

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO**



**Los robots de hojalata, el enmascarado de plata y las venusinas:
imaginarios de la modernidad en el cine mexicano de ciencia ficción
entre 1950 y 1970**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

Iris Adriana Juárez Galván

BAJO LA DIRECCIÓN DE

**Mario Alberto Magaña Mancillas
Servando Ortoll Estrada**

MEXICALI, B.C., NOVIEMBRE DE 2014.

Dedicatoria

A mi madre, Rosa.

La mujer maravilla.

Agradecimientos

Cuando pienso en agradecerle a toda la gente que participó en este proceso, hay caras y momentos específicos que vienen a mi cabeza. Y siento que en ocasiones, tal como le paso a Dorothy en *El mago de Oz*, lo más importante de recorrer el camino a la Ciudad Esmeralda, es descubrir en nuevas personas, mucho de lo que hemos dejado en casa.

Antes que nada, quiero agradecer a las instituciones que me dieron la oportunidad de seguir con mi formación académica. A CONACyT, por todo el apoyo que me brindó durante los dos años del posgrado, y por ser un hada madrina para todos los que soñamos con ser investigadores. A la Universidad Autónoma de Baja California por todo el respaldo institucional. Al Instituto de Investigaciones Culturales-Museo y toda la gente que lo conforma, desde lo administrativo hasta lo académico. Una mención especial para la gente con quien compartí el salón de clases, compañeros y docentes, ha sido un verdadero placer.

Le agradezco a la gente de Filmoteca UNAM, por permitirme acceder a su acervo, también al Centro de Documentación de Cineteca Nacional, en particular a Raúl Miranda Jefe del Departamento de Investigación Fílmica, y todo los que me atendieron en cada una de mis visitas, siempre es grato volver a verlos.

Agradezco a mi familia, porque nunca dejaron de creer en mí y me apoyaron sin cuestionar mis objetivos. A mi madre sobre todo, quien se preocupaba desde lejos por mis horarios de sueño, y en cada llamada la primer pregunta que hacía, era: “¿Iris, ya comiste?”, mamá, discúlpame por las llamadas que no contesté y gracias por todas las que respondiste, sólo para decirme, “todo va a estar bien, tú puedes”. A mi hermano Agustín, porque sus aficiones inspiraron esta tesis. Y a mi hermano Alejandro, a quien le debo mis alegrías más grandes.

A Mario Magaña, porque ha sido una gran inspiración, nunca olvidaré que en cada asesoría me volvía los pies a la tierra. Le agradezco mucho por el tiempo que le ha dedicado a mi proyecto y el tiempo que me dedicó como estudiante y persona. Ha sido el mejor director que pude tener, no imagino esta tesis con la guía de alguien más.

A Servando Ortoll por las pláticas y ser el primero en entender el camino que quería recorrer; llegué a pensar que nadie querría embarcarse conmigo. Sin embargo, usted me animó a seguir.

A Magdalena Trujano, a quién percibo cercana desde los primeros comentarios que me envió, su visión ha sido refrescante y motivadora. Le agradezco mucho por todo el tiempo que me ha regalado, y por preocuparse siempre por mi trabajo. He sido muy afortunada al tenerla como lectora, porque no sólo la admiro como académica, sino también como ser humano. Asimismo, le agradezco a Adolfo Soto por aceptar ser parte de mi comité de tesis.

A mis amigos, los de siempre, los que me han esperado todo este tiempo. A los que sólo veo en vacaciones y aun así, siempre están ahí para mí, Ramsés Núñez, Dolores Rivera, Laura Álvarez, Ofelia Saucedo. También a Juan Martín Sánchez y Juan Martell, los admiro y me alegra contarlos como amigos, siempre fueron más que mis profesores. A Diana Martínez, por todas las venturas, las risas, los ratos de nostalgia y esos maravillosos días en San Francisco. A Janik Torres porque siempre has estado presente y si el norte no nos separó, tampoco nos separará Turquía. A mis amigas del norte, Sonia Marrón, Diana González y Violeta García. Gracias por su apoyo y amistad. También a Abigail Moreno, norteña por decisión, quien fue mi familia mientras estuve lejos de casa.

Gracias a todos, sepan que son parte de este logro y deseo que estén por siempre en mi vida.

Con cariño, Iris Adriana Juárez Galván

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Preguntas de investigación.....	4
3. Objetivos del estudio.....	5
4. Hipótesis	5
5. Delimitación temporal-espacial de la industria cinematográfica y su llegada a México....	6
6. Breve estado del arte: ciencia ficción y cine.....	8
7. Justificación	12
8. Propuesta metodológica.....	15
CAPÍTULO 1. The science fiction- la fantascienza- la fantaciencia: elementos de la ciencia ficción mexicana.	31
1.1 El cine, primero que nada.....	31
1.2 George Méliès y sus trucos para llegar a la luna: historia del cine ciencia ficción.....	34
1.3 Las particularidades de cada país.....	41
1.4 The science fiction- fantascienza-fantaciencia.....	45
1.5 Fantaciencia : los elementos mexicanos.....	49
1.5.1 Las adaptaciones: El hombre que logró ser invisible a la mexicana.....	54
1.5.2 Los comediantes: La nave, los monstruos y las venusinas.....	55
1.5.3 Cine de luchadores: Santo, el enmascarado de plata.....	57
CAPÍTULO 2. México moderno entre 1950 y 1970	64
2.1 Nación y nacionalismo en México.....	64
2.2 Modernización mexicana.....	33.....70
2.3 La idea de progreso.....	74
2.4 La Ciudad de México donde todo sucede.....	82
2.5 De la comedia ranchera al drama urbano.....	86
CAPÍTULO 3. Tres casos de ciencia ficción mexicana	88

3.1 El hombre que logró ser invisible (ficha).....	90
3.1.1 Sobre la adaptación mexicana y otras adaptaciones.....	91
3.1.2 La ciencia, la tecnología y la vida moderna.....	96
3.1.3 Los personajes, la damisela, la víctima y el detective.....	101
3.2 La nave de los monstruos (ficha).....	118
3.2.1 La nave de los montruos, el contexto.....	119
3.2.2 Lo rural contra lo moderno.....	125
3.2.3 Los cómicos, la parafernalia y las invasiones.....	131
3.3 Santo contra la invasión de los marcianos (ficha)	139
3.3.1 La ciudad y su vínculo con el imaginario de la ciencia ficción mundial.....	141
3.3.2 Santo, el héroe moderno y su relación con la santidad.....	148
3.3.3 Las invasiones marcianas, la ciencia y la tecnología a la mexicana	154
3.3.4 La posición política de México, el país moderno.....	159
Conclusiones.....	166
Bibliografía.....	171
Filmografía.....	177
Anexos.....	180
Anexo 1. El hombre que logró ser invisible.....	180
Anexo 2. La nave de los monstruos.....	194
Anexo 3. Santo contra la invasión de los marcianos.....	211
Ficha de El hombre que logró ser invisible.....	215
Ficha de La nave de los monstruos.....	217
Ficha de Santo contra la invasión de los marcianos.....	2

1. INTRODUCCIÓN

“Si tuviera que definir al cine mexicano de ciencia ficción con una sola palabra, lo llamaría astracaneco o en la tradición de la astracanada (farsa teatral disparatada y chabacana) pero con una característica que lo hace altamente adictivo” (Fernández, 2006, p.138).

El cine mexicano a lo largo de su historia ha plasmado en la pantalla elementos del *sentir mexicano*.¹ La cita de Miguel Ángel Fernández me parece justa para describir los malabares que se presentaban en los comienzos del cine mexicano y posteriormente en el periodo que contemplé para análisis. Razono que las artes en general y en particular el cine, son un vehículo para que cada sociedad muestre sus temores, sus fantasías habituales y sobre todo cómo construyen sus representaciones e imaginarios. Identificar el imaginario de modernidad en el Estado nación mexicano presentado en el cine mexicano de ciencia ficción de entre 1950 y 1970, es la inquietud primaria que constituye el objetivo general y que contemplo abordar desde una *lingua franca*.²

Constituido mi objetivo general considero importante aclarar que no intento obtener una respuesta tajante para mi inquietud primaria, pero sí una interpretación. “Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de toda índole [...] vivimos dentro de una enorme novela. Cada vez es menos necesario que el escritor invente un contenido ficticio. La ficción ya está ahí. La tarea del escritor es inventar la realidad” (Giménez, 2006, p. 161). Esa línea difuminada entre la ficción y la realidad, integra la dicotomía entre el pasado y el futuro como un imaginario de lo que pudo ser o ahora es, aunque esto no es una regla. Así, aunque el futuro y la fantasía tienen un vínculo fuerte, la realidad y el presente son elementos que convergen a la vez con ellos. Sin embargo, para fines analíticos,

¹ Con el concepto *sentir mexicano*, me refiero a la sensación de alegría tras un grito en *Los tres García* (Rodríguez, 1946), la tristeza al morir el *Gallo de Oro* (Gavaldón, 1964), la experiencia de ver y sentir frente a la pantalla.

² *Lingua franca* es la postura que Servando Ortoll (2013, p.6) en el texto *La trama de la historia* usa para abordar inquietudes de investigación a partir de “conceptos flexibles que nos permitan atrapar procesos”. Para continuar planteando preguntas de investigación abstractas y proseguir con preguntas de investigación ancladas.

la fantasía vista desde el pasado como posibilidad es lo que subrayo. El cine mexicano deja una imagen de cómo se percibía el futuro y lo que significaba la ciencia y la tecnología en un país que busca todavía el desarrollo.

Emprender un análisis hermenéutico de tres películas de ciencia ficción mexicana del periodo de 1950 a 1970 es la herramienta que usaré para operacionalizar mi objetivo de investigación. Propongo en el capítulo uno, que la estética del género de ciencia ficción en México cuenta con elementos argumentativos y visuales que lo distancian de la tradición estadounidense o clásica. Esto me llevó a explorar el género cotejándolo estéticamente con la *fantascienza* italiana.³ Hago diferencias entre *science fiction*, *fantascienza*, e integré la palabra “*fantaciencia*” para referirme al género cinematográfico en México: esto porque cada sociedad vive procesos de formación diferentes y multifactoriales. Es importante retomar el contexto histórico y la historia social en los estudios de cine para entender el producto cultural desde la sociedad que lo configuró.

En lo que respecta a la *modernidad* mexicana, concepto que desarrollé en el capítulo dos, hice una revisión histórico-cultural, pensando en las etapas de modernización por las que ha pasado el país, hasta llegar a 1950. En primer lugar, la conquista como el choque de dos cosmovisiones y etapa donde brotaron diversos sincretismos que están presentes en la vida cultural de los mexicanos, más allá del periodo colonial. Enseguida, retomo el porfiriato como una de las etapas más importantes para la modernización del país, con la llegada del pensamiento positivista y la aparición de los grupos opositores intelectuales que inspirarían de alguna manera los ideales de la revolución mexicana. Y finalmente, la discontinuación del proyecto cardenista, la apertura del país al comercio internacional, el apoyo de los Estados Unidos, los beneficios que dejó la segunda guerra mundial, la inestabilidad europea provocada por la guerra fría, situaciones que influyeron en la modernización y la creación del estado benefactor mexicano. Esto provocó un cambio en la estructura poblacional del país, la capital se convirtió en la zona urbana más importante, algunas ciudades como Monterrey o Guadalajara fueron industrializadas, lo que desembocó en el

³ Para mí el término italiano *fantascienza* resultaría perfecto para compararlo con la *fantaciencia* mexicana; y no por un capricho lingüístico, más bien intenté encontrar una categorización adecuada, en el periodo en que sitúo mi análisis, el catálogo de películas clásicas del género cuenta con cintas italianas como: *terrore nello spazio* (Bava, 1965); *Il pianeta degli uomini spenti* (Margheriti, 1961) entre otras. (Sánchez, 2007:25)

surgimiento de la clase obrera mexicana y con ellos un estilo de vida urbano que oscilaba entre lo tradicional y lo moderno.

La construcción del concepto *modernidad mexicana* para los fines analíticos de ésta tesis va desde lo general, el Estado nación, hasta lo particular, o sea, los sincretismos presentes en la vida citadina del país, específicamente en la ciudad de México; convirtiéndose en el vínculo de los imaginarios de modernidad y las puestas en escena de la *fantaciencia* mexicana que intenté hacer evidentes en el capítulo tres, donde analicé tres películas del género en México: 1) *El hombre que logró ser invisible* (Calderón, 1957), 2) *La nave de los monstruos* (Sotomayor, 1959), y 3) *Santo contra la invasión de los marcianos* (Rosas, 1966).⁴ A nivel teórico empleé la triada extraída del texto *América imperios del demonios, cuentos y recuentos* de Guy Rozat (1995) constituida por contexto histórico, mentalidad e imaginarios; y el sincretismo que se dio a partir de la guerra de las imágenes en el México colonial hasta nuestros días, concepto construido por Serge Gruzinski (1995). Para el análisis visual, intenté adecuar a mi objeto de estudio al modelo de análisis fílmico a partir de la descomposición y reorganización de las películas, desarrollado por Casetti y Di Chio (1990), que me permitió describir algunos de los imaginarios de modernidad presentes en mi periodo de estudio. El capítulo tres está dividido a su vez en tres subcapítulos, que corresponden a cada una de las películas analizadas y al contexto político-social en el que se realizaron. Donde a través de imágenes, narraciones y elementos teóricos describo algunos de los imaginarios de la modernidad mexicana de 1950 a 1970. Así, la estructura del presente texto está determinada por el desarrollo de dos conceptos: *Fantaciencia* y *modernidad mexicana* y finaliza con el análisis de tres textos fílmicos.

2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

⁴ Nota sobre filmografía: En el ámbito cinematográfico una película es reconocida primero por el director, antes que el productor, sin embargo, el manual de citación APA reconoce al productor como primer autor y enseguida al director. Por lo tanto, dentro del texto cité a los productores, pero en la filmografía se puede encontrar el nombre de los directores. En el caso de las películas que sometí a análisis me encargué de nombrar al director y en algunos momentos hago alusión al director. Respecto a las películas extranjeras, las que cito a partir de otro autor aparece el director y en las que cité como primera fuente nombro al productor, tal como lo exige el manual APA.

Pregunta de investigación abstracta o general:

¿Cuál es la relación entre el antes de una nación en una época determinada el desarrollo de un movimiento filosófico en esa misma nación y momento?

Pregunta de investigación anclada o específica

¿Cómo constituye el imaginario de la modernidad en el Estado nación mexicano de entre 1950 y 1970 los argumentos y estéticas presentes en las películas mexicanas de ciencia ficción de ese periodo?

3. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Objetivo general: Identificar el imaginario de modernidad del Estado nación mexicano, presente en el cine mexicano de ciencia ficción entre 1950 y 1970.

Objetivo específico: Distinguir la relación entre el imaginario de la modernidad en el Estado nación mexicano, las estéticas y los argumentos presentados en el cine mexicano de ciencia ficción entre 1950 y 1970.

4. HIPÓTESIS

Establecidos ya los objetivos de investigación, conjeturo que en las películas de *fantaciencia* mexicana de 1950 a 1970 se observan algunos imaginarios de la modernidad que se vivía en aquella época, y agrego que la ciudad de México era el contenedor de dicho pensamiento. La modernización del Estado nación mexicano retoma el modelo occidental de progreso a partir de la ciencia, y elementos como la tecnología sirven para ilustrar esto. Según Siegfried Kracauer, recordado por Nayef Yehra en una edición de la revista *Letras libres* (2005, p. 72), “el cine refleja la mentalidad de los pueblos”. Las cintas mexicanas de *fantaciencia* posibilitan romper con los criterios hegemónicos llegados desde Estados Unidos o Europa, al utilizar la ciencia y tecnología como medio de transporte, dibujando héroes, científicos y los temores de la sociedad mexicana de aquel entonces, y tal vez la de ahora. Así, en 1948, Cantinflas personificó al *Supersabio* y Santo

llegó en 1953. Nayef Yehra (2005) describe a la ciencia ficción mexicana como una crítica satírica, irónica, iconoclasta y subversiva, que es observable en dichas cintas.

5. DELIMITACIÓN TEMPORAL-ESPACIAL: LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SU LLEGADA A MÉXICO.

En 1896 en pleno porfiriato llegó el cinematógrafo a México, primer país en Latinoamérica que probó con la proyección, pero también con la producción de cintas. De 1896 a 1904, narra E. García (1998), los hermanos Lumière enviaron aparatos para capturar imágenes. Claudio Fernando, Bon Bernard y Gabriel Vegre fueron los responsables de filmar en México. La primera película filmada en el país retrata al presidente Porfirio Díaz montando un caballo en Chapultepec. La idea era mostrar personajes célebres en la vida cotidiana. El nuevo invento era una veta para explorar: al país llegaron norteamericanos como Enoch J. Rector en 1898, que trataban inyectarle un ángulo diverso a la cinematografía al propuesto por los franceses. Rector grabó peleas de boxeadores en teatros, pero esto a la prensa mexicana y en general al público no le agradó. México orientaba la vista a Europa, siempre subrayando a Francia⁵ sobre todo en el periodo porfirista.

Los orígenes del cine en México también los relata G. Sadoul (1976) cuando el ingeniero Salvador Toscano adquirió el aparato de Lumière en 1897. Esto representó el comienzo de la era fílmica nacional. Desde 1916 hasta llegado 1923, el cine mudo prosperó en México; fue hasta 1935 aproximadamente cuando la producción nacional llegó a un punto cúspide. Fue esa la denominada época de oro del cine mexicano.⁶ En 1950 hubo una producción tope de 121 películas. Los mercados local y extranjero mantenían la producción. La industria experimentó una expansión y administrativa, pero también artísticamente funcionó como laboratorio. Fue a finales de los años

⁵ Ramsaye (1929) escribió que “París era la capital del mundo para los mexicanos” al referirse a la visita a la ciudad de México en 1898, de Ottway Latham, otro norteamericano. (García, 1998, p. 21)

⁶ La época del cine de oro mexicano está situado a mediados de la década de los años treinta y finales de los cincuenta, en este periodo la producción mexicana era la más poderosa de habla hispana, en gran parte por el contexto de las grandes guerras. (Sadoul, 1976)

cincuenta que el cine mexicano decayó. Al concluir la segunda guerra mundial, Estados Unidos y los europeos produjeron cine nuevamente:

La necesidad de la renovación a principios de los años 60 obedecía no sólo a hechos biológicos y económicos. Había que conquistar a la enorme clase media surgida en los últimos años y que habitualmente prefería los modelos hollywoodianos. Para ello había que reflejarla. Hasta entonces el cine había estado reservado al primitivismo artesanal (Sadoul, 1976, pp. 595, 596).

Entrados los años sesenta, en las grandes ciudades mexicanas, pero sobre todo en la ciudad de México, el crecimiento de la clase media era evidente y (Sadoul, 1976, p. 596) “permitía la entrada en el sistema [a] la joven inteligencia burguesa [lo que significó] abrir la puerta a la gente adecuada para reflejar esa clase media con aspiraciones de burguesía moderna”. Es decir, el pensamiento clase mediero debía ser reflejado en el cine para atraer audiencia, y debía colocarlo en el personaje principal –como un día lo fue el indio o el charro cantor-; por lo menos había que plasmar el imaginario de lo que representaba ser moderno. Y Sadoul quien reflexiona sobre la situación del cine mexicano de la década de los cincuenta en su texto *Historia del cine mundial* (1976, p. 596) expresa: “su preocupación fundamental [de la clase media en México]: la modernidad. [Por ello] es un cine de representaciones cosmopolitas, mimético europeizante, que intenta reflejar las preocupaciones de la burguesía [mexicana] culta, soslayando el desarrollo. Su modernidad se queda en la imitación de sus signos exteriores”.

Este cine mexicano era diferente; se puede ver el quiebre que hay entre la sociedad rural puesta en la comedia ranchera o en las películas del Indio Fernández. Allí la imagen del indígena se realizó con sufrimiento, tragedias y hermosos paisajes del México rural. La sociedad urbana, que llenó las ciudades mexicanas al comienzo de su industrialización, tenía que proyectarse también en las salas de cine. De este modo, llegados los años cincuenta la población del siglo XX en México ya no era únicamente campesina: la clase obrera comenzó a crecer y con ello se desarrollaron nuevas formas de vida.

Durante el periodo de la modernización del cine mexicano, apareció Santo; específicamente, en 1953. Con su llegada se creó una maquinaria de producción alrededor de los súper héroes tal como lo hizo la industria estadounidense con Capitán América o Superman. La identificación con el luchador de la máscara plateada fue inmediata; esto, por el contacto que las arenas de lucha libre

tenían con el populacho. Un populacho que representaba a la clase obrera emergente, en México, y en el resto del mundo o en los países que seguían el modelo del Estado benefactor. La clase obrera fue el motor del desarrollo industrial, por tanto pieza fundamental a la par de los científicos o ingenieros. Así, para la década de los setenta del siglo XX, Santo protagonizó 21 películas. En el libro *Santo el enmascarado de plata mitos y realidades de un héroe mexicano modernos*, Álvaro Fernández (2012) afirma que Fernando Osés (argumentista de 20 películas del Enmascarado de plata) y Santo se fueron a Cuba a filmar los argumentos de Osés, mismos que resultaron un éxito en taquilla.

Lo que comenzó como una dudosa producción de películas con el popular luchador, se convirtió en una maquinaria industrial que soportó la producción de otras cintas mexicanas. Fernández (2012) sostiene que el Enmascarado de plata salvó una parte de la industria cinematográfica. Y que la “Época de plata” del cine mexicano significó ganancias mayores que provenían de la audiencia local, pero también de un sector internacional. Agrega que tan sólo en España se pueden encontrar 30 películas de Santo. Esto no significa que las películas de Santo sean las únicas que lograron éxito en los ámbitos local e internacional, pero sí son un referente importante. Santo es el símbolo de la ciencia ficción mexicana por luchar contra marcianos o momias en la ciudad de Guanajuato. Pero él no es el único personaje: la industria del género en México tiene una colección significativa de héroes.

6. BREVE ESTADO DEL ARTE: CIENCIA FICCIÓN Y CINE

En la actualidad la industria cultural (Horkheimer y Adorno, 1969), entendida como el desarrollo de medios técnicos a partir de la capacidad económica de cada país para producir bienes culturales en forma masiva, es abordada generosamente. Pero en este caso emprendo una pesquisa acerca de una muestra de películas, que forman parte de la historia fílmica de México. No lo abarcan todo, pero sí un momento específico en la vida social del país. Para fines operacionales me parece adecuado llamar a estas piezas fílmicas *textos*.⁷ Mi proyecto implica buscar significados del

⁷ Casetti y Di Chio dicen sobre el texto fílmico que “en realidad, cada texto incluido el film, no es indiferente al juego en el que interviene: es cierto, que es ante todo el objeto de comunicación, es decir, el “bien” transmitido o “el correo”

pasado, vinculándolos con el imaginario de la modernidad de 1950 hasta 1970; identifico en las películas mexicanas de ciencia ficción representaciones de la modernidad. Afirmo que existe un lazo entre los elementos alegóricos y peculiares de las películas mexicanas de ciencia ficción y el imaginario de modernidad. Sin embargo, al analizar un género específico, retomé estudios sobre cine de ciencia ficción, aunque estos estudios no necesariamente buscan encontrar el vínculo de las representaciones del pasado con las proyecciones del futuro y lo moderno, sí hablan de representaciones e imaginarios encontrados en el género.

Giménez (2006, p.174) habla sobre la máquina en el *cyberpunk* y expone: “La máquina convertida en fetiche sadomasoquista se conjuga con la carne, el metal se convierte en ese objeto que no produce rechazo sino fascinación”. No intento comprar el *cyberpunk* con la *fantaciencia* mexicana del periodo que estudio, porque no corresponden ni en tiempo ni espacio a la misma categoría. Pero el estudio de Giménez sirve como referente, en lo que respecta al análisis cinematográfico. Así, la representación de la máquina en el *cyberpunk* es propia de un periodo, de un contexto histórico; de la misma manera que la modernidad lo fue para en el cine mexicano de ciencia ficción.

