16/ Este horror tiene su origen en las versiones cinematográficas de obras de la literatura inglesa que, como destacamos al inicio, tuvieron sus transposiciones en el cine europeo y hollywoodense, que tienen finalmente su repercusión en las producciones del terror en América Latina.



genéricas que lo habían distinguido en la producción latinoamericana. Por tanto, el género del terror, que nuevamente estaba teniendo pregnancia en el cine internacional, resultó una estrategia de atracción de públicos que movilizó una producción en serie.

Pueden barajarse al menos dos factores que llevaron a este nuevo acercamiento al horror en México y el mundo: uno de ellos fue el fantasma de la posguerra, que instó a representar ese temor a la muerte que hasta hacía poco acechaba en cada esquina y en los titulares de los periódicos. La guerra había convertido a la ciencia tanto en enemiga como en amiga, por su invención de maquinarias que permitieron asesinar masivamente y por sus tratamientos médicos que sanaron o paliaron las consecuencias de las heridas en batalla. La malignidad o el accionar ilegal de los científicos del cine de terror refleja esa doble moral, capaz de implementar avances tecnológicos, así como de fabricar monstruos y provocar víctimas fatales (los lisiados y los caídos en la guerra). El otro factor que alentó la proliferación de películas de terror fue el aligeramiento de los patrones morales, que la censura cinematográfica había mantenido a raya en épocas previas. En su escharbar por los temores más profundos del ser humano, el género se ha permitido licencias en la representación de la maldad, como permitir la inclusión de personajes marcados por una ambigüedad en la que los valores del bien y el mal se confunden e imbrican. Asimismo, las décadas de los cincuenta y sesenta empezaron a explicitar la sexualidad de sus personajes, manifestada en estos casos en aproximaciones a la vida conyugal, la infidelidad y la sugerencia del sadomasoquismo.

En definitiva, el cine de terror mexicano aprovecharía el potencial del género para escharbar los temores del ser humano, con el fin de explotar la pregnancia que esto provocaba en los públicos en un periodo de crisis de la cinematografía.



5. Bibliografía

- Cabrera, M. D. (2017). El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: Hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, V(1), 353-380. <https://revistes.uab.cat/brumal/brumal/article/view/v5-n1-cabrera>
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Cuellar, M. (2018). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, 2, 227-246. https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/419
- Flores, S. (2018). Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano. *Secuencias*, 48, 9-33. <https://acortar.link/NICOkK>
- Garlaschelli, L. y Carrer, A. (2019). *El «científico loco». Una historia de la investigación en los límites*. Barcelona: Alianza.
- Grupo Imago (2003). Drácula: La sangre como el amor nunca muere. Análisis hermenéutico de la sangre en las películas de Francis Ford Coppola. *Anagramas*, 2(3), 151-160.
- Moore, M. J. y Wolkowicz, P. (2005). Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950. En A. L. Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 61-83). Buenos Aires: Biblos.
- Santiesteban, H. (2000). El monstruo y su ser. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXI(81), 95-126. <https://www.redalyc.org/pdf/137/13708105.pdf>

- Syder, A. y Tierney, D. (2005). Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic. En S. J. Schneider y T. Williams (Eds.), *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press.
- Torrano, A. (2015). La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico. *Ágora. Papeles de filosofía*, 34(1), 87-109. <https://ficcionalarazon.org/wp-content/uploads/2015/07/1594-8908-1-pb.pdf>
- Velázquez-Zvierkova, V. (2018). Frankecine o la estética de la abyección: Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50. *El Ojo que Piensa*, 16, 27-45. <https://acortar.link/Ze0mg9>
- Wood, R. (2003). The American Nightmare: Horror in the 70's. En *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond* (pp. 63-84). Nueva York: Columbia University Press.