A pesar de que el cine de ciencia ficción en México difiere en estética de la ciencia ficción clásica hollywoodense o de cualquier otra tradición fílmica del género, es un producto cultural. Por ello vale la pena revisar otro tipo de cine de ciencia ficción para subrayar y contextualizar las diferencias. En la tradición mexicana observamos elementos diversos y curiosos, que sólo pueden semejar al público para el cual esos elementos fueron creados, y lo mismo vale para otros países. El cine se ve desde diferentes aristas: el producto cultural, la audiencia y el autor. Lo que a mí me preocupa es el texto; o sea, el producto cultural. Vizcarra (2002), reflexiona acerca de lo artístico y lo industrial en las estéticas del cine, y cavila a partir de la búsqueda de significados, de explorar en los productos culturales (en este caso el cine) en la relación entre lo humano y lo social. Esto representa un obstáculo al momento de buscar en investigaciones referidas a la escuela clásica⁸ o

de la interacción, pero también es algo más, un lugar que delinea y condiciona la comunicación misma. [...] Hay que advertir que la comunicación, incluso la más banal, lleva consigo procesos de representación” (1991, pp. 212, 220).

⁸ Escuela clásica del cine de ciencia ficción: Gil (2005) enuncia las características del cine de ciencia ficción: 1) Presencia de la ciencia; 2) Presencia de lo desconocido; 3) La lucha entre el bien y el mal. Estos enunciados caben en el cine mexicano de ciencia ficción, aunque el parecido con la realidad no es lo esencial. Los efectos especiales podrían explicar esto, mientras que en Hollywood había presupuesto para efectos especiales, en México se reciclaba utilería.

subgéneros del cine de ciencia ficción, ya que no se ocupan de particularidades regionales del género –al menos no en México–, pero esto no significa que estos estudios no puedan funcionar como referencias.

Por otro lado, una característica del cine mexicano de ciencia ficción es el poco respeto que tiene a los conceptos científicistas de las ciencias exactas, que son argumentos recurrentes en este tipo de cintas. El científico extranjero y los términos complicados eran suficientes para entretener a la audiencia. Hardy (2003), en trabajos como *A Story of the Days to Come*, plantea cómo cambia el lenguaje en los escritos futuristas y cómo esto se convierte en un requisito dentro de la narrativa de la ciencia ficción. El estudio de Hardy analiza las obras de H.G. Wells y destina gran parte de su texto a describir cómo dicho autor en obras como *The island of Dr Moreau* o *Morals and civilization*, plantea la trama con un lenguaje científicista. Desde la perspectiva que traza Hardy, su estudio no coincide con el caso que bosquejo. Y tomando en consideración que las películas del género en México argumentativamente difieren a las obras de Wells respecto a las competencias cognitivas que los personajes sostienen, considero que fue útil revisar este texto, no para comparar las similitudes, más bien para evidenciar las diferencias entre las explicaciones complejas en las tramas de Wells, que están ausentes en la *fantaciencia* mexicana, así como el tono cómico, peculiar del cine nacional.

Otro ejemplo clásico de cómo se conectan imaginario y realidad remite a Isaac Assimov. En 1950 Assimov sentó las bases de la robótica en su novela *I Robot*, en aquel tiempo los robots era ficción. Hoy hablamos de ellos desde el pasado que en el presente. Hemos avanzado de manera importante en el campo de la tecnología y después de la segunda guerra mundial todo fue diferente. Tappan (2008) aborda lo tecnológico, pero sobre todo lo científico en un análisis a los argumentos textuales, más que de los visuales, presentes en la cinta *El sexto día* (2000) protagonizada por Arnold Schwarzenegger. Tappan desglosa la visión apocalíptica de la ciencia, en específico de la clonación, y retoma el logro experimental de la oveja Dolly en 1996. Pero uno de los tópicos a discutir del trabajo de Tappan (2008) es la poca profundidad en el análisis de los elementos visuales. Su artículo no es, en un sentido extenso, una crítica o un análisis fílmico de *El sexto día*, al que reconoce como una observación del futuro desde el pasado. Sin embargo, la película es sólo el hilo conductor en el artículo; es más una metáfora que un modelo de análisis.

En México, a diferencia de las tramas estadounidenses, las historias de ciencia ficción son moralistas y conservadoras como la sociedad mexicana de la época cúspide del género; pero creativamente los argumentos mexicanos son peculiares: no se trata sólo de representar los temores del futuro científico y apocalíptico; en lo que difiere el cine mexicano es, cómo se produce los textos fílmicos y con qué elementos. Pero no todo es alegoría en el género: el cine mexicano de ciencia ficción responde entre muchas cosas a lo real, pero también a lo imaginario. Aquí es donde se cruzan los clásicos del género y la filmografía nacional. Giménez (2006, p. 161) indica: “Si la ciencia ficción respondió a lo imaginario en algún momento, hoy a lo que responde es a lo real, pero a lo real en términos de utopía, de objeto perdido”.

Otros elementos importantes a enfatizar son los monstruos y los robots que aparecen en las películas mexicanas de ciencia ficción: entes que nada o poco tienen que ver con las grandes producciones hollywoodenses. Esto por razones que no sólo tienen que ver con lo económico. El estudio de Giménez (2006) retoma la idea de simulacro de Baudrillard, lo que le permite contextualizar las máquinas en la cultura *cyberpunk*; esto sirve también como modelo explicativo, cuando los contrapongo con la descripción del monstruo del cine mexicano:

De nuestro espacio mitológico, constituido por los pequeños relatos de la cultura masiva, la máquina como otro y sus perversos entrecruzamientos con el tejido humano genera toda una nueva estirpe de monstruos del *Dr. Frankenstein*, quizás *Terminator*, *Robocop* y Los *Transformers* sean algunos de sus más famosos intérpretes (Giménez, 2006, p. 173).

Al contrario de estos entes de ficción extranjeros, no pienso en *La momia azteca* como un *Terminator* o al robot humano como un *Robocop* porque pertenecen a otros campos histórico-culturales. Mucho de estudios que se hacen sobre ciencia ficción refieren al *cyberpunk*⁹ y la posmodernidad como objetos de estudio, quizás porque lo posmoderno está vigente. Algunos autores analizan la literatura y otros el cine. En mi búsqueda de material para definir el estado del arte, no encontré estudios sobre ciencia ficción mexicana desde una perspectiva sociológica, histórica o sociocultural. Pero trabajos como los de Vizcarra (2012), Abbot (2007) o Musset

⁹ “La ciencia ficción no es un acercamiento al futuro, es una labor para crear un diálogo con el aquí y el ahora [...] porque el subgénero Cyberpunk se dibuja sobre ideas que se adscriben al poder de los cambios tecnológicos y al capitalismo global como toda una sincronización de fuerzas [...]” (Abbot, 2007, p. 129).

(2007), me sirven como modelos metodológicos, ya que no son compilatorios o sólo reflexivos como la obra selectiva de Schmelz (2006). Allí el compilador arma un catálogo de la ciencia ficción mexicana interesantísimo pero, aunque contiene cualidades críticas no es una perspectiva sentada en la teoría social. Aun así, será imprescindible como guía de saberes y filmografías.

La ciencia ficción mexicana, sobre todo hablando de estética, es equiparable a la arquitectura que en su momento permeaba en las ciudades latinoamericanas. Así, las ciudades son como seres que rigen la vida de los individuos. La urbanidad es el punto de encuentro entre hombre y tecnología; la superficie que aloja a todos y todo. Abbot (2007) se interesó por las ciudades y la teoría urbana en la ciencia ficción. El *cyberpunk* es por ejemplo, el retrato que muestra la obscuridad futurista, que no deslumbra. Al contrario, desencanta. Musset (2007) traza una analogía entre las ciudades acogidas por el subgénero y las ciudades latinoamericanas. Mi estudio es similar al de Musset, aunque los elementos propios de los contenidos mexicanos me lleven a diferir en cuanto a los elementos por analizar. Yo no me refiero al postmodernismo de las capitales latinoamericanas; más bien a la modernidad que se imaginaba en el México de mediados del siglo XX, presente en muchos de los productos culturales de la época: edificios, literatura y las artes en general. Enfatizo las alegorías de la ciencia y la tecnología presentes en los films de ciencia ficción. El diálogo entre el arte, el contexto, la ciencia y la realidad, sopesa mi análisis.

7. JUSTIFICACIÓN

La ciencia ficción la contemplo como una manera de representar los imaginarios, tal vez los sueños, las esperanzas, pero también los miedos de la humanidad. El hombre nunca dejó de soñar y a través del cine conoció la Luna, mucho antes de que el primer cohete aterrizara en ella. Así, estos imaginarios responden a un tiempo específico; las diferencias que hay entre las representaciones de la ciencia ficción de una época a otra, las determina la temporalidad. Por todo lo que en ese momento sucedía, en ámbitos que van desde lo político hasta lo artístico.

Es necesario contemplar la temporalidad del objeto, texto, o sujeto que se analiza, puesto que responde a señalamientos que se gestan en una sociedad con vínculos morales, políticos y culturales diversos. Es un error ver al objeto de estudios sólo desde el presente, pues éste converge

con simultaneidades que están implícitas en representaciones y en el caso las personas en su identidad. Lo que propongo analizar es el cine de ciencia ficción mexicano, más que situándolo en el presente en que se estudia, indagando en aquello que lo conformó como tal: las experiencias y las prácticas en las que fue fundado. Busco retomar el tiempo de estas experiencias y prácticas como una expresión de lo vivido y lo imaginado. Como señala G. Michel Cuen:

Cada interacción implica su lenguaje, su repertorio, su serie de acciones y actividades en la que nuestras memorias se ejercitan [...]. Así pensamos inicialmente en las vivencias; y es a partir de ellas que establecemos la determinación de nuestros horizontes temporales: por lo que implican directamente en nuestra experiencia y en su arquitectura. (2010, p.108)

En este sentido nuestras trayectorias dan cuenta de lo que somos y a dónde pertenecemos, de nuestras experiencias, y sin lugar a dudas nuestra identidad está implícita. Como lo aclara Michel Cuen (2012, p. 109): “[son] las prácticas en las que nos hicimos reales” y las que nos entrelazan con nuestros contemporáneos con las conciencias que nos forman como colectivo. Y esto sólo es posible a partir de las certezas, el azar y el entorno. Y complemento con Michel Cuen: “Son, así, experiencias distintas en las que hacemos emerger tiempos distintos y simultáneos” (2012, p.109). La dificultad que encuentro es que el cine como tal, es objeto y texto. Pero esto no significa que no se pueda temporalizar desde la sociedad en que se produjo. Como señala Hans-George Gadamer (2007), no se debe confundir la ubicación temporal del objeto con la conciencia histórica, que exige comprender cada periodo histórico desde éste mismo. Al ser el investigador una especie de intérprete, el texto también se piensa desde el presente. “Querer evitar los propios conceptos en la interpretación no sólo es imposible sino que es un absurdo evidente. Interpretar significa [...] aportar lo propio a los conceptos previos con el fin de que la referencia del texto se haga realmente lenguaje para nosotros” (Gadamer, 2007, pág. 477). Es precisamente la interpretación desde diferentes épocas la que hace que un texto trascienda en el tiempo. Es así como cambia de significados: cuando los horizontes de interpretación son distintos en cada momento de la historia humana. Por tanto, como he intentado dejar claro una película es un texto, al igual que el escrito. Para seguir con lo que postula Gadamer en su libro *Verdad y Método*, en su primer volumen, cada escrito se avala a sí mismo. Gadamer propone horizontes de interpretación, ya que el texto no debe limitarse, ni por el autor, ni por los horizontes del destinatario. Gadamer aclara que con comprender no se refiere específicamente a “reconstruir una vida pasada, sino que significa participación actual

en lo que se dice [...] Una participación en lo que el texto nos comunica” (Gadamer, 2007, p. 470). También explica que aunque existe una relación entre comprender y repetir, ambos conceptos no enuncian la misma cosa, porque hacer una lectura comprensiva de un texto no repetir el pasado. Por lo contrario: es una participación de sentidos presentes en el intérprete que ejecuta la acción. Así, lo que intento es ver las películas como objetos histórico-sociales y culturales que surge a partir de las interacciones simples entre los sujetos y no desde las macro estructuras para anclarse en los imaginarios.

El objeto de la disciplina histórica no es pues, o ya no debe ser aquel de las estructuras y los mecanismos que organizan, por fuera de toda intervención subjetiva las relaciones sociales, sino más bien aquel de las racionalidades y las estrategias que ponen en marcha las comunidades, las parentelas, los individuos (Chartier, 1998, p.2).

Esta idea justifica de alguna manera el factor sociocultural del estudio cinematográfico, más que tratarse de un análisis contemplativo de las estéticas, es un vínculo entre los sujetos y los objetos culturales que representan sus imaginarios sociales; es una manera de acceder a estas simultaneidades que se desplegaron en un objeto cultural del pasado: en un tiempo y espacio específico. Sería inútil analizar el pasado sin vincularlo con lo sociocultural, porque es aquí donde se encuentra la parte que servirá para comprender un fragmento de dicho pasado y compilar elementos para razonar acerca de nuestro presente. La modernidad del Estado nación mexicano es trascendente para recrearlo como hoy lo conocemos y desde una perspectiva sociocultural propongo explorar estas relaciones desde el cine de ciencia ficción mexicano, porque los imaginarios sociales forman parte también de las aspiraciones e impactan en lo real.

Es necesario ver acciones específicas en las diferentes culturas o grupos sociales para entender sus maneras de vivir o experimentar con las simultaneidades; o sea, observar las particularidades regionales que se dan en todas las sociedades, para visualizar las dinámicas culturales en las que están inmersas los sujetos e identificar cómo estas acciones concretas cubren sus necesidades, que van desde lo moral, lo biológico, lo social hasta lo cultural. Estas particularidades forjadas en cada una de las experiencias sociales se convierten en una manera de ofertar y demandar cultura al momento del contacto. Las dinámicas que parecen simples vistas desde nuestro presente, si se analizan en un contexto y temporalidad específicos, son más complejas de lo que alcanzamos a comprender.

8. PROPUESTA METODOLÓGICA

Desplegué dos conceptos claves en mi investigación, a partir de ellos extendí el análisis de las películas. El primero de ellos, *fantaciencia*, lo desarrollé desde concepciones teóricas como: imaginarios sociales y mentalidades, que constituye el primer capítulo de mi tesis. El segundo concepto, que expongo en el segundo capítulo, es *modernidad mexicana*. Allí situó al Estado nación mexicano, entendiéndolo como el espacio donde convergen diversos procesos socio-históricos en el periodo de 1950 a 1970. Mi investigación es exploratoria, la carencia de material especializado desde lo académico me obliga a construir conceptos y no retomar los usados por otros autores, en los ámbitos conceptual y operacional. El modelo que propongo parte de lo cualitativo, puesto que el análisis del texto fílmico es hermenéutico. A la par utilicé la historia social para indagar acerca de *cómo* se conformó la idea de modernidad y además *cómo* esta imagen se representó en los textos fílmicos; todo ello cobijado del contexto social. Aprovecho en lo teórico y metodológico a Guy Rozat (1995) quien en su texto *América imperio del demonio, cuentos y recuentos*, analiza los relatos del jesuita Pérez de Ribas considerando el discurso puesto en papel, como lo había hecho ya la historia y la historiografía mexicana. Lo más interesante que ofrece el modelo de Rozat es la recreación de elementos del tiempo, espacios mentales y la carga intelectual de jesuita. Rozat describe el contexto histórico de la América que conoció Pérez de Ribas y además concede espacio a la cosmovisión del autor de los textos. Este modelo ofrece a mi trabajo un elemento importante en el análisis: la triada contexto histórico-mentalidad-imaginarios.

Por otro lado, el trabajo de Serge Gruzinski (1995) en el ámbito metodológico ofrece elementos de análisis del fenómeno, *guerra de imágenes*, contrastándolas con dos dimensiones: los ídolos locales y los ídolos occidentales. Todo ello unido dentro de un contexto histórico, y al igual que Rozat, Gruzinski teje los elementos con las mentalidades. En este caso considera las mentalidades occidentales y las de los nativos americanos. El mapa que traza a lo largo del libro desemboca en los dos imaginarios: puestos en los ídolos religiosos de la España americana, brindan una lectura del contexto y de las cosmovisiones; proporcionan ideas claras de la sociedad que los imaginó y creó. La conformación de cada concepto, cada uno en un capítulo diferente, fue el medio que usé para seleccionar los textos de mi análisis. En el capítulo uno, al categorizar las películas de *fantaciencia* mexicana, capté ciertos elementos que caracterizaron al género en el periodo de 1950 a 1970. Fue así como descarté títulos y al final elegí solo tres películas. A continuación muestro cómo elegí los textos fílmicos.

Para elegir las películas consideré que durante el periodo de 1950 a 1970 en México se filmaron 45 películas de ciencia ficción según el recuento que hace I. Schmelz (2009) en el libro *El futuro más acá*, donde Schmelz cuantifica las producciones, recupera las fichas de las películas con su respectiva sinopsis argumentativa.¹⁰ En una primera fase revisé las películas de ciencia ficción mexicanas en busca de elementos de lo que en mi primer capítulo denominé *fantaciencia*. No olvidé las reglas de la ciencia ficción clásica que Gil (2005) establece: 1) presencia de la ciencia; 2) presencia de lo desconocido; y 3) la lucha entre el bien y el mal. Estos enunciados caben en la *fantaciencia* mexicana, aunque el parecido con la realidad no es lo esencial. Los efectos especiales ejemplifican esto: mientras que en Hollywood había presupuesto para efectos especiales, en México se reciclaba utilería.

En una segunda revisión y bajo la guía del texto de Schmelz encontré elementos que categoricé y que determinaron la muestra final de películas: “Tres elementos claves en el cine de ciencia ficción mexicana: los luchadores, los cómicos y las bellezas” (2009, p.24). Como las mujeres bellas aparecen en todas las películas de ciencia ficción mexicana y sustituí por las adaptaciones. A lo largo de mi revisión localicé adaptaciones de obras literarias y de películas hechas en otros países. (Véase al final del capítulo 1, en las páginas 62 y 63 los cuadros 10, títulos de películas de luchadores; 11, títulos de películas de horror; 12, títulos de películas protagonizadas por comediantes; y 13, títulos de películas que son adaptaciones). A continuación muestro la lista de películas que revisé con la guía del texto de Schmelz (2009):

1. *El enmascarado de plata* (Castillo, 1952)
2. *Platillos voladores* (Brooks, 1955)
3. *Ladrón de cadáveres* (Kongan, 1956)
4. *El hombre que logró ser invisible* (Calderón, 1957)
5. *La momia azteca* (Calderón, 1957)
6. *La maldición de la momia azteca* (Calderón, 1957)
7. *La momia azteca contra el robot humano* (Calderón, 1957)
8. *La nave de los monstruos* (Sotomayor, 1959)
9. *Neutrón el enmascarado* (Curiel, 1960)

¹⁰ Los títulos son variados y la cinematográfica Calderón es la que más películas llevó a los cines para esa época. Hubo películas que no fue posible localizar para sustituir esto revisé a detalle la sinopsis o bien busqué los guiones y fichas en CINETECA Nacional y Filmoteca UNAM, así como escenas disponibles en internet, imágenes o carteles.

10. *Los autómatas de la muerte* (Curiel, 1960)
11. *Asesinos invisibles* (Cardona, 1964)
12. *La isla de los dinosaurios* (Calderón, 1966)
13. *Santo contra la invasión de los marcianos* (Rosas, 1966)
14. *Blue Demon y las invasoras* (Martínez, 1968)
15. *Santo contra el tesoro de Drácula* (Calderón, 1968)
16. *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (Soler, 1969)

Para determinar lo que designé como *fantaciencia*, mi revisión de películas para los fines del primer capítulo se divide en dos: las cintas mexicanas y las extranjeras. Comparé a la *science fiction* y *fantascienza*.¹¹ A continuación otra lista de películas que revisé, para desarrollar el concepto central del capítulo uno:

1. *Le voyage dans le lune* (Méliès, 1902), Francia
2. *Le voyage à travers l'impossible* (Méliès, 1904), Francia
3. *The motorist* (Paul, 1906) Reino Unido
4. *Aelita* (Protazanov, 1924), Unión Soviética
5. *Metropoli* (Pommer, 1927), Alemania
6. *The invisible man* (Leemmle, 1933), Reino Unido
7. *The things to come* (Korda, 1936), Reino Unido
8. *Invasion of the body snatchers* (Wanger, 1956), Estados Unidos
9. *On the beach* (Kramer, 1959), Estado Unidos
10. *Il pianeta degli uomini spenti* (Margheriti, 1961), Italia
11. *Terrore nello spazio* (Bava, 1965), Italia
12. *Fahrenheit 451* (Allen, 1966), Reino Unido

¹¹ Con *Science fiction* me refiero a las películas de ciencia ficción de los países que representaban las grandes potencias económicas mundiales (Estados Unidos, El Reino Unido, Francia, Alemania y la Unión Soviética) y con *fantascienza* a la ciencia ficción italiana, por otro lado la *Fantaciencia* es el cine mexicano de ciencia ficción en el periodo de estudio.

De esta manera y contrastando información sobre las características, tanto de la ciencia ficción mexicana, como de sus influencias y diferencias con la ciencia ficción de otros países, elegí la muestra de películas que analicé. En los argumentos para elegir la muestra, busqué características que expongo de manera más amplia al final del capítulo uno. Así, mi primera elección corresponde a las adaptaciones, *El hombre que logró ser invisible* (1957), es un clásico de ciencia ficción adaptado en México y en otros países, fue una de las más famosas novelas de H. G. Wells; para los cómicos retomé *La nave de los monstruos* (1959) por tratarse de una de las piezas de *fantaciencia* mexicana que más parafernalia mostró dentro del periodo de análisis; y en lo que corresponde a los luchadores, seleccioné *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966) porque muestra a un Santo refinados con instinto de científico, cualidad que para 1968 en *Santo contra el tesoro de Drácula* el personaje había desarrollado por completo. Para mí, la película formó parte de la transición de luchador a científico súper héroe.

Tras construir la muestra de películas, mi siguiente paso fue elegir escenas que analicé. Como buscaba imaginarios de la *modernidad* mexicana, al conformar el segundo capítulo encontré ciertas características propias del periodo que estudié. Así, la *modernidad* mexicana, es el concepto que construí considerando las cualidades económicas, políticas y sociales que se vivía en México durante las décadas que abarca mi estudio (1950-1970). En esas dos décadas se experimentaron diversos cambios bajo los mandatos de Miguel Alemán (1946-1952); Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958); Adolfo López Mateos (1958-1964), y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). La gran capital mexicana se convirtió en el núcleo político, económico y cultural. El fenómeno migratorio también caracterizó esta etapa. La mezcla de lo urbano y lo rural está presente en el cine, pero también, en la conformación de la vida cultural capitalina. En el cine, por ejemplo, se pasa de la comedia ranchera al drama urbano: Pedro Infante pasó de ser uno de los *Tres García* a ser *Pepe el Toro*. Al acercarme al fenómeno que representó el periodo de la modernización del Estado nación mexicano, y sobre todo, situando el estudio entre 1950 y 1970, distinguí que el proceso de urbanización que se vivía en el México de aquellos años, se iba representado en las pantallas de cine, así como algunos de los rasgos culturales de la sociedad de aquellos años. Por ello, decidí que, antes de buscar la modernidad en las escenas de las películas que conformaron mi muestra, debía revisar películas de la época de oro del cine mexicano. Así podría identificar los cambios de estética y argumentos entre las películas de ciencia ficción y las de cine urbano y rural, géneros que caracterizaron la industria cinematográfica en la primera década del siglo XX.

A continuación muestro la lista de películas revisadas que mostraban, ya sea, la vida rural o la urbana de México, sobre todo en la primera mitad del siglo XX:

1. *Allá en el Rancho Grande* (Rivas, 1936)
2. *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Rodríguez 1941)
3. *María Candelaria* (Fink, 1943)
4. *Las abandonadas* (Sabervielle, 1944)
5. *La perla* (Fernández, 1945)
6. *Los tres García* (Ramírez, 1946)
7. *Nosotros los pobres* (Rodríguez 1948)
8. *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948)
9. *Los tres huastecos* (Rodríguez, 1948)
10. *Los Olvidados* (Danciger, 1950)
11. *A toda máquina* (Rodríguez, 1951)
12. *Un rincón cerca del cielo* (González, 1952)
13. *Escuela de vagabundos* (De Fuentes, 1954)
14. *Macario* (Orive, 1959)
15. *El gallo de Oro* (Barbachano, 1964)
16. *Los Caifanes* (Pérez, 1964)
17. *Modisto de señoras* (López, 1969)

Mi finalidad al armar el concepto de *modernidad* mexicana en el segundo capítulo fue para acceder a la muestra de escenas de las tres películas seleccionadas: *El hombre que logró ser invisible* (1957), *La nave de los monstruos* (1959), *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966), que posteriormente analicé. A partir de mi revisión bibliográfica que realicé y la búsqueda de elementos en el cine rural y urbano localicé características que propuse como códigos de análisis. Así, los rasgos que busqué, basándome en la configuración teórica del capítulo dos, fueron: 1) lo nuevo como progreso y modernidad; 2) la ciencia y la tecnología como novedoso y facilitador; 3) la ciudad como escenario; 4) urbanización; 5) la tradición y la ciudad; 6) el folclor como signo de nacionalismo.

Conseguí así seleccionar, de las películas a estudiar visualizar, los rasgos de la modernidad entre 1950 y 1970. Lo siguiente fue elegir el modelo de análisis para *El hombre que logró ser invisible* (1957); *La nave de los monstruos* (1959), y *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966) en los tres casos me basé en el modelo elaborado por Casseti y Di Chio (1990). Sin embargo, también incluí otros elementos e interpretaciones del modelo ya mencionado, como las de Vizcarra (2012), quien propone una estructura metodológica asentada en niveles de análisis o escala conceptual. A continuación presento un esquema en el que muestro los dos grandes bloques metodológicos contexto y discurso en que divido mi estudio, y cómo cada uno de los elementos teóricos documentales y el mismo texto se van vinculando para llegar al análisis de las películas.

Diagrama 1. Muestra los dos grandes bloques en que divido mi análisis: contexto y discurso. El diagrama lo basé en los niveles de análisis o escalas contextuales de los que habla Vizcarra (2002). En el primer bloque, que pertenece al contexto, tomé en consideración todo lo que rodea a la película en los ámbitos social e histórico. Enseguida, a partir del discurso, situé las experiencias contextuales en la estructura de las obras filmicas.

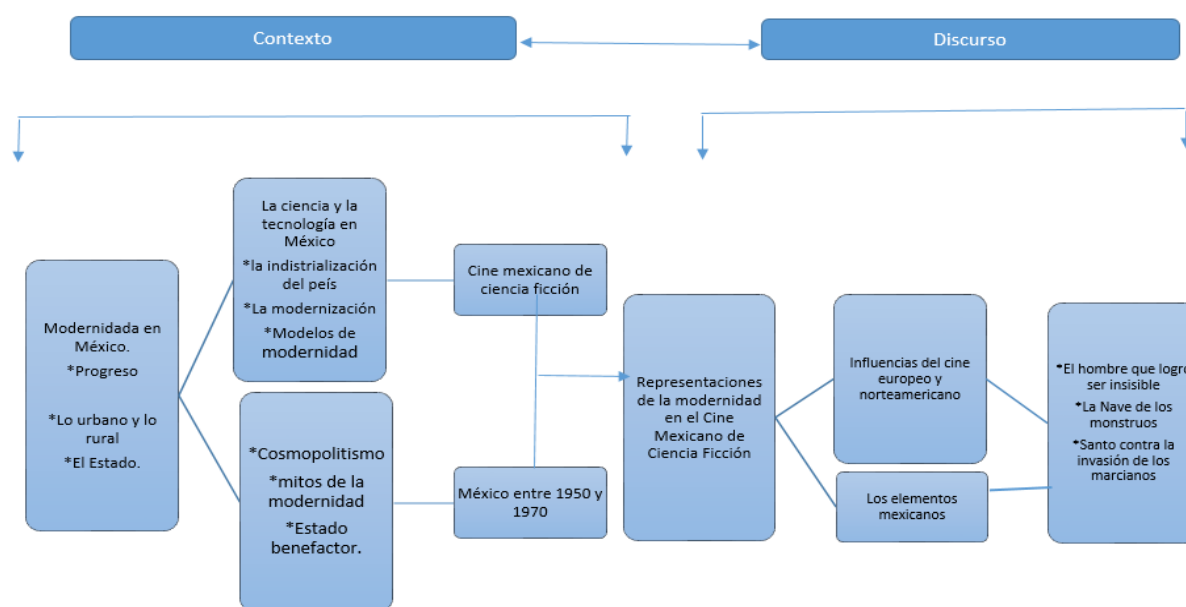
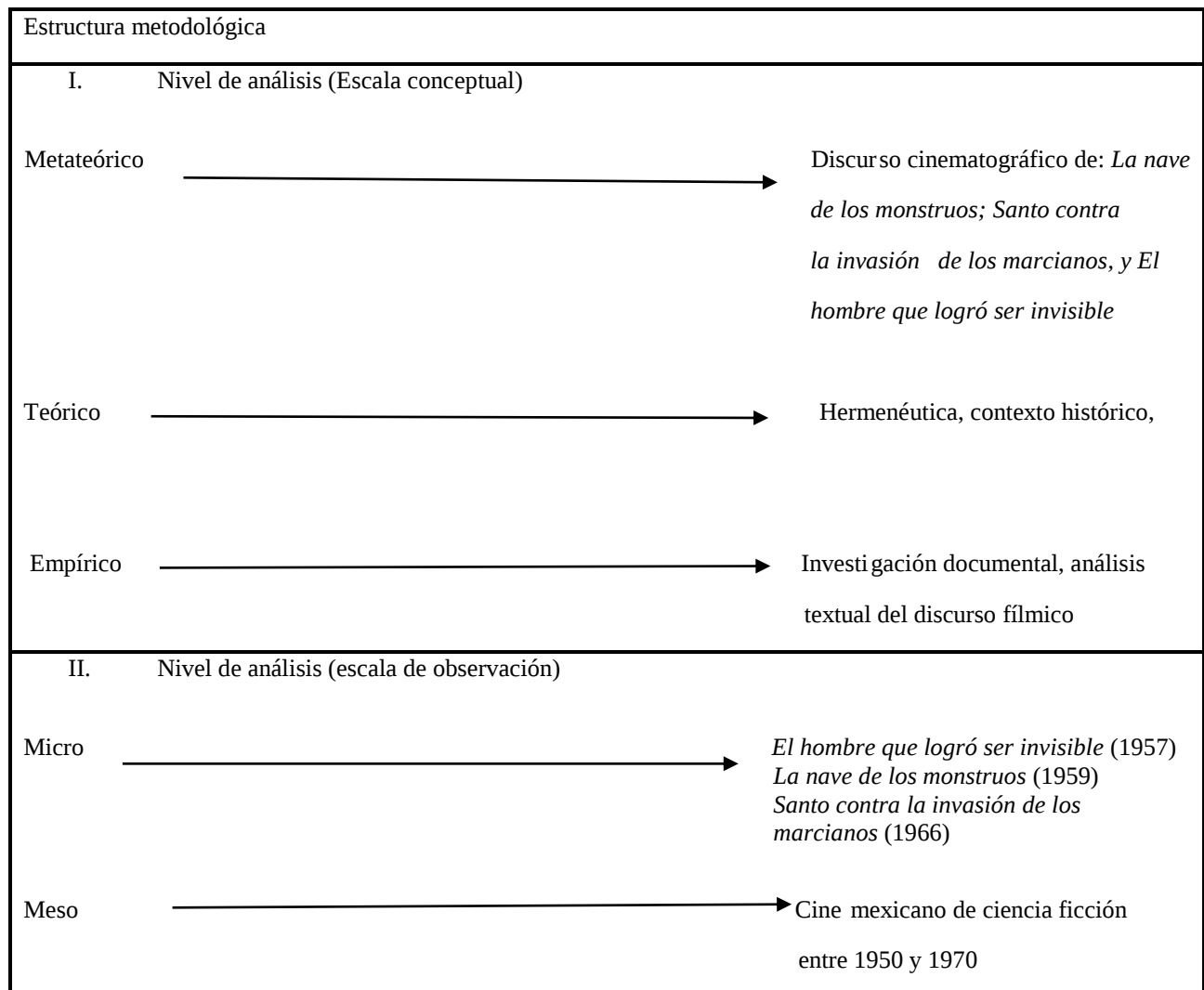


Diagrama 2. Muestro la composición metodológica del análisis; un primer acercamiento al procedimiento que ejecuté. En el diagrama se observa la estructura de los niveles para el estudio de una película propuestos por Vizcarra (2002). El primer nivel representa una escala conceptual, que se refiere a cómo se conforma el marco teórico o cómo se conceptualiza lo teórica. Es decir,

lo meta teórico, es el primer acercamiento al objeto de estudio; el nivel teórico, o cómo conformé los conceptos teóricos, en este caso *fantaciencia* y *modernidad* mexicana; y por último el empírico, que responde al *cómo* lo voy a hacer. El segundo nivel, es una escala de observación, comienza con lo micro: las películas; continúa lo “meso”: el cine mexicano de ciencia ficción; y finaliza con lo macro, la modernidad y las representaciones de ésta en México. El tercer nivel se refiere a las dimensiones de análisis, o sea, a los imaginarios y la narración. En el cuarto nivel desarrollo las categorías de análisis: para mi caso de estudio fueron *fantaciencia* y *modernidad* mexicana. Al llegar al quinto nivel es importante tener claras las categorías de análisis porque a partir de éstas surgen las subcategorías como: progreso, ciencia y tecnología, cosmopolitismo, mitos y lo rural y lo urbano. Todas estas subcategorías las aplico a la unidad de análisis, las películas.



Macro	→	Modernidad mexicana Representaciones de la modernidad
III. Dimensiones de análisis	→	Imaginarios y narración
IV. Categorías de análisis	→	Fantaciencia Modernidad
V. Subcategorías	→	Progreso Ciencia y tecnología Cosmopolitismo Mitos Lo urbano y lo rural
VI. Unidades de análisis	→	<i>El hombre que logró ser invisible</i> (1957) <i>La nave de los monstruos</i> (1959) <i>Santo contra la invasión de los marcianos</i> (1966)

Antes de proceder con mi análisis, recalco que el modelo desarrollado por Casseti y Di Chio es muy amplio, y por tanto ofrece una serie de opciones a considerar, dependiendo del objetivo de la investigación. Sin embargo, la descomposición de la película es una fase ineludible. Así, un filme está compuesto por episodios (en algunos casos), secuencias, escenas, encuadres e imágenes. Para fines del análisis de las tres películas sólo segmenté por secuencias y escenas, ya que el análisis más que estético es contextual-histórico. Esto es, no pretendía escudriñar a nivel de composición estética de las películas; mi análisis se centró en la parte discursiva: es por ello que se transcribieron los diálogos y las fotografías que expongo funcionan para complementar. Figueroa señala al respecto:

En términos generales, en su modelo [Casseti y Di Chio] proponen descomponer y recomponer una película para comprender el funcionamiento interno de la misma. Para lograrlo, recomiendan recurrir a cuatro tipos de análisis: de los componentes cinematográficos, la representación, la narración y de la comunicación. A cada uno de ellos corresponden diferentes componentes, niveles y elementos (Figueroa, 2008, p. 26).

En todo caso, el análisis textual que proponen Casetti y Di Chio contempla muchas posibilidades. Estas posibilidades, como señala Figueroa (2008), más que modificar el modelo, permiten recurrir a los elementos que se relacionan con el objeto y el objetivo de la investigación. Vizcarra dice:

[Para el análisis de un texto fílmico] situado en el horizonte hermenéutico, el modelo de análisis textual busca identificar en el discurso cinematográfico un conjunto de componentes narrativos, estéticos y de representación social que posibiliten el análisis y la comprensión de estas formas simbólicas. El modelo de análisis asume, por lo tanto, la búsqueda formal de la dialéctica: la construcción cognitiva de las relaciones primordiales entre el acontecimiento discursivo y sus condiciones históricas y sociales. (2013, p. 83)

Más allá de replicar el modelo de Casetti y Di Chio (1990), en el presente trabajo busqué los elementos que me permitieran hacer evidentes esos imaginarios y la conexión que existe con lo sociocultural y lo histórico-político presentes en la *modernidad* mexicana. En este sentido, no hay ninguna teoría unificadora del cine; tampoco hay un modelo único. Sin embargo, las etapas de descomposición y recomposición son importantes y necesarias para interpretar el texto fílmico. En el lenguaje cinematográfico, las películas pueden estar estructurados a partir de *episodios*, que equivalen a lo que los capítulos en un texto literario, y aunque son pocas las películas seccionadas por bloques grandes, es importante contemplar esta posibilidad. Las *secuencias* fueron mi primera herramienta para dividir; son más breves que los episodios, pero menos delimitadas y articuladas (Casetti y Di Chio, 1990). El siguiente paso fue fraccionar en *encuadres*, para delimitar las escenas, todos estos elementos son unidades técnicas, que me ayudaron a esquematizar el análisis.

Son justamente estas divisiones técnicas las que permiten segmentar un texto fílmico. Se debe entender la *segmentación* como la individuación dentro de un continuo.¹² De esta manera, la *estratificación* es vista como el análisis interno que se hace de los elementos segmentados: ya sea en individual o conjunto, siguiendo lo que sugieren Casetti y Di Chio (1990). Así, de la segmentación de las películas resultó que el primer caso, *El hombre que logró ser invisible* cuenta con siete secuencias y 490 escenas. *La nave de los monstruos* la segunda película expuesta a análisis está segmentada en 12 secuencias y 565 escenas. Y *Santo contra la invasión de los*

¹² Con individualización de un continuo, Casetti y Di Chio (1990) se refieren a hecho de ver cada una de las partes en las que se divide una película como parte de un todo.

marcianos quedó dividida en 23 secuencias y 478 escenas. Las representaciones numéricas se observan en los anexos 1, 2 y 3.

Ejecutada la *descomposición* el siguiente paso fue la recomposición. Segmentadas y estratificadas las películas, *enumerar y ordenar* es fundamental para delinear un primer mapa e identificar los objetos similares o contrastantes de las películas; podría decirse que es una manera de describir el texto. Este procedimiento facilita *recomponer y modelizar*, los últimos pasos a seguir del modelo de Casetti y Di Chio (1990). A continuación muestro los cuadros que describen la enumeración y ordenamiento de las películas, los números sombreados son los elementos que se repiten constantemente los códigos.

Cuadro 1. Enumeración y ordenamiento de la *fantaciencia* mexicana en *El hombre que logró ser invisible* (1957). Los números que aparecen en el cuadro resultan de la numeración de cada una de las escenas en las que descompuse la película. Así, los elementos sombreados representan las escenas que se repiten en los tres códigos de análisis correspondientes al concepto *fantaciencia* mexicana. Esto me permitió identificar los elementos similares y los que contrastan en cada escena seleccionada.

Códigos	Secuencias	Escenas
Adaptación cinematográfica	1, 3, 5,7	5, 14, 31, 114, 116, 117, 118, 119, 312, 445
Héroe de la película	1, 5	31, 312
Los científicos	1, 5,7	31, 312, 445
Montaje, efectos especiales	1, 7	6, 31, 445

Fuente: Elaboración propia a partir del Anexo 1.

Cuadro 2. Enumeración y ordenamiento de códigos de la *modernidad* en México en *El hombre que logró ser invisible* (1957). Los números que aparecen en el cuadro resultan de la numeración de cada una de las escenas en las que descompuse la película. Así, los elementos sombreados representan las escenas que se repiten en los tres códigos de análisis correspondientes al concepto

de *modernidad* mexicana. Esto me permitió identificar los elementos similares y los que contrastan en cada escena seleccionada.

Códigos	Secuencias	Escenas
Ciencia y tecnología	1, 3, 5	31, 114, 116, 312.
Lo Moral	1, 3, 7	6, 14, 31, 117, 118, 119, 445
El científico	1, 5, 7	31, 312, 445

Fuente: Elaboración propia a partir del Anexo 1.

Cuadro 3. Enumeración y ordenamiento de la *fantaciencia* mexicana en *La nave de los monstruos* (1959). Los números que aparecen en el cuadro resultan de la numeración de cada una de las escenas en las que descompuse la película. Los elementos sombreados representan las escenas que se repiten en los tres códigos de análisis correspondientes al concepto *fantaciencia* mexicana. Esto me permitió identificar los elementos similares y los que contrastan en cada escena seleccionada.

Códigos	Secuencias	Escenas
Las invasiones de otro planeta	1, 2, 6, 10,11, 12	37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 120, 457, 458, 530, 531, 532, 533
Héroe de la película	1, 2, 6, 10, 12	114, 256, 558, 559, 456, 458, 556,
Los científicos	1, 2, 6, 10, 11,12	37, 39, 41, 42, 43, 120, 260, 437, 458, 553, 564, 565, 567, 568
Montaje estrafalario	1, 2, 6, 10, 11, 12	37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 120, 267, 259, 260, 457, 458, 531, 533, 563, 564, 565

Fuente: elaboración propia a partir del Anexo 2.

Cuadro 4. Enumeración y ordenamiento de códigos de la *modernidad* en México en *La nave de los monstruos* (1959). Los números que aparecen en el cuadro resultan de la numeración de cada

una de las escenas en las que descompuse la película. Los elementos sombreados representan las escenas que se repiten en los tres códigos de análisis correspondientes al concepto *modernidad mexicana*. Esto me permitió identificar los elementos similares y los que contrastan en cada escena seleccionada.

Códigos	Secuencias	Escenas
Ciencia y tecnología	1, 2, 6, 10, 12	37, 39, 41, 42, 43, 120, 260, 437, 458, 553, 554, 555, 567, 558.
Lo Rural	2, 10,11, 12	114, 120, 456, 530, 531, 556.
Folclor mexicano	2, 10, 12, 6	114, 120, 256, 257, 258, 259, 260, 456, 457, 458, 530, 531, 532, 533, 554, 557,

Fuente: elaboración propia a partir del Anexo 2.

Cuadro 5. Enumeración y ordenamiento de la *fantaciencia mexicana* en *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966). Los números que aparecen en el cuadro resultan de la numeración de cada una de las escenas en las que descompuse la película. Los elementos sombreados representan las escenas que se repiten en los tres códigos de análisis correspondientes al concepto *fantaciencia mexicana*. Esto me permitió identificar los elementos similares y los que contrastan en cada escena seleccionada.

Códigos	Secuencias	Escenas
Las invasiones de otro planeta	8, 9, 22, 23	82, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,105, 106, 107, 108, 412, 464
Héroe de la película	9,22, 23	83,103,105, 319, 464
Los científicos	9, 19, 23	99, 103,105, 464
Montaje estrafalario	9	88, 90, 92, 98, 99, 102, 103, 104,106, 107, 108

Fuente: elaboración propia a partir del Anexo 3.

Cuadro 6. Enumeración y ordenamiento de códigos de la *modernidad* mexicana en *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966). Los números que aparecen en el cuadro resultan de la numeración de cada una de las escenas en las que descompuse la película. Los elementos sombreados representan las escenas que se repiten en los tres códigos de análisis correspondientes al concepto *modernidad* mexicana. Esto me permitió identificar los elementos similares y los que contrastan en cada escena seleccionada.

Códigos	Secuencias	Escenas
Ciencia y tecnología	9, 19,23	88, 90, 92, 98, 99, 102, 103, 104,105, 106, 319, 464.
Lo urbano (la ciudad cosmopolita)	9, 8, 19, 22	83, 89, 91, 100, 101, 82, 412, 319
Ideas del progreso	9, 19, 22	89, 99, 100, 101, 103, 319, 412
Folclor mexicano	9, 19	82, 83, 91, 93

Fuente: elaboración propia a partir del Anexo 3.

Después de la *numeración* y el *ordenamiento*, continué con la *recomposición* y la *modelización*: procedimientos que me permitieron interpretar las películas, el texto fílmico que contemplo como una unidad; su fragmentación exigió un análisis minucioso y detallado. Cassetti y Di Chio definen modelo como:

Un modelo es, pues, un esquema que proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y sus sistemas recurrentes [...]. Se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permiten a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias enmantes; en nuestro caso, se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en el primer plano de construcción y principio de funcionamiento (Cassetti, Di Chio, 1990, p. 52)

De esta manera, los autores proponen dos modelos fundamentales: figurativo y abstracto. Modelos que a su vez pueden combinarse o complementarse con los modelos estético y dinámico. El modelo

figurativo, fue el que utilicé. Este modelo proporciona del texto analizado, una especie de imagen total. Con la modelización es posible la interpretación. Enseguida los cuadros 7, 8 y 9 en los que esquematicé la recomposición y modelización.

Cuadro 7. Reagrupamiento y modelización de códigos con los conceptos *fantaciencia* y *modernidad* mexicana en *El hombre que logró ser invisible* (1957). Después de la descomposición, la película vuelve a verse como un todo. Sin embargo, los elementos teóricos que desarrollé en los capítulos 1 y 2 guían el análisis al unirlos al proceso de ordenamiento, con el fin de llegar a una interpretación. Así, cada una de las escenas la interpreté a partir de su contexto histórico, y los conceptos de *modernidad* y *fantaciencia* mexicana.

Contexto histórico	Categoría de análisis o concepto	Categoría de análisis o concepto
México 1950-1970	Modernidad mexicana	Fantaciencia mexicana
Sexenios	Estado-Nación mexicano	La industria cinematográfica en México.
México en el contexto mundial	Influencias de la modernidad La segunda guerra mundial La guerra fría	<i>Fantaciencia-fantascienza-Science fiction</i>
La ciudad de México	El centro económico y cultural del país	Escenario de la ciencia ficción
La educación, la ciencia y la tecnología	Educación superior Formación de científicos	El científico en la fantaciencia mexicana.

Fuente: elaboración propia a partir de los capítulos teóricos 1 y 2; y los cuadros 1 y 2.

Cuadro 8. Reagrupamiento y modelización de códigos *fantaciencia* y *modernidad* mexicana en *La nave de los monstruos* (1959). Después de la descomposición, la película vuelve a verse como un todo. Sin embargo, los elementos teóricos que desarrollé en los capítulos 1 y 2 guían el análisis al unirlos al proceso de ordenamiento, para así llegar a una interpretación. Cada una de las escenas la interpreté a partir de contexto histórico, y los conceptos de *modernidad* y *fantaciencia* mexicana.

Contexto histórico	Categoría de análisis o concepto	Categoría de análisis o concepto
México 1950-1970	Modernidad mexicana	Fantaciencia mexicana
Sexenios	Estado-nación mexicano	La industria cinematográfica en México.
México en el contexto mundial	Influencias de la modernidad Las guerras en Europa	<i>Fantaciencia-fantascienza-Science fiction</i>
La vida rural	El campo Lo tradicional Folclor El rancho	El charro cantor y el macho mexicano Escenario de la ciencia ficción

Fuente: elaboración propia a partir de los capítulos teóricos 1 y 2; y los cuadros 3 y 4.

Cuadro 9. Reagrupamiento y modelización de códigos, *fantaciencia* y *modernidad* mexicana en *Santo contra la invasión de los marcianos*. Después de la descomposición, la película vuelve a verse como un todo. Pese a esto, los elementos teóricos que desarrollé en los capítulos 1 y 2 guían el análisis al unirlos al proceso de ordenamiento, para llegar a una interpretación. Así, cada una de las escenas la interpreté a partir de contexto histórico, los conceptos de *modernidad* y *fantaciencia* mexicana.

Contexto histórico	Categoría de análisis o concepto	Categoría de análisis o concepto
México 1950-1970	Modernidad mexicana	Fantaciencia mexicana
Sexenios	Estado-nación mexicano	La industria cinematográfica en México.
México en el contexto mundial	Influencias de la modernidad La segunda guerra mundial La guerra fría	<i>Fantaciencia-fantascienza-Science fiction</i>
La ciudad de México	El centro económico y cultural del país	Escenario de la ciencia ficción
Movimiento migratorio Formación de espacios de para migrantes: barrios, vecindades, cines, arenas de lucha libre, parques, canchas de fútbol	Cosmopolitismo Mitos de la modernidad El progreso	La máscara como santidad Visión maniquea: el bien contra el mal.

Fuente: elaboración propia a partir de los capítulos teóricos 1 y 2; y los cuadros 5 y 6.

CAPÍTULO 1. *The science fiction- la fantascienza- la fantaciencia: elementos de la ciencia ficción mexicana.*

1.1 El cine, primero que nada

“El avión, hobby del soñador, manía de cabalgador de nubes, era asimilado por la práctica y se convertía en el medio práctico del viaje, del comercio y de la guerra” (Moríne, 1956).

La historia del cine se remonta al surgimiento de la fotografía, que capturaba fragmentos de tiempo: la realidad estaba contenida en un trozo de papel que al exponerlo por 14 horas daría un ejemplo gráfico de la realidad. G. Sadoul (1976) narra en su historia del cine la evolución de las máquinas construidas para proyectar ficciones y realidades, hasta llegar al cinematógrafo de los Lumière, cuando se declara el nacimiento del cine como tal. La necesidad de capturar lo que formaba parte de la imaginación es, en efecto, una idea romántica de la génesis del cine. Lo cierto es que el cine nació como una industria; que a la par se convirtió en la forma artística para las masas, mucho antes que la música lo fuese. Porque si bien es cierto que las primeras imágenes evocaban la vida cotidiana, se representaron ficciones, historias de amor, aventuras, peleas, momentos históricos.

Entre los artefactos que precedieron al cinematógrafo. El primero que numera la historia del cine es la linterna mágica; aparato que proyectaba espectros, que eran producidos por un lente con cristales de colores que los reproducía en una pantalla o en el aire. La estructura del aparato permitía sobreponer dibujos para causar un efecto de movimiento. Ya para el siglo XIX (Sadoul, 1976) se usaban ruedas de movimiento: que aprovechaban que el ojo humano guarda la imagen unos segundos antes de que aparezca otra imagen. Esto permite que el ojo asocie las ilustraciones y las ruedas logran un efecto de movimiento; para ello había que girar quince imágenes por segundo, este efecto está cercano a las 24 imágenes por segundo que produce una ilusión de movimiento más natural. El invento surgió de diferentes maneras, por una parte en 1830, Peter Mark Roget construyó una rueda que llamó Faraday, inspirada en tratados de la física y al igual que John Herschel, experimentó también con la física para desarrollar algo muy parecido a los dibujos animados actuales, o sea un juguete óptico donde estos dibujos se movían. La evolución de simples imágenes contenidas en cartones que giran en el cinematógrafo se da en gran medida

por la reducción de tiempo de exposición de la fotografía. En 1840 pasó de 14 horas a sólo 20 minutos y en 1951 a unos pocos segundos.

En 1888, el francés Charles-Émile Reynaud creó un teatro óptico, que empleaba cintas perforadas. Estas cintas fueron las primeras representaciones públicas de dibujos animados en París, usando una técnica que aún es vigente. Eran historias que duraban de 10 a 15 minutos proyectadas en una pantalla. Para esa época, en América, Edison, como lo narra Sadoul:

Hizo entrar al cine en una etapa decisiva, al crear la película moderna de 35mm con cuatro pares de perforaciones por imagen. El famoso inventor, después de haber emprendido la fabricación industrial de las lámparas incandescentes acababa de realizar la primera distribución de la electricidad a gran escala. Había permitido así, la construcción por la General Electric de un trust mundial de electricidad bajo la égida de la banca Morgan (1976, p. 8).

Se solidificaron así dos de los inventos más representativos de la modernidad: la electricidad y el cine. A Edison parece que sólo le faltó haber participado en la invención del avión, para ser el padre tecnológico de la modernidad. Edison nunca quiso masificar su invento a pesar del éxito que precedía a sus quinetoscopios (unos aparatos con anteojos y cajas grandes que contenían películas perforadas en 50 pies). La misión del famoso inventor era combinar el fonógrafo con las imágenes para proyectarlas a tamaño natural; dudaba que el cine mudo pudiera tener éxito. Aun así, su invento era lucrativo: cobraba 50 centavos a cada persona por usar la máquina de imágenes en movimientos, en ese momento el film ya era una realidad. Pero los hermanos Lumière fueron quienes captaron la atención del mundo, haciendo del séptimo arte una verdadera empresa, un espectáculo.

En el texto *El cine* de Antonin Artaud, una compilación de ensayos y guiones sobre el cine creados en la década de los veinte del siglo XX, el autor medita acerca del invento cinematográfico y de lo que esto se desata en el ámbito emocional-cognitivo, pero sobre todo de aquello que atrae del séptimo arte. La fascinación por la imagen en movimiento y sobre las tramas de aquellos años lo llevó a concluir “He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay el cine toda una parte de improviso misterioso, que no se encuentra en otras artes” (Artaud, 1982, p.6). Artaud se refiere a aquello que se capta en el cine, la historia en movimiento que somos capaces de percibir al instante y de hecho sentir. Artaud (1982) reflexiona

que el cine puro es el error, tal como funciona en las demás artes que se esfuerzan por encontrar o cruzarse con los principios íntimos a vez que intentan representar objetivamente un pensamiento. Es interesante regresar a la visión de un hombre que escribió en la misma época en que el invento se consolidaba como un arte, que entraba en la realidad de los pueblos que podían acceder a los cinematógrafos.

Respecto a la invención de los Lumière, Moríne (1956) en el libro *El cine y el hombre imaginario* juega con la metáfora del surgimiento de los aviones y el cine, y son, como lo plantea Moríne, dos maneras diferentes de llegar a las nubes. La representación compuesta por la idea del sueño hecho realidad es constante en los análisis de la historia del cine, pero también en avances científicos y tecnológicos. El Ícaro de la modernidad –el cine–, es capaz de volar tan alto, que es fácil que se derrita su fantasía y se convierta en realidad. Respecto a la modernidad y el cine, Lipovestky (2009) desglosa cuatro periodos fundamentales para entender el séptimo arte, no todas las etapas tienen una temporalidad establecida, más bien, el quiebre lo marcan las características de la producción cinematográfica:

1. El cine mudo (modernidad primitiva);
2. Modernidad clásica 1930-1950 (edad del cine de los estudios y revolución de la técnica sonora);
3. Modernidad vanguardista (ruptura estética, neoliberalismo surgido por las desgracias de la guerra).
4. Modernidad liberadora (hipermodernidad, búsqueda de las estructuras universales del lenguaje cinematográfico).

El cine mexicano de ciencia ficción, lo situó en la modernidad vanguardista, porque a pesar de encontrarse justo en el periodo de transición, si algo lo caracteriza es la vanguardia, en cuanto a sus planteamientos estéticos. Pero las influencias del cine estadounidense, italiano, alemán y francés son innegables, aunque el resultado sea una interpretación que los cineastas mexicanos hacen de las particularidades que existen en cada uno de los países, no sólo respecto a estéticas, sino también en torno a los imaginarios sociales. Estos imaginarios sociales se cubrieron entonces con los imaginarios mexicanos que presentaron alegorías de la *modernidad* mexicana; esta es mi inquietud fundamental. El cine, a lo largo de la historia no sólo se ha caracterizado por proyectar

imágenes en movimiento, sino también ha ido más allá, expresando pensamientos, sentimientos, ideas, ideales e imaginarios de la sociedad de donde provienen.

1.2 George Méliès y sus trucos para llegar a la luna: historia del cine de ciencia ficción.

“El cine llega [...], en el momento [...] en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones” (Artaud, 1982, p. 6).

La historia del cine reconoce a George Méliès como el padre de la ciencia ficción, por su célebre *Le voyage dans la lune* (1902),¹³ una adaptación de las obras literarias de Julio Verne, *De la tierra a la Luna* (1865) y de H.G. Wells, *Los primeros hombres en la Luna* (1901). Lo novedoso, además del argumento, fue cómo utilizó técnicas que crean ilusiones en la pantalla: Méliès era conocido como experto del trucaje escénico,¹⁴ y usó estos elementos para montar sus películas; experimentó con los artificios teatrales como las escenografías. También manipuló los movimientos de la cámara y los efectos visuales trasladándola de un sitio específico a otro. Estos parecen ser trucos sencillos, pero en su tiempo revolucionaron la forma de filmar. Esta simple artimaña fue un suceso que influenció y se convirtió en la antesala de la técnica de dibujos animados americana. Es por eso que se considera a Méliès maestro de los trucos y padre de la ciencia ficción, aunque la historia se puede rastrear poco antes de *Le voyage dans la lune*.

Reconociendo la película de Méliès como la fundadora de la ciencia ficción, más por las técnicas de filmación y la duración de la película que por patentar el género, existen elementos para referir

¹³ *Le voyage dans la lune* (1902). “El club de astronomía francés decide enviar una expedición a la Luna. Una vez allí, los cinco tripulantes de la nave se encuentran con la Diosa Luna, que los castiga con una tormenta de nieve. Escondidos en uno de sus cráteres, son sorprendidos por selenitas, que aparecen de bajo de unas setas gigantes y los capturan para llevarlos ante su rey. Logran escapar en un *extreme* y, a la vuelta caen en el fondo del mar. Son rescatados y aplaudidos como héroes por los ciudadanos de París” (S. Sánchez, 2007, p. 25)

¹⁴ “Para simular los escenarios submarinos, colocando un acuario entre la cámara y su modelo. A la que viste de sirena. Pero no cabe duda que el más importante de los hallazgos de Méliès fue el empleo de la luz artificial” (J. Memba, 2005, p. 19)

como la primera imagen de ciencia ficción a *La carnicería mecánica* (1897) de los hermanos Lumière; el vestigio más viejo del género. La película retrata un cerdo que es introducido a una moderna trituradora y cómo sale convertida en trozos de jamones. Para ese mismo año aparece otra película *Gugusse et l'Automate*, que retoma J. Memba (2005) en su libro *La década de oro del cine de ciencia-ficción*, aludiendo a un payaso que se enfrenta a un hombre mecánico. Quizá una de las razones por las cuales se cuenta *Le voyage dans la lune* como la primera película de ciencia ficción, es porque fue la primera en lograr éxito y distribución internacional. Esto significó además de la inauguración del género, el comienzo de las transnacionales cinematográficas. A partir del éxito de la cinta, Méliès fundó su productora *Star Films* y abrió una filial en Estados Unidos. También es de rescatar a Alice Guy de nacionalidad francesa quien fue la primera mujer en dirigir una película, muere sin ser reconocida como la fundadora del género por su cinta *El hada de los repollos* (1896); que Edgar Soberón (1995) menciona en su libro *Un siglo de cine*.

Después de repasar brevemente los inicios del género, me parece pertinente citar a Ramón Gil que escribe sobre la ciencia ficción, los primeros films y lo que representaban:

[En la representación del] sabio loco sediento de poder y sin escrúpulos. [Fritz] Lang acentuó la paranoia psicológica que encontraba su referente real en el ascenso del nazismo. Lang diseñó un nuevo tipo de perseguidor, de amenaza que surgió de un consciente colectivo que se expresaba en una realidad social y política que llevó al poder a un Mubuse real en la figura de Adolf Hitler (2005, p. 64).

La relación que hay entre los filmes y el contexto histórico e ideológico, tal como sucede en la cita anterior, es lo que Ramón Gil (2005), en su libro *El cine de ciencia ficción: historia e ideología*, despliega y con ello logra clasificar el género en siete periodos que van desde 1902 hasta 1977. La primera etapa que abarca de 1902 a 1926, misma que nombró *De la fantasía a la fantaciencia*. Esta época se caracteriza por la publicación de textos que fantaseaban con la llegada al espacio e invenciones tecnológicas. Aquí mismo aparecieron escritores nodales del género como G.H. Wells con su imponente novela *La guerra de los mundos* (1898). Lo interesante del texto de Gil es que contextualiza la aparición de las películas de ciencia ficción con los acontecimientos científicos y tecnológicos que cimbraron la época, como el cambio de paradigmas respecto al estudio del tiempo, cuando Albert Einstein relega la teoría de Newton sobre la noción del tiempo y espacio por la famosa teoría de la relatividad.

Para ese tiempo aparecieron las primeras adaptaciones de la literatura de ciencia ficción al cine como: *Le voyage dans la lune* (1902) y otras obras que trataban los viajes a la Luna u otros lugares fantásticos.¹⁵ Lo novedoso y que causó gran impacto de películas como *The motorist* (1906, Booth), describe Edgar Soberón (1994), fue que el hombre aparece como mentor, como creador de sueños. Para lograrlo los realizadores tomaron prestados los elementos teatrales en los que eran expertos, como el uso de luz natural en un estudio hecho de vidrios decorados y pintados en toda la gama de grises.

La etapa de Gil, *de la fantasía a la fantaciencia*, concuerda con la primera guerra mundial y el triunfo de los bolcheviques en Rusia, así como la decadencia alemana, país devastado después de la gran guerra. De una Europa demolida por todos estos movimientos bélicos, políticos y sociales surgen: *The Dr. Mabuse* (1922), y *Metrópolis* (1927). Esta última inspirada en el imperialismo visto por el director Fritz Lang en la ciudad de Nueva York cuando viajó a Estados Unidos. También surgen *Nosferatu*¹⁶ (Murnau, 1922) y el *Golem* (Boese y Wegener, 1920) en las cintas de horror que se fusionaron con la ciencia ficción. “El diabólico maestro Lang” como lo enuncia Edgar Soberón en el texto *Un siglo de cine* (1995), aparece como un hombre que le puso un sello único a sus producciones con los temas existencialistas que son recurrentes en su obra. Esto lo caracterizó, incluso, es de notar que los recursos estéticos están inspirados en el expresionismo alemán.

Mientras todo esto sucedía en Europa, donde las guerras eran uno de los principales temas a tratar, no sólo en el cine, sino en muchas otras expresiones y prácticas, México vivía uno de los capítulos más importantes en la historia del país. El fin del porfiriato, donde se “impuso una estabilidad política que México no conocía desde que se consumó la independencia. [...] gracias a ello, la economía se desarrolló, la población aumentó, las ciudades crecieron y adoptaron elementos del nuevo plan urbano, y se desplegaron los primeros esfuerzos en la salud y en la educación” Kuntz y Speckman (2013, p.488). Sin embargo, pese ser un sistema que funcionó en principio, nunca logró superar la herencia cacique y las tensiones propias de toda transformación, lo que desembocó

¹⁵ *Vogaye a travers l'impossible* (Méliès, 1904); *The Motorist* (Booth, 1906). R. Gil (2005, p.53)

¹⁶ La cinta muda *Nosferatu* (1922) del cineasta alemán Murnau es donde aparece la imagen del vampiro que tiempo después se popularizaría con el nombre de Drácula.

en la revolución mexicana. Por efecto del conflicto armado, para ese periodo la industria cinematográfica no produjo mucho a nivel comercial, pero es justo en el porfiriato que el cinematógrafo llegó y los hermanos Lumière enviaron gente a filmar.

Al llegar al segundo periodo *La época de horror* de 1929 a 1936, en el recuento de Gil (2005), coincide con la llegada del nazismo en Alemania y el fascismo italiano, y el panorama oscuro que la primera guerra mundial dejó. Así como aspiraciones de conquistar otros mundos a través de la innovación científico-tecnológica. La acentuación del capitalismo y la aguda crisis económica de 1929 son elementos que marcaron esta época del cine de ciencia ficción, caracterizada por un sesgo hacia el cine de horror, donde las fantasías fueron opacadas por las pesadillas que se hicieron reales. Los mitos europeos como el *Golem*¹⁷ fueron adaptados por la industria estadounidense de donde provendría afiches como *Drácula*,¹⁸ con su estética sombría y sensual. Pero más allá del vampiro elegante y refinado que plasma Tod Browning en la pantalla para 1931, la llegada de Frankenstein inició con la larga tradición del monstruo construido de partes de anatomía humana en el laboratorio del doctor Víctor Frankenstein, cuya novela homónima pertenece a la escritora británica Mary Shelley.

Para 1933 James Whale adapta otro clásico de H.G. Wells, *El hombre invisible*. La cinta revolucionó el género por mezclar un terror sutil y drama con un accidente científico. Se convirtió en uno de los grandes clásicos de la ciencia ficción que ha sido adaptada en diferentes países incluyendo México. Mientras en Hollywood sorprendían los excelentes efectos visuales de la adaptación de la novela de G.H. Wells, en Inglaterra se producía *Lo que vendrá*¹⁹(1936)

¹⁷ El *Golem* entendido como mito europeo del medioevo judío, que trata sobre un ser creado de barro o arcilla, a quien el rabino de Praga dio vida a través de una chispa divina.

¹⁸ En 1931, Tod Browning filmó *Drácula* con Bela Lugosi, una película que se aleja suficiente de la novela de Bram Stoker, pues creó un Drácula que se codea con la aristocracia, asiste a la ópera, es huésped en la casa de sus futuras víctimas y, haciendo hincapié en su potencial relación emocional y sexual, perfumado y vestido a la moda, muy distinto del Drácula original. (R. Gil, 2005, p.66)

¹⁹ *Lo que vendrá*, título en inglés *Things to come*, adaptación de la novela *The shape of things to come* (Wells, 1933) representa la pureza de la ciencia ficción no sólo porque las escenografías de la ciudad del futuro buscan alcanzar la

considerada como una de las obras más puras de la ciencia ficción. Lo que representa esta etapa de la ciencia ficción es la sombra que dejó la guerra y el miedo a lo que el propio humano es capaz de lograr en función conseguir el poder.

Mientras tanto en México, después de la inestabilidad política, económica y social dejada por la revolución se intentó instaurar un proyecto de nación que incluyera a la masa popular, esto es, la construcción de un nuevo Estado. Para 1926, el presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928) expulsó a los sacerdotes extranjeros y durante su periodo presidencial se vivió una rebelión que se conocería como *la guerra de los cristeros*, situación que describen Aboite y Loyo (2013). Sin embargo, en la década de los treinta, provocado por el fascismo italiano, el franquismo en España y el nazismo alemán, el país entró en los esquemas del mercado internacional. La creación del sector industrial y la exigencia de productos agrícolas, fueron fundamentales para la creación de la Confederación General de Obreros y Campesinos de México en 1933, que después apoyaría al presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940). Justamente durante el proyecto cardenista populista que proponía una reconstrucción cultural posrevolucionaria, es donde aparece la oleada de películas que se reconocerían como el periodo del cine de oro nacional. *Allá en el Rancho Grande* (Rodríguez, 1936) es una muestra de ello. Mientras en Europa se vivía una restructuración política dejada por la gran guerra, en México el proyecto de construcción cultural nacional se reflejaba en los movimientos artísticos de la época, que perdurarían hasta los años cincuenta del siglo XX.

El tercer periodo de Gil (2005) describe el surgimiento de los superhéroes (1936 a 1950), que llegaron con los bríos de triunfalismo que cubrían a la sociedad estadounidense tras haber vencido en la segunda guerra mundial. Sin embargo, el comienzo de esta época abarca los años de la guerra: la invasión a Polonia (1939), y el bombardeo a Pearl Harbor (1941) que obligó a Estados Unidos a entrar abiertamente a la disputa bélica y los rivales históricos de dicho país (Rusia y China) pasaron a segundo plano con el ataque japonés. Flash Gordon fue el primer superhéroe en llegar a la pantalla, pero pronto lo acompañaron Batman, Capitán Maravilla, Capitán América y Superman. Las tiras cómicas tomaron un segundo aliento en el cine: “Todos ellos combatieron

majestuosidad de *Metrópolis*, sino porque la visión profética de un Wells que era pesimista no sin razón. (R. Gil, 2005, p.66)

incansablemente el mal, fueron símbolo de un imperio que se autocomplacía en su supuesta invencibilidad.” (Gil, 2005, p. 82)

El triunfalismo estadounidense contrastaba con el gobierno cardenista populista, que trajo al país la movilización de trabajadores y obreros, así como el proyecto de educación socialista, que contraponía al catolicismo cultural mexicano con la doctrina revolucionaria, misma que estaba respaldada por un movimiento artístico-intelectual. Diego Rivera fue uno de los protagonistas, así, en 1940 viajó a San Francisco para participar en *La exposición internacional de Golden Gate*, donde pintó el fresco *Unidad Panamericana*. Pese al auge intelectual mexicano, el gobierno populista fue interrumpido por la llegada de Manuel Ávila Camacho a la presidencia (1940-1946), quien promovió la industrialización y modernización del país, pero mantenía el discurso de unión nacional de Cárdenas. La creación del Instituto Mexicano del Seguro Social en 1943 fue una de las acciones que marcó la instauración del Estado benefactor. Y en 1946, Miguel Alemán ganó las elecciones presidenciales (1946-1952) y continúa con el proyecto de modernización y progreso de Ávila Camacho. Mientras el país transcurría del socialismo al orden económico capitalista, el cine experimentó un cambio parecido, las historias rurales e indígenas comienzan a agotarse y los dramas urbanos llegan a las pantallas del cine nacional.

Durante el cuarto periodo de Gil (1950-1958) no se puede negar la relación que hay entre las producciones y en fin de la segunda guerra mundial, también aquí se rastrean los inicios de la guerra fría. La posición en la que quedó Estados Unidos como vencedor y la bomba atómica son hechos históricos que se consideran al hacer el análisis contextual. Después de la guerra, Estados Unidos promovió sacar del sótano de la serie B²⁰ los argumentos de ciencia ficción. La era de las súper producciones estaba por comenzar. Muestra de ello es *The war of the worlds* (1953).²¹ El interés por las grandes producciones responde al desarrollo de la industria del entretenimiento. Los medios de comunicación en especial la televisión, estaba cada vez más presentes en el día a día de la gente. Se inició con la propaganda de la competencia espacial y con ello, en los noticieros

²⁰ Las producciones de serie B son películas de bajo presupuesto, protagonizadas por actores no conocidos, principiantes en su mayoría, o actores en decadencia.

²¹ “Síntesis de los miedos norteamericanos en la era de la maccarthysmo, asocia la invasión marciana, el reluciente technicolor, con la ira de Dios” (Sánchez, 2007,p. 64)

anunciaban hechos que referían a objetos voladores no identificados (OVNIS). Esto fue para la ciencia ficción una herramienta cómplice, en la difusión y aceptación del género.

La ciencia ficción mundial vivía un momento importante, el sistema cinematográfico de las grandes potencias regresaba con súper producciones. Y en México, apenas se había comenzado a explorar con el cine de luchadores, que era equivalente al cine de súper héroes estadounidense. Sin embargo, mientras para el resto del mundo este periodo comenzaba a volverse apocalíptico y se instauró el imaginario de las invasiones, en México se experimentó un fenómeno sísmico que alarmaría a la ciudadanía. “La madrugada del domingo 28 de julio de 1957, un violento sismo de siete grados en la escala de Mercalli originado en Guerrero, sacudió durante dos minutos Chilpancingo, Acapulco y la ciudad de México, donde habitaban más de cuatro millones de personas” (Aboite y Loyo, 2013, p. 679). Con esto, se advertía que pensar en un desastre natural en la capital del país sería catastrófico.

El quinto periodo (1959-1968) que propone Gil (2005) pertenece al contexto histórico de la guerra fría, Estados Unidos y la Unión Soviética protagonizaron la lucha por la conquista del espacio. Este acontecimiento sin duda caló en la sociedad de ese periodo y no es de llamar la atención que películas post-apocalípticas como *On the Beach* (1959) aparecieran y criticaran la responsabilidad que las grandes potencias tienen al ser fabricantes de ciencia y tecnología. Esta película además de romper con las producciones de serie B, hizo que intelectuales y científicos respondieran a los argumentos del cine de ciencia ficción. Gil (2005, p.133, 134) cita al doble premio Nobel de la química y de la paz, Linus Pauling: “Puede ser que al pasar de los años y volver la vista atrás, diremos que *On the Beach* fue el filme que salvó el mundo”. En México, el momento de auge económico había quedado atrás, durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) hubo dificultades económicas significativas, lo que obligó a dichos gobiernos a instaurar políticas de infraestructura. Para 1960 se estatalizó la industria eléctrica y en 1967 se invirtió en la siderurgia, cemento, vidrio, celulosa, aluminio y fertilizantes (Aboite y Loyo, 2013). Los cambios políticos y estructurales del país estaban reflejados en la pantalla por un drama urbano cada vez más moralizante y el comienzo del cine de ficheras que reflejaba la vida nocturna de la ciudad de México.

El sexto periodo de Gil abarca de 1968 a 1976, para finales de los años sesentas surgen dos de los clásicos de la ciencia ficción y de la historia del cine: *2001: odisea del espacio* (1968) de Stanley

Kubrick²². La preocupación se centra en la relación hombre-máquina. Por otro lado, tenemos *El planeta de los simios* (Schaffner, 1968) película sobre la esclavización aplicada a la raza humana, y que muestra conflictos morales acerca de la ciencia y la raza. En este sentido, mientras los países industrializados del primer mundo centraban las metáforas de la ciencia ficción en la máquina y el hombre, en México el género vivía el final del auge de la *fantaciencia* mexicana, con tramas que incluían máquinas, pero con características abismalmente diferentes a las hollywoodenses. El país se puso a la altura de las grandes potencias, al organizar los Juegos Olímpicos de 1968 y La copa mundial de futbol de la FIFA en 1970. Eventos que quedaron ensombrecidos por la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968.

Me parece pertinente recorrer la historia de la ciencia ficción y a la vez revisar el contexto histórico del país, para dimensionar los argumentos de las películas mexicanas; y visualizar las influencias y sobre todo la naturaleza de las adaptaciones que se hicieron. Propongo mostrar primero aquello que en otras partes del mundo se producía, para después analizar los argumentos nacionales.

1.3 Las particularidades de cada país

Cada país adaptó sus argumentos de ciencia ficción, la industria estadounidense en recientes fechas, es la que produce más. La llegada de las grandes producciones fue determinante para que la industria de Hollywood fijara muchos de su presupuesto a la realización de franquicias como *Star Wars* (1977) o *Back to the future* (1985). Sin embargo, la literatura de escritores como Julio Verne apunta a Europa, específicamente a Francia. Así las primeras películas vinieron de éste país. Fue hasta los años treinta del siglo XX que cintas como *The invisible men* (1933) llamaran la atención de la población global. Es causa de admiración como la enorme maquinaria estadounidense vio desde la literatura los argumentos con los que el público se identificaba. Las amenazas del futuro, evidenciando el riesgo de que las civilizaciones avanzadas sufrieran regresiones y catástrofes. Por

²² En esta obra capital del género, Stanley Kubrick reflexiona sobre las relaciones entre hombre y tecnología en un futuro cósmico, aún preocupado por una pregunta que sigue moviendo al mundo: ¿Dios existe? (Sánchez, 2007,p. 107)

otro lado están los mitos, las ciudades y los monstruos, que atrajeron un sin número de espectadores a las salas de cine.

En los comienzos del cine de ciencia ficción se buscaba experimentar con argumentos y técnicas. Hasta llegada la década de los sesentas, aparece dentro del género el cine de autor, películas que al inicio eran comerciales, pero que conforme pasaba el tiempo, los autores iban desarrollando tramas más abstractas con estéticas particulares, sobre todo en el mercado europeo. Sánchez señala que “El cine de autor comenzó a reconocer en los códigos del género un lenguaje afín para renovar la sintaxis del cine. La ciencia ficción llevaba inscrito en su ADN los viajes en el tiempo, los juegos de la memoria y la lectura política del futuro distópico” (2007, p. 25). Surgen películas como *La jetée* (1962), que retomaré más adelante, cuando me refiera al cine francés de ciencia ficción para ejemplifica los cambios en la forma de hacer el cine del género. Con este repaso lo que pretendo es diferenciar como las estéticas variaron, dependiendo del país donde se adaptaban.

En Italia, la ciencia ficción no era un género que se produjera en abundancia, sin embargo la producción iba encaminada a adaptaciones de obras literarias clásicas. *La fantascienza*²³ cuenta entre sus productos, películas como *L'uomo dell'orecchio mozzato*²⁴ realizada por Ubaldo Mori en 1916. El género en italiana, enumera elementos muy particulares, en las adaptaciones que se hacen de los clásicos literarios o fílmicos de ciencia ficción. Los monstruos que aparecen en éstas películas –sobre todo las de bajo presupuesto- pueden, pero guardando medida, compararse con los que aparecen en la ciencia ficción mexicana. La filmografía italiana en los años sesenta es importante en cuanto a producción, sobre todo de autor. Sus acervos cuenta con películas como: *Il pianeta degli uomini sparemen* (1961), *Il criminale della galassia* (1965), *La morte viene dal pianeta Aytin* (1966), *Terrore nello spazio* (1965).²⁵ La ciencia ficción italiana, es también una

²³ Es la traducción al español de la palabra italiana *fantascienza*, nombre que se le asigna a la ciencia ficción en la península italiana.

²⁴ “Su propuesta gira en torno a un asunto que dará mucho de qué hablar medio siglo después: la hibernación. En aquel primer acercamiento el congelado era un soldado de la Gran Armée que vuelve a la vida en cien años después de que Napoleón fuera derrotado en Waterloo”. (Memba, 2005, p. 24)

²⁵ Los hombres fuera del planeta, Los criminales de la galaxia, La muerte viene del planeta Aytin, Terror en el espacio (Sánchez, 2007, p. 25). La traducción de los títulos es responsabilidad mía.

muestra de adaptación cultural de las imágenes y los argumentos provenientes de Francia, Alemania y Estados Unidos que influyeron en la producción italiana y que a su vez, esta intervino de manera importante en el cine soviético de ciencia ficción.

A nivel de estética, la ciencia ficción italiana fue un reflejo de la corriente impresionista, haciendo un guiño especial a la vertiente alemana. En las cintas de ciencia ficción más acercadas al cine de terror. Memba contempla la influencia del expresionismo y argumenta:

No deja de ser lógico que un movimiento como el expresionismo –nacido como una reacción contra el impresionismo y, por tanto, más interesado por los movimientos del alma que de los movimientos de la luz sobre el objeto, más preocupado por el espíritu que por las superficies acabe viendo en el género fantástico un buen instrumento para tomarle la temperatura al entorno moral y social de la Alemania de la entreguerras, ofreciendo visiones de la realidad a través de una óptica deformante y, en consecuencia –siempre según la lógica expresionista y tanto más verdadera. Memba (2005, p. 27)

Mientras tanto, respecto a Francia, lugar donde nació la ciencia ficción y el cine, el país galo se entiende como el pionero del género. Esto sin olvidar que durante la década de los cincuenta o incluso antes y después de ésta, en territorio francés se gestaron corrientes de pensamiento y arte como el expresionismo y el surrealismo que trastocaron a artistas de diversa partes del mundo. En los que se incluyen mexicanos. Estos movimientos cobraron importancia no sólo en Europa. El surrealismo francés, por ejemplo, tuvo un gran impacto y marcó el fin del expresionismo, sincronizándose con la época de oro de la ciencia ficción²⁶

Hay un cine surrealista por supuesto. Allí está el primer Buñuel –*Un perro andaluz*, *La edad de oro* (1930) y *Mon Ray. La vuelta a la razón* (1923), *La estrella de mar* (1930), pero su importancia en la historia del medio no tenía ni punto de comparación con el expresionismo. Y desde luego en contra de lo apuntado por algunos comentaristas- es totalmente ajeno a la ciencia ficción. (Memba, 1928, p. 29)

Muchos de esos comentaristas, que consideran el cine de ciencia ficción de los cincuenta como surrealista, colocan las películas mexicanas de ciencia ficción como un reflejo del movimiento en

²⁶ Memba (2005) Coloca éste periodo en la década de los años cincuenta del siglo XX.

el cine. Poniendo las de *Santo* en primera fila. Es aquí donde se visualizan las influencias del extranjero en el cine nacional. Es verdad que la relación con Hollywood daba pauta para la imitación, también porque algunos de los presupuestos venían de las productoras estadounidenses, pero también es cierto que, muchas de las estéticas del cine mexicano de ciencia ficción fueron accidentadas y determinadas por los bajos presupuestos y creatividad mexicana.

Para finalizar este apartado, creo conveniente repasar la producción soviética. El mérito que tiene el cine de ciencia ficción de la URSS es haberla usado como un vehículo de difusión ideológica, algo similar pasó con los Estados Unidos con el surgimiento de los súper héroes.²⁷ *Aelita* (1924)²⁸ es el primer modelo de la maestría del género en la Unión Soviética, película que inaugura la ciencia ficción para los rusos, las ingeniosas decoraciones orquestadas por Sergei Kozlovski, que amenizan visualmente la cinta, basada en la novela homónima de Alexei N. Tolstoi (1922). Memba después de hacer un repaso en la rama, expresa:

Bajo la apariencia de una ficción científica [vienen] a enunciarse algunos de los principios, a partir de 1932 se alcanzará el [...] realismo socialista. Lástima por último que aquella aberrante estética, que no tardaría en imponer Stalin, fuera telegrafiada por Protazanov cuando la vanguardia artística aún tenía cabida en la Unión Soviética (2005, p.41).

La película es muda, pero la estética es verdaderamente impresionante. La trama, fiel retrato de los temores que se vivían en la URSS. Los trabajadores de Marte oprimidos por una aristocracia guerrera, que a través de cascos que son obligatorios de portar, controlan el pensamiento de la población, muestra del miedo de la imposición de los países poderosos como Estados Unidos. Así, después de hacer un repaso por la adaptación que la ciencia ficción experimentó en los diferentes

²⁷ “El capitán América, no deja dudas sobre su filiación, pues su uniforme parece estar confeccionado con la bandera de Estados Unidos [...] en tanto que con sus trajes entalladitos eran ciudadanos célibes, tímidos y honestotes que tomaron la defensa de la justicia como un apostolado” (Gil, 2005, p. 85).

²⁸ “La rebelión obrera estalla en Marte en el primer largometraje del género, destacada por su expresionista decoración y sus delirantes vestuarios. Un misterioso mensaje de radio llega a la tierra. El Ingeniero Loss lo recibe mientras, desde Marte, la reina Aelita lo observa a través de un telescopio. Es la primera vez que puede ver otros mundos, también la primera vez que contempla cómo un terrícola besa a una mujer. Lo que no sabe Aelita es que aquel beso de Loss esconde una sospecha. Cree que su esposa le está siendo infiel. Atormentado por los celos, la asesina y huye a Marte en un cohete que ha construido con la ayuda de sus camaradas” (Sánchez, 2007, p. 41).

contextos, puedo comenzar a reflexionar sobre, las particularidades que caracterizaron al género en territorio mexicano desde el propio folclor, estéticas nacionales y aquellas que vinieron del extranjero.

1.4 *The science fiction- fantascienza-fantaciencia*

Al repasar algunos aspectos y películas de la ciencia ficción internacional, distingo tres elementos centrales que he tratado de regionalizar. Propongo *science fiction*, *fantascienza*, y *fantaciencia* esto me permitirá identificar una negociación entre las imágenes provenientes de los films extranjeros y las del folclor mexicano. Cuando refiero a *science fiction*, uso la palabra en inglés para hacer alusión a las producciones habladas en dicho idioma, pero sobre todo a la gran maquinaria hollywoodense. Estados Unidos durante el periodo en que se sitúa mi estudio, fue el país que más películas producían y distribuía a nivel global, no sólo de ciencia ficción, sino de diferentes géneros. Esto tomando en consideración las modestas películas de serie B y las coproducciones con países como México. Otra peculiaridad que vislumbro en la *science fiction*, es sin duda las temáticas y la manera de argumentarlas. Las grandes potencias mundiales de la época, Rusia, Estados Unidos, Reino Unido y la vencida Alemania trabajaban temáticas que ponderaban la relación del hombre con la tecnología y la ciencia, y agregaban una visión de futuro postapocalíptico. La división que propongo es la siguiente, 1) *Science fiction*: La ciencia ficción de las grandes potencias (Estados Unidos, El Reino Unido, Francia, Alemania y la Unión Soviética). 2) *Fantascienza*: la ciencia ficción italiana. 3) *Fantaciencia*: la ciencia ficción mexicana.

Después de la segunda guerra mundial la percepción de la derrota y la victoria era evidente, en Estados Unidos el *Capitán América* tomó relevancia, los *comics* de súper héroes retoman fuerza y en Japón, por ejemplo, aparece *Gotzila* (1954)²⁹ en la pantalla y se convierte en uno de los monstruos más filmados en la historia del cine. He propuesto antes que cada sociedad adaptaba las tramas a su contexto, interpretaba y representaba su visión del mundo pasado, presente y futuro.

²⁹ *Gotzila* inaugura su prolífica filmografía (más de treinta títulos) con ese alegato contra los efectos de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki. (Sánchez, 2007,p. 70)

Los rusos temían a las invasiones, al igual que los estadounidenses, los alemanes tenía perspectivas industrializadas del futuro, con estéticas impresionistas. Los franceses, proponían una versión más mental³⁰ del género y al tiempo seguían la tradición que como pioneros los llevó a adaptar clásicos de la literatura de ciencia ficción como los de Julio Verne. Al respecto Palacios explica.

Los “villanos” de H.G. Wells (muy probablemente también por el inmortal Víctor Frankenstein de Mary Shelley) las máquinas de sus obras literarias empelaban la ciencia ficción como mera excusa para llevar a cabo una reflexión o una crítica ácida y despiadada de la sociedad en la que les había tocado vivir (2011, p. 662)

La *science fiction* retoma a la ciencia y su relación con el hombre, pero desde la especulación, es decir, hay dudas entre la posible realidad y la falsedad. En los países donde la ciencia y tecnología era una realidad, tenían argumentaciones ideologizantes, fue el caso de las grandes potencias de la época. Estados Unidos y la Unión Soviética fueron protagonistas de la carrera al espacio y los primeros en explorarlo con tecnología. Por esta situación, la figura del científico juega un papel importantísimo, cuando se trata del protagonista siempre busca fines nobles; pero cuando falla un experimento, o sucede algo imprevisto, la conciencia del doctor queda dañada. Los riesgos de la manipulación científica quedan expuestos en los filmes de las potencias científicas y tecnológicas de la época, esta condición en su mayoría está determinada por la fuerza económica de cada país. Gruzinski reflexiona sobre la guerra de las imágenes a la que históricamente ha sido expuesta la sociedad mexicana, desde la conquista hasta la llegada de Televisa, respecto a la imagen y la identificación con esta argumenta, retomando un film de ciencia ficción:

Blade Runner no da ninguna clase del futuro –la ciencia ficción nunca nos enseña más que nuestro presente- sino que es un repertorio de las tramas que se han manifestado durante cinco siglos sobre la vertiente hispánica, antes mexicana, del continente americano. (Gruzinski, 1995, p. 11)

En el caso de las colonias españolas en América se plantea como una guerra de imágenes y es uno de los grandes acontecimientos históricos, que sigue siendo actual, los medios de comunicación continúan instaurando imágenes cada día por todas partes. Podría llegar a la conclusión de que está

³⁰ *La jetée* (1962) película francesa. La única obra de ficción de Chris Marker es una preciosa colección de fotos fijas iluminadas por un solo parpadeo, una sofisticada reflexión sobre el tiempo y la memoria.

guerra de imágenes tiene una connotación encajada únicamente en el poder. Pero tal como lo plantea Gruzinski tiene más implicaciones sociales, históricas y culturales que no somos capaces de medir. “De la pantalla omnipresente de Orwell a los gigantescos letreros que rasgan la noche húmeda de los Ángeles de Ridley Scott, la imagen ya ha invadido nuestro futuro” (1995, p. 12). La cavilación que hace Gruzinski me sugiere ideas más claras de la apropiación y adaptación para representar la ciencia ficción, esto es, un texto no muestra más que el contexto, pero sí habla de él. Por ellos la separación que hago del género, dependiendo del idioma y el contexto del país me parece pertinente.

Es precisamente en el contexto donde se encuentra el anclaje cultural de los textos producidos en una época específica. En particular el cine y la radio, como señalan Adorno y Horkheimer (1969, p. 147) tienen una carga que va más hacia la industria que a las artes, “el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio”. No se debe ignorar que la construcción de las fantasías y las utopías puestas en el cine, responden a la vez a la capacidad de cada país para crear y producir escenarios posibles. La industria cultural está hecha para organizar audiencias, clasificar consumidores. Esto es, la capacidad de convencimiento de cada industria cultural, depende en gran medida de la experiencia que los sujetos tengan con su contexto, por ello la clasificación resulta vital. Adorno y Horkheimer proponen: “Cuanto más completa e integral se la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el film” (1969, p. 153).

Por tanto, entender la película desde su contexto histórico es central en el análisis, la traducción dada a la *science fiction* en italiano es *fantascienza*, existen elementos estéticos y argumentativos que las diferencian, las particularidades italianas tienen al igual que el género en México, ciertas visiones que no se pueden categorizar por ser representaciones del folclor de cada país, puestas en evidencia estética y argumentativamente. R. Chiavin (2003) en el libro *Il grande cinema de fantascienza, aspettando il monolito nero*³¹ (2003) narra que fue hasta 1952 cuando nace oficialmente el género con la obra literaria *Urunia*. Pero hasta 1958 se comenzaron a realizar películas del género, que prácticamente eran inexistentes en la producción local. La primera

³¹ El gran cine de *fantascienza*, esperando el monolito negro.

película que retoma Chiavin (2003) es *Totò sulla Luna*³² que estaba afianzada y protagonizada por el reconocido actor de comedia Totò. El cine de *fantascienza* italiano parte desde el humor, desde la comedia. Se hace popular, sobre todo porque Totò es un ícono de la cultura italiana, y que protagonizara una película montado en la Luna no fue poca cosa.

El cruce de la comedia en los argumentos de ciencia ficción italiana y mexicana, es una coincidencia que me permite relacionarlas, en cuanto a elaboración de guiones hechos para reír y no con visiones posapocalípticas que estaban de moda en la época. En el caso de México, Cantinflas, Tin Tan e incluso Piporro, fueron los comediantes llamados para protagonizar algunas cintas, he aquí, el primer elemento que me permite identificar al género en México como *fantaciencia*. El uso del humor para atraer a los espectadores, da señas de las representaciones del futuro, la ciencia y la tecnología que tenían ambos países. Sin embargo, la influencia de las películas de serie B estadounidenses en los italianos y el gusto por la estética gótica separaría a la fórmula que unió en algún momento a ambas maquinarias (mexicana e italiana). Para 1960, considerado el periodo de esplendor del cine italiano, surgió el cine de autor y de género, se producía una increíble cantidad de películas y se veía a la península itálica como un segundo Hollywood. Pero fue hasta 1965, con el boom de la *fantascienza* italiana que aparece Mario Bava y el film *Terrore nello spazio*,³³ aunque fue una coproducción con España, esta película marca la obra más importante de uno de los directores que más trabajaron en la consolidación del género en Italia. Y al igual que las estéticas de las películas de *Santo* como ícono de la cultura mexicana, las estéticas de Mario Bava –gótica y fantástica, entre el terror y la ficción- colocan su obra en el denominado cine de autor.

Me parece interesante que en Italia no se hiciera una traducción literal para: *science fiction*, que sería *scienza fizione*, y que se diera a conocer con *fantascienza*. Es por esto que propongo el uso del concepto *fantaciencia*, que describiré más adelante, y que intento a partir del análisis de la imagen, completar con características propias de su tiempo y contexto. Gruziski (1995) hace un ejercicio interesante al escribir una sinopsis de *Blade Runner* integrando elementos narrativos que

³² Totò en la Luna (1958) Es protagonizada por el gran actor de comedia Totò, un icono de la cultura italiana y que está a la par de comediantes como Charles Chaplin.

³³ Terror en el espacio, catorce años antes de *Alien* Mario Bava consiguió fusionar terror y ciencia ficción en una película de bajo presupuesto de magnética y extravagante atmosfera visual. (Sánchez, 2007,p. 99)

describen una América prehispánica mezclándola con imágenes de la película dirigida por Scott en 1982. Somos capaces de pensar las imágenes de la descripción porque hemos estado expuestas a ellas de una u otra manera.

Los Ángeles 2019: Cielo color naranja, contaminado por lluvias ácidas, perforado por penachos en llamas, suspendidos por encima de las pirámides de las “grandes corporaciones” cuyas enormes moles recuerda la imagen de los tiempos precolombinos de Teotihuacán. La imagen está por doquier, sobre los rascacielos, en el aire, detrás de las vitrinas inundadas por la lluvia... Una multitud ruidosa y heterogénea, occidental, hispánica y asiática, pululan por las calles sucias, se lanzan por los pasajes, corren entre los detritos los chorros de vapor y los charcos de agua donde se refleja el cintilar de las imágenes multicolor. (1995, p. 11)

Lo mismo sucede con la *fantaciencia* mexicana y la *fantascienza* italiana, las imágenes que las integran estuvieron presentes en cada sus contextos e imaginarios. Lipovestky (2009) dice que el cine construye una percepción del mundo, ya que es capaz de producir un tipo de realidad en la pantalla. El cine muestra el propio mundo que se mezcló con la realidad. Sin embargo, es precisamente ésta idea la que separa al cine italiano del mexicano, es decir, Italia está inscrita en un orden mundial distinto al mexicano, las experiencias cotidianas, culturales y económicas son las que marcan diferencia, las que llevaron a los géneros por caminos separados.

1.5 Fantaciencia: los elementos mexicanos

Después de revisar algunas películas mexicanas de ciencia ficción encuentro una disonancia entre la tradición estadounidense y la mexicana, esto porque, no hay una línea definida entre los patrones del cine de ciencia ficción clásica instaurada en Estados Unidos. En las cintas de ciencia ficción mexicana se encuentran elementos del cine de horror, de fantasía e incluso del cine policiaco y en cada uno de los subgéneros se observa algo de ciencia ficción. Este apartado contiene mi propuesta inicial, el concepto *fantaciencia*. En que intento encontrar las representaciones de la modernidad en algunas obras fílmicas, esas particularidades que me llevarán a ligar mi otro concepto desarrollado en el capítulo dos, *la modernidad en México* de 1950-1970.

Respecto al cine de horror, Rafael Aviña (2006) se refiere a la escuela estadounidense como la más importante y en segundo puesto coloca a los británicos, volteando también la mirada a Italia con las cintas de Bava, Fulci o Argento que en el texto de R. Chiavin (2003) aparecen como fantascienza. Al iniciar la era del cine sonoro en México se realizaron algunas películas de horror como: *La llorona* (Ramón Peón, 1933), *El fantasma del convento* (Fernando de la Fuente, 1934), *Dos monjes* (Juan Bustillo, 1934) y *El baúl macabro*³⁴ (Miguel Zacarías, 1936). En una revisión de géneros cinematográficos en el cine mexicano, Aviña (2006) distingue en *El ladrón de los cadáveres*³⁵ (Fernando Méndez, 1956) una mezcla de diferentes géneros.

Igualmente, el desarrollo de la ciencia ficción mexicana, se da como una variante del género y no precisamente como una imitación de los grandes clásicos. Porque mientras a las grandes potencias les interesaba más bien hacer una reflexión sobre los valores universales, la crisis dejada por las grandes guerras del siglo XX, en México se hacían películas que fusionaban el género de terror con la comedia ranchera –muy popular para esa época-, los luchadores y el cine policiaco. Pero esta postura no es azarosa, responde los planteamientos morales de la época y al pensamiento nacionalista. I. Schmelz al respecto apunta:

[En] México [...] ha primado el compromiso del séptimo arte con la construcción de la identidad nacional apegado a los valores tradicionales: el idílico mundo indígena, la provincia pintoresca, la cantina con sus mariachis y, por supuesto la nunca bien ponderada revolución. (2006, p. 12)

Al hablar de imágenes, ídolos y nombres que se le asignan a objetos, hay una relación directa con los significados y con los imaginarios. Así cuando Gruzinski describe a la América española como un duplicado del occidente: la creación de instituciones, prácticas y creencias son muestra de ello. “El occidente proyectó sobre la América india unas categorías y redes para comprenderla, dominarla y aculturarla” (1995, p.16). La creación de una América a partir de la cosmovisión que se tenía de civilización, es un punto importante en Gruzinski, y acentúa la colonización a partir de

³⁴ “Mezcla de horror y comedia erótica con una guapa Esther Fernández enseñando pierna y sensuales ligeros” (Aviña, 2006, p. 204)

³⁵ En *Ladrón de cadáveres* no sólo se retomaba el elemento de la lucha libre, sino que lo hacía imprescindible dentro de un argumento de horror: un demencial científico intenta sustituir los cerebros de forzudos luchadores por los de simios, buscando así prolongar la vida humana (Aviña, 2006).

las imágenes –religiosas- y cómo los indios experimentaron una especie de sincretismo entre los ídolos propios y los arribados de occidente. Esto es lo que denominó la guerra de las imágenes, la lucha entre las imágenes propias –del indio- y aquellas que son impuestas; guerra que persigue a la cultura mexicana hasta la exposición a la televisión.

Por otro lado, Guy Rozat en su libro *América imperio del demonio* (1995), analiza las crónicas de un jesuita misionero del norte de México y explica que las descripciones del padre Andrés Pérez de Ribas obedecen a una cosmovisión occidental diferente a la del nuevo mundo. En el capítulo: “indios de papel”, explica cómo los indios endemoniados son percibidos a partir de representaciones religiosas, intelectuales y culturales muy desarrolladas en Pérez de Ribas. El demonio es quien empuja a los indios a realizar actividades como el consumo del peyote o bailar por las noches alrededor de una fogata. Los indios daban el nombre de demonio a acontecimientos meteorológicos, por ejemplo, aunque no supieran qué los provocaba. Y cito a Rozat (1995, p. 172) “Es sólo con la ayuda de los padres –quienes explicarán la realidad de la política satánica, sus engaños y sus artimañas- es como estos indios por fin informados y desengañados podrán no caer en las trampas diabólicas y rechazar para siempre su imperio”.

Lo que rescato del capítulo de Rozat es cómo el indio y su contexto diabólico es narrado en las crónicas de Pérez de Ribas a partir de su cosmovisión y es importante tomar en consideración que los escritos estaban dirigidos a personas con su misma educación intelectual y cultural, que eran capaces de imaginar a estos indios a partir del lenguaje de Pérez de Ribas, crea un imaginario a partir de sus narraciones de la Nueva España. Así podemos considerar que esta descripción nos habla también de una adaptación de imágenes. Tal como le pasó al indio de Gruzinski (1995), al sincretizar las imágenes religiosas con las imágenes propias, también las crónicas de Pérez de Ribas son muestra de los imaginarios que de los indios de la Nueva España se crearon. Algo parecido resulta de la apropiación de las imágenes de ciencia ficción en México, y regreso con I. Schmelz:

El conflicto de la credibilidad del cine mexicano de ciencia ficción va más allá de la falta de dinero, de contar con efectos especiales inocentes y de imaginar maquinarias ridículamente complejas que no son sino aparatos de audio con bobinas y cajas repletas de focos intermitentes. Más que una cierta estética corresponde a una ideología que cuenta con su propia parafernalia, la cual no distinguió nombres de diseñadores, trayectorias de

actores ni producciones con gran presupuesto, y sí siempre da los mismos resultados. (2006, p. 72).

La comercialización y la distribución del cine fue un factor importante para la llegada de la ciencia ficción a México. Trujillo (2006) narra que los grandes clásicos de la ciencia ficción llegaron a Latinoamérica – o sea a México-, ya fueran películas: francesas, alemanas e incluso las series estadounidenses. Tramas que en su mayoría hablaban de viajes al espacio y uso de la tecnología. Pero a los mexicanos poco les interesaba el estatus que el científico tenía en películas como *Frankenstein*, que a pesar de ser fantasía, le da un lugar de culto al científico Víctor Frankenstein. En la *fantaciencia* mexicana la ciencia y la magia eran sinónimas, el científico era una especie de chaman porque oscila entre la brujería y la medicina. Se hace una interpretación muy particular de lo que significa para el mexicano la ciencia y la tecnología. Un ejemplo de ello es *El súper sabio* (Delgado, 1948) de Cantinflas, donde las rosas y la ciencia son los protagonistas.

La reconstrucción de los significados del pasado, ya sea en textos –como es el caso- o con la memoria de sujetos, tiene un peso importante y coincide con P. Ariés:

Comenzamos a ver que el hombre de hoy cuenta cierta historia que en cada tiempo le ha preguntado a la metafísica. Y nunca antes a las ciencias humanas: quiere una historia que retome los temas de reflexión filosófica pero colocándolos en el tiempo de la empresa humana. [...] La historia de las mentalidades deja transparentarse una constante voluntad de entender mejor el paso de la modernidad (1990, p. 154).

Siendo la comprensión del imaginario que de 1950 a 1970 se tenía de la modernidad en México, a partir del análisis de textos filmicos el punto nodal de mi análisis comparto que los mexicanos hacían también críticas ácidas y Schmelz postula (2006): iconoclastas, para romper con otros patrones y construir una estética propia. Así, los creadores cinematográficos mexicanos desobedecieron los estereotipos llegados de otros países para poner énfasis en los elementos con los que se identificaba el mexicano de la ciudad de México, algunos de ellos recién llegados de provincia. Es evidente que la manera de hacer cine en México es una consecuencia de los bajos presupuestos, pero películas como *Terrore nello spazio* –antes citada-, con poco presupuesto, respondieron a patrones diferentes. El cine de ciencia ficción mexicano se enfrentó a la crisis de la época de oro del cine nacional, causando que los productores cayeran en ciertos vicios para recuperar ganancias. Y desembocó en que “más que un interés real sobre futuros posibles o la

ostentación de efectos especiales, los mexicanos encontraron la manera de contextualizar los escenarios clásicos como un pretexto para poner en acción a sus personajes” (Schmelz 2006, p.24).

Un ejemplo de las imágenes de la ciencia ficción adaptadas en la cinematografía nacional son los monstruos y extraterrestres. Los seres de otro planeta y su corporeidad dependían de los protagonistas señala Schmelz (2006). Así, si el héroe era un luchador, el villano tenía forma humana. En caso de que el personaje central fuera un cómico, el extraterrestre era un monstruo afelpado o de látex, que acentúa las torpes ‘destrezas’ de su oponente. Otra representación de villano, eran las bellezas venidas de Venus –casi por lo general- o de algún otro planeta exótico. Que se enfrentaron tanto a Piporro como a Santo. Estas particularidades, la estética y la adaptación de los argumentos son los que hacen tan atractivo al cine mexicano de ciencia ficción. Había diferencia de apariencia entre los personajes buenos y malos. Lo que propongo definir como *fantaciencia* tiene una relación directa con los imaginarios de la sociedad mexicana de aquellos años. La mentalidad contemporánea está regida por la curiosidad histórica, por la percepción de la diferencia, lo que somos y los que no somos. Lo que P. Ariés describe como la conciencia de la modernidad y al respecto señala:

La historia habla de “estructuras mentales”, de “visiones del mundo” para señalar el comportamiento coherente de una totalidad psíquica que impone a los contemporáneos sin que lo sepan. Puede darse que los hombres de hoy experimenten la necesidad de traer a la superficie de la conciencia los sentimientos de un tiempo escondido en una memoria colectiva profunda. (1990, p. 160)

Los mexicanos que vivieron el periodo de modernización del Estado mexicano, el desgaste de los grandes iconos nacionales y la representación de la mexicanidad estaban esperando la llegada de la modernidad. Aparece el cosmopolitismo que se imitaba sobre todo de los movimientos artísticos gestados en Francia, las escuelas muralistas exceptuando la de Tamayo, cuenta Fernández (2012) comienzan a cerrarse, con esto el folclorismo se desvanece de a poco. Todo ello mirando al anhelado progreso. Hay un punto de quiebre, pero no fue tajante, tomó tiempo comprender los sincretismos que trajo la modernidad y la expansión de las industrias de la comunicación internacionales. La migración de personas de las provincias a la ciudad de México colocó a estos nuevos ciudadanos entre la persecución del mito de la modernidad y el progreso; y las tradiciones que, recordando sus lugares de origen reproducían en medida de lo posible, ya estando en la capital

de país. El sincretismo que parece ser caótico penetra como propone Fernández (2012) en las mentalidades de la sociedad a la mitad del siglo XX. Por otro lado Gruzinski (1995, p.189, 190) afirma que “El imaginario es el que, entroncándose en la imagen polariza la atención, anima deseos y esperanzas, informa y canaliza las expectativas, organiza las interpretaciones y las tramas de la creencia”.

La ciencia ficción mexicana atiende a los imaginarios, no sólo de los creadores, sino también, a los procesos políticos, ideológicos, culturales e históricos. No se puede argumentar sólo una adaptación del género, esto habla de un sincretismo, de una apropiación de las imágenes que desde el exterior llegaban al público mexicano. Las alegorías que se hacían de la modernidad en la *fantaciencia* mexicana tienen un sello único, donde se entiende a la ciudad de México como el hervidero de la modernidad, las tramas en su mayoría se desenvuelven allí, es desde donde *El hombre que logró ser invisible* (Calderón, 1957) daría una lección a la humanidad. Otra cualidad de las cintas es la parafernalia, el género depende de las maquetas, los maquillajes, los vestuarios y rudimentarios efectos especiales para desarrollar sus argumentos. Otro dispositivo que determina como desempatar la visión que de la ciencia ficción tenía el mexicano es la relación entre tecnocientífico y comedia-ironía, ya que en el imaginario del mexicano la tecnología y sobre todo la ciencia eran una realidad lejana de su cotidianidad. Es así como distingo los tres elementos que tomé para elegir la muestra sujeta a análisis: los superhéroes, el remake y los comediantes.

1.5.1 Las adaptaciones: *El hombre que logró ser invisible a la mexicana*³⁶

Las adaptaciones de novelas de ciencia ficción han sido una mina de oro para el cine del género, las primeras adaptaciones que se hicieron fueron las francesas y después en este subgénero Hollywood concentró mucha de su energía, y dio entrada a las súper producciones. En la

³⁶ Calderón, G. (1957) “Adaptación del libro *The invisible Man: A Grotesque Romance* (1897) de H.G. Wells. Carlos es culpado injustamente de asesinato y llevado preso. Gracias a un suero de invisibilidad, inventado por su hermano Luis, logra escapar para encontrar al culpable, pero el suero tiene efectos negativos que lo hacen enloquecer. Ahora, como hombre invisible, intenta matar a los habitantes de la ciudad de México” (Schmelz 2006, p. 246).

fantaciencia mexicana las adaptaciones también están presentes. Por un lado están las adaptaciones de argumentos científicos como la trilogía de *La momia azteca*³⁷ de Rafael Portillo, pero que no tomaré como muestra porque me interesa retomar un film que haya tenido una adaptación previa. En las adaptaciones de las series de superhéroes se cuenta con *Los gigantes planetarios* (1965) y *El planeta de las mujeres invasoras* (1965) dirigidas por Alfredo Crevenna, argumentada a partir de los seriales de Flash Gordon y grabada casi simultáneamente al estilo hollywoodense. Otra adaptación de Crevenna fue *Aventuras al centro de la tierra* (1960), con ciertos ajustes a la versión literaria de Julio Verne. Pero la adaptación que retomo para el análisis es la novela de H.G. Wells *The invisible man*, llevada al cine en 1933, dirigida por James Whale, que es considerada uno de los clásicos de ciencia ficción. Por la innovación en los efectos especiales y la notable actuación de Claude Rains. La película cuenta la historia del químico James Griffin, que prueba e inventa la monocaína, droga con la cual logra hacerse invisible. Esto en un comienzo parece ser un asombroso descubrimiento, que lo aleja de la realidad y conforme pasa el tiempo lo va volviendo demente. Esto lo lleva a plantearse dominar el mundo. La versión mexicana titulada *El hombre que logró ser invisible* tiene muchas variantes, pero la más importante es que mueve de la historia de la campaña inglesa a la ciudad de México. Divide el personaje de Griffin en dos hermanos: uno es científico y el otro un exitoso abogado; este último es culpado de asesinato y para huir de la cárcel toma la droga de la invisibilidad descubierta y administrada por su hermano. Los efectos de la droga en ambas películas es el mismo, pero el segundo se plantea contaminar las aguas del Distrito Federal para a partir de ello, dar una lección a la humanidad.

Elijo la adaptación del hombre invisible, porque es una película que se sale de la estética alegórica y la parafernalia de la época, haciendo una adaptación seria –alejada de la comicidad- y bien elaborada, con efectos especiales y actuaciones destacables. En ambas versiones las actuaciones fueron sobresalientes, que convierten en películas imprescindibles la original de 1933 para la

³⁷ Calderón, G. (1957) “Basada, según la publicidad, en un estudio sobre fenómenos de hipnotismo y regresión publicados por el doctor Howard Tawnwy y el doctor Paul B. Hughes... El doctor Joseph Barkley, testigo de los experimentos de Hughes, fue asesor en la producción de la trilogía. El doctor Almada hipnotiza a su novia Flor, quien se remonta a tiempos aztecas, donde fue doncella enamorada de un guerrero Popoca. Como castigo ella fue sacrificada y el maldecido a cuidar, por la eternidad el brazalete y el pectoral que indican el escondite del “tesoro azteca” Almada encabeza la expedición, pero El Murciélago los sigue para robarles el tesoro” (Schmelz 2006, p. 246)

ciencia ficción mundial y la versión mexicana para el cine nacional. Otra de las razones por las cuales tomo como representativa esta película es porque el director Alfredo Crevenna hace cuatro adaptaciones en este periodo³⁸ y se convierte en una constante en el subgénero, lo consolida como representativo en este periodo y bajo la dinámica de las adaptaciones y también dirige a Santo. Así que podemos hablar de era capaz de hacer una adaptación seria de un clásico literario y por otro lado poner a Santo a luchar contra los marcianos.

1.5.2 Los comediantes: *La nave, los monstruos y las venusinas*

Una de las características de la *fantaciencia* mexicana es el uso del humor en las tramas, y los comediantes fueron los que le dieron el toque en este periodo. En torno al humor se filmaron películas que incluían a los más importantes y asediados actores de comedia del momento como Piporro, Cantinflas, Tin Tan y Capulina. El éxito que tuvo este tipo de argumentos se refleja en los ocho títulos filmados, que no son poca cosa. Las tramas chuscas y poco creíbles son lo que caracteriza al subgénero y que le dieron un distintivo a la *fantaciencia* mexicana que igual que la *fantascienza* italiana lanza *El supersabio* protagonizada por el comediante más destacado Cantinflas, similar a la figura de Totò.

En un primer momento consideré tomar una cinta que tuviera un comediante similar a Totò, por la comparación que se hace con el cine italiano, esto me llevó a *El supersabio* (1948) de Cantinflas,³⁹ pero salía del periodo establecido, así que la descarté por la periodicidad. Así, llegué a pensar

³⁸ El hombre que logró ser invisible (1957); Aventura el centro de la tierra (1964); Gigantes planetarios (1965); El planeta de las mujeres invasoras (1965).

³⁹ Delgado, M. (1948) "Basado en el libro *Ne le criez pes sur les toits* de Alex Joffé y J. Bernard Luc, el cual fue filmado en Francia por Jacques Daniel-Norman en 1942. El profesor Arquímedes (Martínez) trabaja con su ayudante Cantinflas en la fórmula del Carbumex, que sirve para convertir el agua del mar en gasolina. La empresa Petroleum intenta robarla. Al morir el profesor, Cantinflas es acosado por varios agentes porque asegura tener la fórmula, pero no se refiere al Carbumex sino una para inmortalizar flores" Schmelz (2006, p. 244).

en *El bello durmiente* (1952)⁴⁰ de Tin Tan, pero a pesar de ser una película que en sus elementos tiene al científico y al comediante no me parecía que tuviera mucho de la visión de modernidad que sí se vislumbra en la película de Santo y *El hombre que logró ser invisible*. Y al final llegué a una de las cintas más representativas de la *fantaciencia* cómica que es *La nave de los monstruos*⁴¹ (Sotomayor, 1959), protagonizada por Piporro. Es el extremo de las alegorías de la ciencia y la tecnología en un contexto rural en Chihuahua. Los monstruos de felpa y látex son característicos de la cinta, las venusianas bellas y encantadoras que buscan un macho para preservar su especie, y quedan deslumbradas por Laureano (Piporro). La nave de las venusinas, no es más que cajas plateadas montadas una sobre otra con focos brillantes que hacen sonidos de olla exprés. Un clásico de la *fantaciencia* en la que basta una resortera para matar a los monstruos traídos por las mujeres de Venus. Todos los elementos que caracterizan al género en México están retratados en este film de los años cincuenta. Esta película no sólo contiene la parte del comediante, sino que mezcla elementos del cine de horror o de monstruos muy comunes en la lapso de 1950 a 1970, esta película une estas dos categorías y me permite englobar la visión de modernidad. Pero lo más importante es una mezcla entre la comedia ranchera que había sido muy explotada en la época del cine de oro con la aparición de Jorge Negrete y Pedro Infante y la ciencia ficción. Es sin duda un referente del género y del cine mexicano en general.

1.5.3 Cine de luchadores: Santo, el enmascarado de plata⁴²

⁴⁰ Mier, F. (1952) “Unos arqueólogos encuentran el cuerpo de un hombre prehistórico, Triquitrán, quien en su época peleó con Tracatá por el amor de Jade. En la expedición viaja también don Marcelo, su hija Yolanda y el doctor Wolf. Al volver a la vida, Triquitrán reconoce en ellos, pues son idénticos, a Jade, a su padre el rey Tico Tico y a Tracatá” Schmelz (2006, p.244)

⁴¹González, R. (1959) “Ha muerto en Venus el último hombre. Gamma y Beta tienen que partir en busca de varones por toda la galaxia. De regreso a Venus la nave se descompone y tienen que aterrizar de emergencia en Chihuahua, donde conocen a Laureano (Piporro), a quien tratan de llevarse como semental. Beta cambia de planes e intenta conquistar la Tierra con ayuda de los monstruos que han recolectado por el Universo. Laureano se las arregla para detenerlos al tiempo que enamora a Gamma” Schmelz (2006, p.248).

⁴² Las listas de las películas producidas en este periodo se encuentran al final en anexos, divididas por subgéneros del cine mexicano de ciencia ficción: luchadores, horror, comediantes y adaptaciones (véase del cuadro 10 al 13)

“Esto parece ser un trabajo para El Santo”, afirmó el comandante Fierro al evaluar la escandalosa presentación del crimen. Morales (2008, p. 160)

El espectáculo de lucha libre en México fue muy popular en la década de los cincuenta, esto causó que algunos de los héroes del cuadrilátero se insertaran en la cinematografía nacional. El cine de luchadores es el subgénero de ciencia ficción mexicana que más películas produjo en los años de 1950 a 1970. El protagonista no sólo es Santo, aparecen por estos años luchadores como Blue Demon, Neutrón, Los capeones justicieros y se toma como superhéroe a Kaliman. 19 títulos constituyen el corpus de películas de luchadores de esta época que contemplo, y sólo cinco eran de Santo. Sin embargo, tomando en cuenta su aparición en 1953, su popularidad por la lucha libre y las tiras cómicas lo convierten en el superhéroe mexicano más representativo de la era de las películas de luchadores.

Otro luchador a seguir es Blue Demon, pero la figura del enmascarado azul jamás igualó la popularidad de Santo, a pesar de competir pantalla en repetidas ocasiones, algunas veces como aliados, otras como enemigos. Considero que la figura por si sola de Blue Demon no sustentó el subgénero de luchadores como personaje emblemático, pero sí es un referente de la época. Tomo en cuenta a Neutrón, pero me parece que este personaje estaba más acercado a superhéroes estadounidenses, en sus películas se daba un uso a la tecnología no tan accidentado e irreal. Los villanos eran más parecidas al cliché del doctor enfermo de poder vistas en las series hollywoodenses. Y aunque también gozó de mucha popularidad no se compara con la que contaba Santo (véase cuadro 10 al final de este capítulo)

Santo desde su primer película en 1953 se convirtió en uno de los símbolos populares más importantes de la industria cultural mexicana. La llegada de la lucha libre a la ciudad de México marcó un nuevo espacio de encuentro para los provincianos que llegaron a la capital en busca del mito de la modernidad. Los medios masivos de comunicación forjaron un nuevo ídolo que atendía a características míticas. Se impuso como un personaje de magia y surrealista, porque es un héroe real, pero a la vez sus hazañas son ficticias. Es humano, pero al mismo tiempo con una resistencia

física que impresionaría hasta a *Superman*. Es en el sentido clásico un superhéroe que lo mismo aparece en historietas como en la pantalla grande. A lo largo de su filmografía el personaje fue evolucionando y se le atribuyeron cualidades como ser además de luchador científico,⁴³ caballeroso, con una fortaleza física sin igual, inteligente, astuto, incorruptible, pero nunca deja de ser humano.

En la evolución que Santo sufre a lo largo de la filmografía también hay una relación que los guionistas retomaron del cine de acción, específicamente de *James Bond*. Así para ser Santo, sólo era necesario un Ford Mustang 1967 o un Mercedes Benz Diplomat 1963 convertible, tener una máscara plateada y ser llenito. Para personificar a Bond, será suficiente: un Aston Martin DB5, un antiguo monitor de rastreo GPS y ser un galanazo. En ambos casos es preciso tener una belleza de piernas largas a su lado, ser bien macho, y encantador.

He considerado para el análisis *El Santo contra la invasión de los marcianos* (1966).⁴⁴ En un principio, medité usar la primera película en la que aparece, *Santo el enmascarado de plata*⁴⁵ (1952) porque en este primer film surgió como villano, pero me pareció más interesante contemplar el análisis a una edad más avanzada, donde como dije antes, acumuló características tomadas de otras películas, superhéroes y géneros –un santo más fino- que representa de manera más clara el subgénero de luchadores que fue el más importante en el periodo a estudiar. Además es sugerente ver cómo se incluye otro elemento de la ciencia ficción al cine de luchadores –el extraterrestre- que se había abordado con los comediantes en películas como *Los platillos voladores* producida por Julián Soler en 1995 (véase cuadro 12 al final de este capítulo). Así, el

⁴³ “El aspecto más importante de Santo contra los zombies es que nos muestra a Santo en esa dualidad de luchador y famoso justiciero. Tiene a su disposición, además, su propio laboratorio” (Peter Tombs, 2003, p.178)

⁴⁴ *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966): “Santo enfrenta a los marcianos, capitaneados por Argos, llegan a México para imponer la paz, ya que la fuerza del átomo podría ser una amenaza para ellos a corto plazo. Para enfrentar a Santo utilizan su ojo astral y su cinturón teletransportador, pero sólo la belleza de sus cuatro integrantes femeninas logrará menguar al Enmascarado de Plata” Schmelz (2006, p.253).

⁴⁵ *Santo el enmascarado de plata* (1952): “El villano enmascarado de plata tiene el poder de desviar huracanes para provocar muerte y destrucción. El médico asesino logra detenerlo pero El Tigre, un malvado enmascarado, que resulta ser el jefe, destruye el laboratorio del Médico, quien lo sigue para atraparlo y desenmascararlo” Schmelz (2006, p.244).

Santo no sólo se constituye *per se* como un elemento fundamental de la *fantaciencia*, sino que se integra a la ciencia ficción en su sentido clásico pero con ese toque del cine mexicano del género que Rafael Aviña describe:

El santo contra la invasión de los marcianos (1966), también de Crevenna, es sin duda, una muestra de la más insólita oligofrenia fílmica nacional. A ritmo del “Rock del timbal”, interpretado por el Quintero Maravilla, la cinta mostraba la llegada de los extraterrestres a la Magdalena Mixhuca en platos de cocina, en una secuencia inimaginable incluso para el mismo Ed Wood. (2006, p. 219)

La popularidad de Santo estaba fundamentada en la arena de lucha libre, donde la gente tenía contacto con el héroe del barrio, con el mito. El personaje fue creado desde el espectáculo, la puesta en escena y el rito de la lucha libre. La unión entre lo moderno y lo tradicional está presente en las películas y cada uno de los personajes cumple con una función moral en la película. Rodolfo Guzmán Huerta, el nombre de quien interpretó y vivió de Santo fue un vínculo entre la clase popular y la clase media con aspiraciones a burguesía, la importancia del luchador radicó en ser una figura nacional urbana, una figura con la importancia del mariachi o del charro.

Cada una de las categorías en las que basé la elección de la muestra, o sea, para determinar cuáles películas analizaría, está adscrita en los cuadros que muestro a continuación. Sólo retomé las películas que fueron realizadas en las dos décadas en las que centré mi estudio, es decir, de 1950 a 1970. Con esto quiero dejar claro que, por ejemplo, en el cuadro de luchadores no aparecen una gran variedad de enmascarados porque la súper explotación del género se da en los años setenta. Con el éxito de las películas de Santo, Neutrón y Blue Demon, otros luchadores se incluyeron al género. La mayoría sin éxito contundente. El objetivo del capítulo es definir a qué me refería con *fantaciencia* y elegir la muestra de películas, así como, construir el concepto que sirvió para obtener los códigos de análisis y contrastarlo el concepto de *modernidad* mexicana que desarrollé en el siguiente capítulo.

Cuadro 10. Títulos de películas de luchadores de 1950 a 1970:

Título	Año	Director
<i>El enmascarado de plata</i>	1952	René Cardona
<i>La sombra vengadora</i>	1954	Rafael Balerdón
<i>La sombra vengadora contra mano negra</i>	1954	Rafael Balerdón
<i>Neutrón el enmascarado negro</i>	1960	Federico Curiel
<i>Neutrón contra el doctor Caronte</i>	1960	Federico Curiel
<i>Los autónomas de la muerte</i>	1960	Federico Curiel
<i>Los luchadores contra el médico asesino</i>	1962	René Cardona
<i>Asesino invisible</i>	1964	René Cardona
<i>Arañas infernales</i>	1966	Federico Curiel
<i>Cerebros infernales</i>	1966	Chano Urueta
<i>Santo contra la invasión de los marcianos</i>	1966	Alfredo Crevenna
<i>La mujer murciélago</i>	1967	René Cardona
<i>Blue Demon y las invasoras</i>	1968	Gilberto Martínez
<i>Las luchadoras contra el robot asesino</i>	1968	René Cardona
<i>Santo contra el tesoro de Drácula</i>	1968	René Cardona
<i>Santo contra Blue Demon en la Atlántida</i>	1969	Julián Soler
<i>Santo y Blue Demon contra los monstruos</i>	1969	Gilberto Martínez
<i>Kaliman, el hombre increíble</i>	1970	Alberto Mariscal
<i>Campeones justicieros</i>	1970	Federico Curiel

Cuadro 11. Títulos de películas de horror de 1950 a 1970

Título	Año	Director
<i>El monstruo resucitado</i>	1953	Chano Urueta
<i>El campeón ciclista</i>	1956	Fernando Cortés
<i>Ladrón de cadáveres</i>	1956	Fernando Méndez
<i>El regreso del monstruo</i>	1958	Joselito Rodríguez
<i>La marca del muerto</i>	1961	Fernando Cortés
<i>Rastro infernal</i>	1962	Alfredo Crevenna
<i>Autopsia de un fantasma</i>	1966	Ismael Rodríguez
<i>La isla de los dinosaurios</i>	1966	Rafael Portillo
<i>La invasión siniestra</i>	1968	Juan Ibáñez
<i>La cámara del terror</i>	1968	Juan Ibáñez
<i>La horripilante bestia humana</i>	1968	René Cardona

Cuadro 12. Títulos de películas de ciencia ficción protagonizadas por comediantes, de 1950 a 1970

Título	Año	Director
<i>El bello durmiente</i>	1952	Gilberto Martínez
<i>Platillos voladores</i>	1955	Juan Soler
<i>El superflaco</i>	1957	Miguel Delgado
<i>El supermacho</i>	1958	Alfredo Galindo
<i>La nave de los monstruos</i>	1959	Rogelio González
<i>El conquistador de la Luna</i>	1960	Rogelio González
<i>Los astronautas</i>	1960	Miguel Zacunas
<i>Los invisibles</i>	1961	Jaime Salvador

Cuadro 4. Títulos de películas de ciencia ficción que son adaptaciones (de 1950 a 1970).

Título	Año	Director
<i>El monstruo de la montaña</i>	1954	Ismael Rodríguez
<i>El hombre que logró ser invisible</i>	1957	Alfredo Crevenna
<i>La momia azteca</i>	1957	Rafael Portillo
<i>La maldición de la momia azteca</i>	1957	Rafael Portillo
<i>La momia azteca contra el robot humano</i>	1957	Rafael Portillo
<i>Orlak, el infierno de Frankenstein</i>	1960	Rafael Baledón
<i>Aventura al centro de la tierra</i>	1964	Alfredo Crevenna
<i>Gigantes planetarios</i>	1965	Alfredo Crevenna
<i>El planeta de las mujeres invasoras</i>	1965	Alfredo Crevenna
<i>Una vez un hombre</i>	1970	Guillermo Murray

CAPÍTULO 2. *México moderno entre 1950 y 1970*

2.1 *Nación y nacionalismo en México*

Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formas y colores que les resultan “intrínsecamente mexicanos”. Para Vasconcelos [...] el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y trasfigurando una colectividad. (Monsiváis, 2000, p. 989)

La finalidad de retomar los conceptos nación y nacionalismo no es profundizar en su explicación, con todo lo que implica, mi objeto práctico es integrar estas ideas para situar la modernidad en un espacio y tiempo específicos –el México de 1950 a 1970–, porque la nación es el lugar donde convergen estos procesos históricos-sociales. Hago el recuento partiendo desde lo general de los conceptos, para llegar a la situación y la temporalidad específica presente en mi estudio el México de entre 1950 y 1970. México como concepto resulta difícil de explicar y tampoco pretendo hacer una conceptualización sobre ello, pero sí considero conveniente regresar en el tiempo para rastrear el imaginario del México moderno entre 1950 y 1970, ya que como señala Samuel Ramos, en el libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, donde plantea la ideal que cito textualmente con la cual concuerda, y que a su vez Monsiváis (2000, p. 1022) retoma en el libro *Historia general de México*:

Carecería de fundamentos suponer que en México, ya no la existencia, sino aún la mera posibilidad de una cultura de primera mano, es decir, original, porque sería biológicamente imposible hacer tabla rasa de la constitución mental que nos ha legado la historia. No nos tocó venir al mundo aislados de la civilización que, sin ser obra nuestra, se nos impuso, no por un azar, sino por tener con ella una filiación espiritual. En consecuencia, es forzoso admitir que la única cultura posible entre nosotros tiene que ser derivada. (2001, p. 20)

La cita de Ramos sirve para enmarcar los orígenes de la cultura y la nación mexicana, y aunque la primera edición de *El perfil del hombre y la cultura en México* se editó por primera vez en 1934 muchas de las cavilaciones expuestas en este texto siguen vigentes, Es el recorrido histórico y filosófico que hace acerca de las influencias en la cultura mexicana en diversas estaciones temporales la parte que

retomaré a lo largo de este capítulo. Porque no se puede entender la nación, cualquiera que se estudie, sin un contexto histórico y social. Si bien es cierto. Nación es un concepto occidental, tampoco se niega la influencia que el pensamiento europeo ha tenido en los diferentes procesos de conformación nacional de los países latinoamericanos, y se puede tomar el caso mexicano como ejemplo. Con ello tampoco omito que los procesos de construcción de las naciones europeas y americanas se dieron en diferentes condiciones y temporalidades; pero que en algunos casos tienen ciertas similitudes, como el caso de Italia.⁴⁶ Por su parte Ernest Gellner (2011, p. 20) afirma que: “Las naciones hacen a los hombres, las naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres”. Lo que trato de asentar es que el concepto nación es relativamente nuevo en la historia humana, y para hablar de su origen, me remito a Eric Hobsbawm (1998) cuando afirma que surge de coyunturas concretas y localizadas geográficamente, es fundamental para entender las sociedades modernas. El resultado de esto se observa en la distribución de las colonias europeas en el mundo –no sólo las americanas que fueron las primeras en emanciparse, cada una con sus diferentes procesos de independencia, sino también las asiáticas y africanas. La nación y el territorio están íntimamente ligados.⁴⁷ Sin embargo, el proceso colonizador y las mezclas culturales que se dan a partir del contacto es un primer indicio de modernidad, concepto que rastree del pensamiento liberal en Europa, apoyándome en Hobsbawm (1998, p. 24) quien explica la formación de la nación moderna:

Hasta 1884 no se adscribió la palabra *tierra* en un estado, y hasta 1925 no oímos la nota emotiva del patriotismo moderno, que define patria como “nuestra propia nación, con la suma total de las cosas materiales e inmateriales pasado, presente y futuro que gaza de la lealtad de los patriotas”.

⁴⁶ Eric Hobsbawm, (1998, p. 53) cita a Massimo d’Azeglio cuando habla de la formación de Italia como nación, siendo el problema lingüístico –que traduce también en ideológico- de reconocimiento de lo italiano y cuando este comenzó a ceder dice: “Hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer italianos”. Algo parecido sucedió con las naciones latinoamericanas, al igual que los italianos aprendieron a ser italianos; los mexicanos aprendimos a ser mexicanos.

⁴⁷ Aunque el mismo Hobsbawm (1998, p.17) advierte: “La aparición de un grupo de portavoces de algún <ideal nacional> no es insignificante, pero la palabra <nación> se emplea hoy en día de forma tan general e imprecisa, que el uso del vocabulario del nacionalismo puede significar realmente poco”. Esta advertencia me hace repensar el peligro que corro al tratar de situar mi estudio la nación mexicana, por ello me parece pertinente regresar a las bases del concepto para después abordar autores del caso mexicano de formación y evolución de la nación mexicana.

Cuando el concepto nación es introducido al panorama político, no se desprende del nacionalismo que atiende a la unidad nacional y política, esto entendido como un sentimiento producido por la pertenencia a esta—ubicada en un espacio territorial-, y dentro de esta convergen elementos comunes como: costumbres, formas de vida e idioma que en teoría unen a sus habitantes. Es preciso admitir que, la nación como unificadora del Estado no siempre ha dado los resultados esperados.⁴⁸ Sin embargo, Hobsbawm (1998) advierte que tanto la nación como el nacionalismo han quedado obsoletos para explicar y analizar las entidades políticas o el sentimiento que en otra época se desprendía de ellas. El mismo autor ejemplifica para demostrar que el concepto de nacionalismo a diferencia de nación es más útil porque “ser inglés, irlandés o judío, o una combinación de las tres cosas, es sólo una manera que usa la gente para describir su identidad” (1998, p. 202).

La identidad fue una forma de dar seguridad y para la mayoría de los hombres esto es la herencia más valiosa del nacionalismo dentro de las culturas desarrolladas. Gellner explica que la coherencia entre cultura y gobierno satisface a una especie de imperativo nacionalista, pero a pesar de la seguridad ofrecida por el Estado durante su formación, donde el industrialismo se ejerce con más violencia. Aquí se hace visible la desigualdad política y económica de los miembros de estas naciones de avanzada —alfabetizadas-, y también se rastrean vestigios de esto en el ideal de universalismo a través de la unificación de la producción industrial, porque la industrialización es un signo de modernidad también. En el contexto mexicano la nación industrializada (inglesa) y la nación culta (francesa) son los ideales de modernidad que llegan al país, desde el porfiriato hay rastros de ello, sobre todo del modelo francés. Sin embargo, antes de atender al caso mexicano, presento las definiciones de nacionalismo y Estado propuestas por Gellner (2001) y expuestas en su libro *Naciones y nacionalismo*. No para compararlas con la conformación del Estado como institución en México, sino más bien para tener un marco de referencia. Porque corro el riesgo de caer en la visión eurocéntrica del concepto, pero tampoco deslindo al concepto de su origen, ya que este mismo responde a ideales o cosmovisiones occidentales que en latinoamericana se desarrollaron diferente.

El *nacionalismo* es una teoría de legitimación que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos y especialmente -posibilidad ya formalmente excluida por el

⁴⁸ Hobsbawm (1998, p.19) “La identificación nacional y lo que se cree que significa implícitamente puede cambiar y desplazarse con el tiempo incluso en el transcurso de periodos bastante breves”

principio de su formulación general- que no debe distinguir a los detentadores del poder del resto dentro del estado.(Gellner, 2001, p. 14)

El *Estado* es aquella institución o conjunto de instituciones específicamente relacionadas con la conservación del orden (aunque puede estar relacionado con muchas más cosas). El Estado existe allí donde agentes especializados en esa conservación, como la policía, los tribunales se han separado del resto de la vida social. Ellos son el estado. (Gellner, 2001, p. 18)

Las definiciones que ofrece Gellner no las considero para encontrar una equivalencia en el caso mexicano, como dije antes, funcionan más bien como punto de referencia. Tampoco intento resaltar las diferencias en los procesos, esto no tendría sentido porque el caso europeo es más largo y circunstancialmente diverso. Laura Angélica Moya (2003) hace un análisis bastante interesante en el texto *La nación como organismo: México su evolución social 1900-1902* sobre las ideas de Justo Sierra en la obra colectiva *México su evolución social (1900)*.⁴⁹ Así, anuncia Moya que mientras algunos escritores toman como referencia la época prehispánica como el inicio de la comunidad nacional, otro tanto considera la colonia como coyuntural o las Reformas liberales en el siglo XIX.

Los colaboradores del textos *México su evolución social* no toman ninguno de estos momentos históricos como tópico principal, porque lo que pretendían era abordar el fenómeno desde una perspectiva evolucionista e hicieron más bien una red de acontecimientos, que articulan la noción de nación como organismo.⁵⁰ Al pasar la nación por una especie de evolución del pensamiento de orden colonial que antepuso la integración del individuo a partir de los mitos y la religión, y que vinculó a los miembros de éste orden social con el mundo exterior. En consecuencia, la modernidad nacional presenta tensión entre el orden heredado del colonialismo y el nuevo orden social del mundo, hay una disonancia. En el siglo XIX las transformaciones llegaron a México con el ideal de modernidad, hubo una ruptura

⁴⁹ “El primer equipo nombrado en el primer tomo y su primer volumen estuvo conformado por Agustín Aragón, Gilberto Crespo y Martínez, Ezequiel Chávez, Miguel Macedo, Pablo Macedo, Emilio Pardo (hijo), Porfirio Pardo, Genaro Raigosa, Bernardo Reyes, Manuel Sánchez Marmol, Eduardo Zárete, Julio Zárate y por supuesto el propio Sierra. En el segundo volumen del mismo tomo, figuraron nuevos nombres como los de Carlos Díaz Dufoo, y Jorge Vera Español y desaparecieron los de Emilio Pardo y Eduardo Zárate quienes no colaboraron a lo largo de toda la obra con algún texto” Laura Moya (2003,p. 11)

⁵⁰ “Es justamente el interés compartido por los autores en torno a la nación y al carácter nacional es factor que permitió romper con el criterio de objetividad y neutralidad valorativa, propuesto en particular por el positivismo y el caso de los evolucionistas liberales por la llamada historiografía erudita” Laura Moya (2003,p. 104)

en los valores establecidos, y con ello, otras formas de identificación: tanto individual como colectiva dentro de un proyecto de nación, que pretendía una interpretación compartida de la realidad vivida. Y al respecto Moya afirma:

El proceso de integración aún estaba inconcluso y ahí derivaban los principales problemas del país. Desde una perspectiva de conjunto, se admitía la configuración de un perfil étnico en un sentido amplio no resultaba suficiente para dar lugar a la nación. Es decir, se requería una voluntad política de pertenecer que en este caso se expresaba en el impulso hacia un conjunto de instituciones liberales. (2003, p. 107)

Es importante mencionar que la exposición de estas ideas se remonta a 1900 cuando Porfirio Díaz aún asumía la presidencia de México, y Justo Sierra se desempeñaba como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, desde donde patrocinó la creación del *Ateneo de la Juventud*.⁵¹ En el cual, estaban afiliados algunos de los coautores de *México su evolución social (1900)*. El modelo político y cultural del porfiriato, basado en los ideales occidentales, era el desarrollo de una nación moderna y científica que chocaba con los ideales de los jóvenes intelectuales de aquella época, quienes mandaron una crítica frontal al régimen de Porfirio Díaz y que influyó en la ideología revolucionaria, narra Monsiváis (2000) en *Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX*.

La importancia de revisar el pensamiento de la generación del *Ateneo de la Juventud* es señalar la influencia que éste tuvo en la Revolución Mexicana, y con ella, el comienzo del siglo XX para México. Con el arribo del nuevo siglo también se presentó la posibilidad de entrar a la vida moderna “tal y como se registra la modernidad en y desde los centros imperiales de poder” (Monsiváis, 2000, p. 959). Así la revisión que propongo de nación vista desde Europa con las lecturas de Hobsbawm y Gellner, quienes revisan nacionalismo y Estado, sirve en este caso para tener un punto de referencia teórico, y sobre todo para entender los conceptos antes de retomarlos desde la perspectiva local, que fundamento con la

⁵¹ Puntos incluidos en el Ateneo de la Juventud: 1) Eran rebeldes inconformes de la cultura científicista que trajo consigo los bríos de modernización porfirista. 2) Destruyen las bases sociales y educativas del positivismo y reclaman el regreso de las humanidades y la relectura de los clásicos. 3) Recuperan, descubren y hacen circular a autores como: Platón, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Berson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winckelmann, Taine, Ruskin, Oscar Wilde, Croce y Hegel. 4) Impugnaron frontalmente el criterio moral del porfirismo. 5) Renuevan el sentido cultural y científico de México, refutaron públicamente la base ideológica de la dictadura. 6) Son precursores directos de la Revolución mexicana, a través una crítica totalizadora. (Monsiváis, 2000, p. 970-971).

propuesta de Laura Moya, donde plantea a partir de su revisión que “la identidad nacional entendida como la conciencia de pertenecer a una comunidad denominada nación [se] reforzó a lo largo de la obra, los recuentos sobre el pasado común y el retorno (en parte mítico) a los origen de la nación” (2003, p.112).

Así, asumo como esta referencia sirve como ancla para contemplar la situación de México. Sin embargo, si lo que se busca es una definición de nación como concepto, resulta difícil encontrar una. Hobsbawm (1998) hábilmente señala que a pesar del intento por determinar sus características de una dentro de una sociedad por consensos como lo son: lengua, etnicidad, territorio e historia común o rasgos culturales. No hay una definición que ponga punto final al debate de al respecto. Y coloca la propuesta de Stalin como la más conocida, pero a su vez, como la posible única definición. Y cita (1998, p. 13) “Una nación es una comunidad estable, fruto de una evolución histórica, de lengua, vida económica y composición psicológica que se manifiesta en una comunidad de culturas”. Aunque el mismo Stalin (1913) advierte que estos rasgos que la conforman, por separado no son suficientes para definirla; sino que, sólo basta con que falte alguno para que la idea pierda sentido. Así, tomo como referencia esta definición para determinar qué es una nación, y sitúo el caso mexicano. Que también significa y contiene rasgos que la conforman, como lo son el espacio donde acontecen diferentes sucesos histórico-políticos, que van dando forma a México como nación. Esto resulta fundamental al intentar indagar en las representaciones de un periodo histórico que en este caso es la modernidad en el México de 1950 a 1970, esto sin dejar de lado que es un proceso que va más atrás de las dos décadas que funcionan un corte en el tiempo.

2.2 México y su modernización: las influencias

Cada una de las colonias tendía a convertirse en otras tantas Españas. No obstante que la revolución de independencia enarbolaba la bandera contra España al grito de “mueran los gachupines”, en esta misma actitud de negación se relevaba la psicología hispánica. No hacíamos otra cosa que emanciparnos de España a la española. (Samuel Ramos, 2001, p. 32)

La construcción de la nación mexicana a lo largo de su historia, tiene algunos puntos de referencia que considero pertinente subrayar para entender el proceso de modernización, en las dos

décadas en las que sitúo mi estudio. Un acontecimiento que ineludiblemente marcó la forma de concebirnos como mexicanos es la conquista, y posteriormente el periodo de colonización. A la llegada de los españoles al territorio que se convertiría en México, se encontraron con una gran diversidad cultural y social. La diferencia entre los grupos mesoamericanos, pueblos civilizados y los del norte del territorio, que eran recolectores y cazadores nómadas, radicaba básicamente en la construcción de edificaciones de los primeros y la falta de éstas en los segundos.

Pedro Carrasco (2000) en *Cultura y sociedad en el México antiguo* señala que la zona mesoamericana fue la que atrajo a los españoles “y por tanto constituye el antecédete indígena primordial de la nacionalidad mexicana. Estaba poblada por sociedades que, mediante un largo proceso de desarrollo, habían alcanzado desde unos dos mil años antes de la conquista el nivel llamado generalmente civilización” (2000, p. 155). Al momento del contacto, pero sobre todo al imponerse la cultura hispánica o en términos generales europea –para incluir a las expediciones portuguesas, británicas y francesas al territorio americano- es posible hablar de modernidad como ahora la conocemos y cito a Aníbal Quijano que consideró al respecto:

El concepto de modernidad da cuenta, igualmente, de los cambios en la dimensión material de las relaciones sociales. Es decir, los cambios ocurren en todos los ámbitos de la existencia social de los pueblos y, por tanto de sus miembros individuales, lo mismo en la dimensión material que en la dimensión subjetiva de esas relaciones. Y puesto que se trata de procesos que se inician con la constitución de América, de un nuevo patrón del orden mundial y de la integración de los pueblos de todo el mundo en ese proceso, de un entero y complejo sistema-mundo, es también imprescindible admitir que se trata de todo un periodo histórico. En otros términos, a partir de América un nuevo espacio/tiempo se constituye, material y subjetivamente: eso es lo que mienta el concepto de modernidad. (Quijano, 2000, p. 216)

Me parece pertinente relacionar la colonización de América con el concepto de modernidad, porque a propósito de las marcas que dejó la conquista en los países latinoamericanos, se ha pensado mucho acerca de ella: sobre los efectos psíquicos, no sólo de la coalición –o contacto- sino también sobre los efectos históricos, ya sean inmediatos o a largo plazo. La occidentalización de América y la implantación del pensamiento europeo, la reproducción de los espacios y la instauración de las instituciones como la iglesia, son resultado de la colonia. Quijano razona acerca de la naturalidad con la que los europeos desarrollan el papel de civilizadores, pensándose también como el hombre moderno nato “como lo nuevo y al mismo tiempo como lo más avanzado de la especie” (Quijano, 2000, p. 212)

Esta diferencia entre la civilización avanzada y la civilización bárbara es donde se hace evidente la modernidad, entre los civilizados y quienes deben instruirse para occidentalizarlos.

Para entender mejor este tipo de procesos, Norbert Elías propone el concepto de figuración: “El concepto de “figuración” sirve para proveerse de un sencillo instrumento conceptual con ayuda del cual flexibilizar la presión social que induce a hablar y pensar como si “individuo” y “sociedad” fueran dos figuras no sólo distintas sino, antagónicas” (1999, p.157). El autor expone un tejido de tensiones, que forma dos partes, que están interrelacionadas. Sin embargo en esta tensión hay un equilibrio fluctuante, en la oscilación de cambio de poder de un lado a otro. Y es precisamente ese equilibrio fluctuante el que determina las peculiares estructuras en los procesos de figuración. Por tanto, no todos los procesos son iguales, y a pesar de que las naciones latinoamericanas tienen procesos, guardando cierta medida, similares no se desarrollaron de la misma manera.

La propuesta de ver los procesos como un juego de figuraciones, puede explicar, porque a pesar del antagonismo entre la España y la Nueva España, entre el viejo mundo y el nuevo, el ideal de modernidad siguió teniendo peso hasta llegado el Porfiriato,⁵² al menos en México. Mismo ideal que ha perseguido a los países latinoamericanos al punto de buscar la europeización, tanto del espacio material como de la forma de vida social y cultural.

Entonces, sería ingenuo creer que para los años cincuenta, periodo en que inicia mi estudio, la fase de imitación de la cultura europea quedó superada.⁵³ Asimismo, las aspiraciones de instaurar un modelo occidental en el proyecto de nación en México, van más atrás de la dictadura porfirista. El interés por lo europeo tiene que ver con la manera en que ellos mismo conciben su propia cultura “los europeos se imaginaron y pensaron a sí mismos [como los modernos de la humanidad, y] fueron capaces de difundir y establecer esa perspectiva histórica como hegemónica dentro del nuevo orden intersubjetivo del patrón

⁵² En México. “La máxima ascensión de este influjo [francés] espiritual se registra durante la era porfiriana, en que las clases cultas vestían a la moda de París, seguían sus buenas y malas costumbres [...] El conocimiento de la lengua francesa era condición *sine quo non* para ser calificado como persona culta” (Ramos, 2000, p. 49)

⁵³ Para ejemplificar el sentido de pertenencia a Europa Bertaccini (2001, p. 49) escribe que “en su viaje a España [Jorge Negrete en 1948] reveló el valor político del símbolo de charro, que fue usado expresamente para entablar vínculos culturales entre los políticos de ambos países [Negrete fue fundador y líder de la Asociación Nacional de actores (ANDA)]. El público español se reconoció en la música mexicana, pero Jorge Negrete no se privó de resaltar al semanal *Triunfo* sus orígenes hispánicos: “Toda mi ascendencia es española, mis antepasados provienen de los moros de Andalucía y por vía materna desciendo de Salmantinos”

mundial de poder” (Quijano, 2000, p. 212). Quizás por esto ha sido tan difícil para México deslindarse del lazo que lo une con España y por ende con Europa, o también por un sentimiento de búsqueda, la necesidad de encontrar esa otra parte de la cultura mestiza, figura que toma fuerza en la obra de Vasconcelos (2001) a mitad del siglo XX cuando propone la raza cósmica.

Sin embargo, este afán por perseguir la cultura europea en México, tiene una relación directa en primer lugar con la reproducción de modo de vida que los colonizadores instauraron en el territorio novohispano. Un ejemplo de ello es la religión y no sólo me refiero al catolicismo como doctrina, también considero las estructuras y símbolos religiosos. Había que crear lugares para la catolicidad, esto ameritaba la instauración de un templo, catedral o basílica dentro de la estructura de un pueblo. La planeación de dicho edificio influía en la organización social y la forma de vida de sus habitantes. No hablo únicamente de las estructuras mentales, sino también de estructuras materiales que conjugadas tienen como resultado evidente: las ciudades coloniales y pueblos que aún conservan este orden. La iglesia en el centro de todo. Por otro lado, el arte religioso muestra de ello.⁵⁴ Así, el mestizaje representa un ente que a la nación mexicana no le ha sido fácil entender. Moya interpreta a Aragón, uno de los autores de *México su evolución social* (1900) que sobre esto razona:

Aragón concebía que uno de los grandes problemas de su tiempo radicaba en que el mestizaje no era hasta entonces un proceso concluido. Los elementos aborígen y español que no amalgamaron se desarrollaron divergentemente y la diferencia de condiciones entre unos y otros creó una barrera infranqueable que deriva entonces en un notable antagonismo entre la llamada población culta y la población indígena. (Moya, 2003, p. 131)

A pesar de que este proceso no fue completado, como propone Aragón, el ideal mexicano para el desarrollo de la nación no fue el español, sino el francés, y en épocas recientes el estilo de vida estadounidense también ha captado la atención de la sociedad mexicana, que volteaba al norte sólo para recordar el conflicto por el territorio perdido o bien para tomar como modelo la constitución de los Estados Unidos de América, antes del final de la Revolución Mexicana. Ramos (2000) hace una

⁵⁴ Así en México surge el arte de las iglesias como expresión inicial de la cultura criolla. Los lineamientos generales de ese arte estaban trazados por Europa, pero es casi un símbolo que viniera a realizarse con piedra del suelo mexicano que a la mano del indio labraba y ensamblaba interpretando en ocasiones a su modo los motivos ornamentales. Ramos, S. (2001, p. 70)

interesante reflexión sobre los motivos para retomar el modelo de nación del estado francés y cae en cuenta que en el siglo XIX la nación de avanzada era la británica. Sin embargo, el romanticismo de la revolución francesa inspira a los jóvenes intelectuales en México para combatir el pasado, otra de las razones que ofrece Ramos es que el grupo más inteligente retoma la ideología francesa para contraponerla con los rezagos ideológicos de la colonia española.

Al terminar el régimen de Porfirio Díaz con la Revolución Mexicana y tras un periodo de acomodación del país posrevolucionario: la lucha, la imagen del indígena y el campesino toman fuerza. La escuela muralista y la literatura mexicana los acogen como figuras heroicas, fuertes y nobles; imagen que el cine no tarda en representar.⁵⁵ A este fenómeno se le llamó *Nacionalismo cultural*. Fuera de esto, no se puede desatender el contexto internacional que presenta a una Europa en guerra, con crisis de ideales y la influencia de los Estados Unidos que cada vez se hacían más fuertes política y económicamente. La aparición de la constitución de 1917 catalogada como un texto de avanzada, por la incorporación de las garantías individuales —que ninguna constitución contenía en esa fecha— resalta este espíritu nacional. Por otro lado, los avances en educación relacionados con la figura de Vasconcelos, y la aparición de sus obras: *Pitágoras* (1916), *La raza cósmica* (1925), *Indología* (1927)⁵⁶ marcaron el apogeo del *Nacionalismo cultura* que prevalece en la sociedad mexicana hasta los años sesenta o quizás un poco más.

A pesar de que la modernización del Estado mexicano después del periodo de Lázaro Cárdenas, se basaba en la entrada al comercio internacional, imitando el modelo estadounidense, tenía sus peculiaridades. El México moderno representaba la urbanización, pero a la vez, el choque entre lo rural y lo urbano, entre la ciencia y los mitos, el campo y la ciudad. En este sentido, en la idea de modernidad

⁵⁵ Monsiváis (2000, p. 989) Al hablar de la escuela mexicana de pintura. "Dos visiones en contrapunto: la escuela mexicana de pintura (el muralismo) y la novela de la revolución. La segunda es escéptica y desesperanzada. La revolución sufrió traiciones, se limitó a sustituir personas, el campesino o el obrero continúan explotados sin misericordia, únicamente se han beneficiado oportunistas y logreros. Ante esta andada radical el muralismo se convierte en la expresión más consecuente de un designio: otorgarle *formas significativas* al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y re-conocer a México".

⁵⁶ "[Vasconcelos] articulando sus teorías: la fase estética es la fase superior de la humanidad, la estética superior es superior al conocimiento racional, para avanzar hay que crear una "estética bárbara" que supere la decadencia y afirme el vigor del mundo nuevo. Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar [...] por dioses crepusculares como Cuauhtémoc" (Monsiváis, 2000, p. 989)

de México también tiene deos de mito, donde con la ayuda de la ciencia y la tecnología llegaría el progreso que colocaría a México como una potencia económica y cultural.

2.3 *El ideal de progreso: ciencia y tecnología*

El hombre común, la mayoría de los lectores de la prensa del 1900 en México, clase medieros urbanos, seguramente compartían ese entusiasmo optimista por las capacidades maravillosas de las ciencias, que no sólo era un lenguaje distante sino que se traducía en mejoras en su cotidianidad o posibilidades futuras de mejora. (Nora Pérez-Rayón, 1998, p. 62)

El concepto de progreso⁵⁷ está tradicionalmente ligado con los ideales de la modernidad, sobre todo después de la revolución francesa. Sin embargo, Robert Nisbet (1986) en el texto *La idea del progreso*, hace una revisión histórica del concepto y lo sitúa en diferentes épocas. En este momento no haré un análisis histórico de la idea de progreso como ya lo hizo Nisbet, pero sí creo pertinente hacer una revisión del concepto y sobre todo del significado que tuvo en el México de la primera mitad del siglo XX, para conocer cuáles eran los significados que se arrastraron hasta 1950. Tomando en consideración que después del porfiriato los ideales de la revolución detuvieron el orden que se estableció durante el gobierno de Porfirio Díaz, y que después del movimiento revolucionario hubo un reacomodo en la política mexicana, comenzando con la constitución de 1917, pero que incluye la muerte de Madero y periodos presidenciales cortos. Nisbet (1986) subraya un lazo entre al progreso y la acción de avanzar, poniéndola como idea principal dentro del éste, encontró aquí una de las grandes ambigüedades que contiene la idea de progreso, porque avanzar tiene muchas acepciones y puede aplicarse a muchas situaciones, no sólo de la vida social, sino también de lo físico y material.

Aunque progreso, desarrollo, nación y modernidad sean conceptos occidentales bajo los cuales los países latinoamericanos formaron su desarrollo urbano y modernizaron su estructura político-social, es conveniente advertir que la fe en el progreso depende del modelo que se toma como parámetro. Pero para ello es necesario considerar el cambio de las situaciones o de las variables históricas de cada nación.

⁵⁷ “la idea [de progreso] según la cual el curso de las cosas, y en particular de la civilización, tuvo desde el principio un aumento gradual de bienestar o de felicidad, un mejoramiento del individuo y de la humanidad, un movimiento hacia el objeto deseable” (Bobbio, N. Matteucci, N. Pasquino, G., 2002, p. 1287)

Porque de lo contrario se corre el riesgo de caer en la utopía que involucra un Estado inalcanzable de perfección, así advierte Norberto Bobbio (2002). La búsqueda del bienestar que ofrece la felicidad del ciudadano que está inmerso en un contexto moderno y que por ende está en contacto con el pensamiento de avanzada: el pensamiento científico es el propósito de generar progreso, es la esencia del progreso del siglo XX. En el caso de México, Nora Pérez-Rayón al hacer una revisión sobre mito del progreso y su relación con lo científico:

El mito del progreso se irá verificando con la ayuda de instrumentos capaces de cuantificar la felicidad. Los números son el parámetro de los logros de la ciencia: se viaja más rápido, se producen más cosas, se matan más enemigos, se curan enfermedades en menos tiempo. Incluso se advierte un nuevo sentido del tiempo y aparecen varias noticias que dan cuenta del interés y júbilo por los relojes públicos. (Pérez-Rayón, 1998, p. 61)

El progreso a principio del siglo XX significaba entrar a la élite de naciones de avanzada implementando y formando parte de un discurso científico y de progreso, que el Estado mexicano rebelaba al mundo con la construcción de grandes obras;⁵⁸ la instauración de políticas de salud pública; poseer fuerzas militares eficientes; la comunicación inter estatal y la conexión con otros países, ya sea por tierra, mar o aire; la regulación jurídica basada en gran medida por las estadísticas;⁵⁹ el desarrollo de la ciencia dándole vital importancia a la biología, la química, la física y la astronomía. Estas explicaciones basadas en la ciencia tenían que articularse con el discurso religioso, evitando las contradicciones. Así, durante el porfiriato los ideales de progreso comprenden no sólo el componente “avanzar”, sino que, también se

⁵⁸ “[en 1900] Se iniciaba la construcción del ferrocarril de Tehuantepec que comunicará los dos océanos. Se termina la construcción del gran puente de hierro que cruza el río Balsas, en Guerrero, de la línea del ferrocarril del Gran Pacífico. Para que se calcule la importancia de este puente, el de mayor longitud del país, diremos que es de puro acero, su peso de 400 toneladas y su costo no baja de \$120 000.00 fuera de los gastos de colocación, la cual se hizo en cinco semanas” (Pérez-Rayón, 1998, p.60)

⁵⁹ “[Aparece en el aparato porfirista] las llamadas estadísticas morales, la criminalidad, la de los hijos ilegítimos, la de los suicidios, la de los cultos o religiones, las de instrucción, la estadística económica y política. Utiliza el método comparativo. Y se destacará en la prensa que todas las operaciones se van a verificar en el próximo censo” (Pérez-Rayón, 1998, p.51)

agrega el orden y la regulación. Ideas que persisten hasta el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

Respecto a las prioridades científicas para la modernización de México y cómo estas categorías científicas son más bien construcciones socioculturales, retomo a Elías que en el libro *Teoría del símbolo* (1994) hace referencia a la autoimagen, para evidenciar el fenómeno de explicación a determinados eventos de la vida. Esto provoca que algunos individuos supongan que al desarrollar ciertos sentidos o habilidades su Yo individual sea una unidad emancipada del resto, que además tiene un lugar protagonista o central en el mundo, y por ello es capaz de entender y explicar lo que sucede en el mundo social. Con todo, aquellos que han tenido éxito en su intento por explicar el mundo social, no son más que, como señala Elías (1994, p. 56), “Portavoces y representantes de un hábito social distintivo que es característico de nuestra época”. Así que, al pensar en las teorías, categorizaciones científicas o incluso de promotores del desarrollo científico y tecnológico, también se piensa más como un compilador de datos de una época determinada, que habla de las representaciones de sus contemporáneos. Ahora, tomando en cuenta al lenguaje, que es el que organiza el mundo social, asegura que “puede servir como un modelo prototípico de un hecho social” (1994, p. 57). Con ello propone la existencia de múltiples agentes que co-actúan. Pero, la fuerza de lenguaje posee una característica unificadora, al que se afilia un grupo y que desemboca en acciones comunicativas.

De este modo, en México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX bajo la tutela de Porfirio Díaz se había avanzado, al comunicar al país con el proyecto ferroviario, estableciendo políticas de salubridad, con el apoyo al desarrollo científico implementando bases estadísticas para el conteo de la población. No obstante, en el texto *Teoría crítica* Horkheimer (2003) dedica un breve espacio denominado: *Observaciones sobre la ciencia y crisis*, donde aborda el problema de contemplar a la ciencia como motor de progreso o desarrollo. Bajo esta idea, el autor hace una crítica directa a la dependencia de los sistemas sociales, políticos y económicos a la ciencia. La ciencia que fija una lógica de pensamiento, dando énfasis a la generación de conocimiento. Esta lógica es dictada por los países adelantados –las potencias económicas-, sin embargo, los países con niveles de desarrollo menores, no quedan exentos de dicha postura. Y subraya “En la medida en que la ciencia exista como un modo de producción de valores sociales [...] se halla formulada según métodos de producción, ella también tiene el papel de método de producción” (2003, p. 15). Esto de alguna manera, señala Horkheimer, convierte a la ciencia en fuerza y medio de producción, lo que le da un estatus pragmático al conocimiento

generado. Y se ve reflejado, cuando los avances científicos o la producción tecnológica de cada país fungen también como un tipo de riqueza social, que poco tiene que ver con el propósito filosófico de la ciencia. “En su forma actual la sociedad se manifiesta incapaz de emplear efectivamente las fuerzas desarrolladas” (Horkheimer, 2003, p. 16).

En el caso del México porfirista, hacía falta más capital para lograr que la ciencia y la tecnología se asentaran como un medio de producción en todo el país. En gran medida por la carencia de capacidad económica y de altas aspiraciones de modernización –a pesar de que el ideal de progreso se cristalizó en ciertos sectores- la gestión de Díaz tenía en contra: el problema de los latifundios, la desigualdad de condiciones entre la vida rural y la vida urbana, y el control violento que se ejercía en el Estado. Así como el surgimiento de nuevos ideales de nación desarrollados por un sector de la élite intelectual, que terminaron por inspirar el movimiento revolucionario nacional. Visto como un proyecto de integración, Monsiváis entiende el movimiento armado revolucionario como:

[La revolución mexicana] se ha entendido aquí tan sólo como el movimiento armado que se delinea con el Plan de San Luis, codifica triunfos y aspiraciones y proclama su legitimidad formal con la Constitución de 1917, para articular después a través de aparatos de control como el Partido Nacional Revolucionario (Partido Revolucionario Mexicano/ Partido Revolucionario Institucional) y la confederación de Trabajadores de México, en institucionalidad política, su cabal configuración de Estado fuerte, su eficacia para retener y transmitir el mando de modo casi siempre pacífico. (2000, p. 959)

Al finalizar la revolución le sigue un periodo de inestabilidad, el poder ejecutivo pasó por las manos de: Francisco León de la Barra (de mayo a noviembre de 1911), Francisco I. Madero (de noviembre de 1911 a febrero de 1913), Victoriano Huerta (de febrero de 1913 a julio de 1914), Francisco Carvajal (de julio a agosto de 1914). Así, el país encuentra un poco de equilibrio en el mandato de Venustiano Carranza (1917-1920) quien proclamó la Constitución de 1917. Sin embargo, el reto del nuevo presidente era poner a la Constitución en el orden práctico, para ello debía destruir los latifundios. Acción que en ese momento se pospone porque centró su atención en la administración constitucional de las empresas extranjeras, particularmente las que pagaban pocos impuestos, pero que eran las más productivas. La constitución y la revolución después del periodo de Carranza seguían teniendo una deuda con la clase

obrero y campesina. Y fue hasta 1934 con la llegada de Lázaro Cárdenas (1934-1940)⁶⁰ a la presidencia, quien retoma los ideales revolucionarios. Fue en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XX, de 1935 y principios de 1938, cuando el programa cardenista pudo desarrollarse plenamente y transformar la geografía social y política de México el proceso histórico se aceleró y la Revolución llegó a su punto culminante. Por fin la reforma agraria se aplicó sistemáticamente. El movimiento obrero creció con el amparo del cardenismo.

El gobierno de Cárdenas se caracterizó por dar apoyo a movientes campesinos –con la reforma agraria- y obreros –con la creación de organizaciones populares- que estaban basadas en el materialismo histórico. El proceso de modernización de Cárdenas no sólo planteaba el avance en el conocimiento científico y la creación de infraestructura, sino que, iba más allá, intentaba fundar comunidades agrarias, descentralizar la industria y organizar esto en cooperativas. El punto débil del proyecto cardenista era el plan de acción porque “exactamente cómo se construiría y funcionaría este sistema nunca fue aclarado, y el proyecto mismo, de no ser por la reforma agraria, nunca llegó muy lejos” (Meyer, 2000, p. 856). Y el gran logro fue la expropiación petrolera, que al final de su mandato se vio ensombrecida por la presión que se generaba desde el exterior y el interior del país. Situación que terminó por romper el proyecto, que se pretendía continuar en el sexenio de Ávila Camacho.

Durante el gobierno de Ávila Camacho (1940-1946) se abandona el proyecto populista-socialista de Cárdenas,⁶¹ la visión del presidente en turno buscaba más bien políticas de inversión, fiscales y laborales, que facilitaría el proceso de asentamiento de inversionistas externos. También destinó mucho del recurso económico del país para la construcción de infraestructura, que beneficiaría el desarrollo de la industria en México. El proyecto de Ávila Camacho dio resultados que se hicieron visibles en el

⁶⁰ “Lázaro Cárdenas, apoyado por las mayorías populares, logró reorganizar al país en un sentido muy positivo, pues puso en práctica la estrategia que había llevado a cabo como gobernador de Michoacán, pero ahora en toda la nación. Su proyecto social incluyó el impulso de la educación socialista, una reforma agraria que eliminó el latifundio, y con la ayuda del pueblo pudo consumir la expropiación petrolera y nacionalizó los ferrocarriles. Además, dio muestra de su amplia capacidad de comprender el acontecer mundial, ya que aceptó a Trotski como refugiado político, y apoyó a la República Española. Unificó el movimiento campesino en una central oficial: la Conferencia Nacional Campesina (CNC)” (Todd, González y González, 2003, pp. 212, 213)

⁶¹ “El presidente Cárdenas había dedicado el 37.6% del presupuesto federal a actividades destinadas a estimular el crecimiento económico. Ávila Camacho aumentó la proporción a 39.2% y su sucesor, Miguel Alemán, la haría sobrepasar el 50%” (Meyer, 2000, p. 887)

crecimiento económico del país, que a pesar de ser efímero, sentó las bases para la modernización. Con estos resultados se podía competir con otros países a nivel industrial, México era una economía que despuntaba y que se sustentaba.

Al dejar Ávila Camacho [la presidencia] México presentaba ya ciertos rasgos característicos de una sociedad “moderna”, es decir, urbana e industrializada. Por primera vez se pudo invertir de manera sostenida más del 12% del PIB, y, de esa inversión, el 40% correspondió al sector público. (Meyer, 2000, p.887)

Con este ideal *desarrollista*,⁶² como lo nombra Monsiváis (2000) se fortalece el régimen de Alemán (1946-1952), con las políticas de Ávila Camacho y las acciones de recepción de capital extranjero en México que se van adueñando de la economía del país, México entra completamente al sistema capitalista mundial. Alemán en términos de cultura y arte respaldó a intelectuales y artistas como Octavio Paz y David Alfaro Siqueiros, que contribuyen a la idea de unidad nacional. De pronto México es un lugar donde convergen la televisión, las modas y el cine europeo. Todo ello en el contexto urbano y se contraponen las ideas del ciudadano y el provinciano, ya que “el provincialismo cambia de signos y se vuelve un término peyorativo por excelencia. La cultura es propiamente exclusiva de la capital” (Monsiváis, 2000, p. 1038). La ciudad es un cúmulo de experiencia que tienen que ver con lo moderno, con lo desarrollado (la televisión, la radio, los automóviles, etc.), entonces la tecnología comienza a formar parte de la modernización.

Modernización se refiere aproximadamente al periodo histórico contemporáneo determinado por el fin del colonialismo, modernización como proceso atenderá a los cambios sufridos por sociedades que se esfuerzan por alcanzar una mayor “eficiencia”, dentro del contexto internacional. [En este sentido], la modernización se distanciaría de sus raíces comunes con la idea del progreso en relación con el desarrollo del conocimiento científico (Solé, 2009, p. 24)

Siguiendo a Solé, ya no se trata sólo del desarrollo científico como ideal de progreso, sino que se remite a la eficiencia del Estado en un sistema de competencia de orden mundial. Aquella nación que posea un grado avanzado de eficiencia dando a sus habitantes: bienestar social, económico y político será un Estado de avanzada. Idea que en el sexenio de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) se vio afectado por la

⁶² Refiriéndose al bienestar y desarrollo social y económico a partir de la acumulación de riqueza

devaluación del peso. Esta medida trajo resultados positivos en un principio, pero casi al final del periodo presidencial, el gobierno tuvo que recurrir a los préstamos extranjeros, para contrarrestar el desequilibrio del pago al momento de exportar o importar productos. Entrar al sistema capitalista le había valido a México una devaluación y un endeudamiento progresivo. Sin embargo, el país mantenía un estatus de moderno y la ciudad de México reforzaba su fama cosmopolita.

A pesar de que la devaluación del peso mexicano que dio resultados positivos, cuando Adolfo López Mateos llega a la presidencia se encuentra con el exceso de inversión extranjera, al capital foráneo le pertenecían las industrias más productivas del país como la minería, el ferrocarril y la electricidad. La medida que tomó el gobierno de López Mateo fue la estatalización. Sin embargo, al final del sexenio el endeudamiento del país había llegado a una cantidad histórica: “cuando el sector público obtuvo préstamos en el exterior por valor de 3 139 millones de dólares” (Mayer, 2000, p. 891). Lo que acarrearía dificultades en el futuro y que no tardó mucho en manifestarse cuando se obtiene un incremento en el PIB del 10%, pero que como narra Mayer el pago de la deuda adquirida era igualmente espectacular.

El objeto del recorrido histórico por la idea del progreso, de la modernidad y la relación que tiene con ciencia y tecnología, que después se desprende para integrar el bienestar social, es conocer el contexto de las dos décadas en las que se centra mi estudio. Los cambios que se dieron en el país, y que se manifestaron no sólo en lo político económico; sino que también se enlazan a procesos culturales que arrojaron representaciones y discursos sobre ello. Durante los sexenios de Alemán, Ruíz Cortines y López Mateos se consolida la clase media urbana, misma que cambiaría de posición y tomará una postura de exigencia crítica a la política nacional en el periodo de Díaz Ordaz.

Ante un aumento relativo de la importancia de la clase media, la estructura política mantuvo su rigidez en materia de participación: sólo el partido oficial ofrecía acceso al poder; el sector estudiantil y universitario fue más sensible al cambio de las circunstancias y finalmente presentó en las calles su queja contra la inflexibilidad del *status quo* (Mayer, 2000, p. 903)

A partir de Lázaro Cárdenas el país seguía una línea de unificación, que en cientos momentos se desgastó pero que seguía viva. En el régimen de Díaz Ordaz esto cambió abruptamente, en respuesta a ello la clase media, sobre todo la que tenía acceso a la educación universitaria, tomó las calles para mostrar su descontento. La rigidez que mostró el gobierno de Díaz Ordaz se traduce en hechos violentos, por la poca flexibilidad que ofreció el sistema político para resolver problemas sociales. Cuando el gobierno dejó de intentar acceder a la equidad hubo un ofuscamiento por parte del sector estudiantil. El problema

que empezaba a cuestionarse la clase media fue que, desde la instauración del PRI, ningún otro partido accedió el poder ejecutivo. Y lo que marcó el régimen de Díaz Ordaz fue la nula sensibilidad que el gobierno tuvo con los estudiantes, que desembocó en la matanza estudiantil de 1968. Cuando México se afirmaba en el panorama internacional como una de las potencias latinoamericanas, capaz de albergar un evento como los Juegos Olímpicos de 1968, surge la duda sobre si realmente México era un país moderno, ya que los ideales de la modernidad también implican resguardar la seguridad de sus ciudadanos, ejercicio que en ese momento se interrumpió cuando se aplicó la fuerza militar.

Enunciado ya el contexto político del desarrollo en México, que tiene una relación directa con las representaciones que han evolucionado a lo largo de la producción fílmica en México –pasar de charro a carpintero de barrio en el caso de Pedro Infante como figura del cine mexicano de la época-, el siguiente paso es ahondar en el espacio citadino, que fue una de las expresiones más visibles de la modernidad en México, ya que en este espacio es donde se centró el capital económico e intelectual por la instauraciones de los grandes centros de estudio, el aparato político. Sobre progreso Pérez-Rayón (1998, p.51) enuncia: “el camino al progreso no será más la fe y la oración sino la ciencia y la tecnología, el trabajo, la acumulación de bienes materiales, la planificación... y, desde luego el orden. El bienestar ahora se conjuga con la ciencia y la tecnología, y no se separa, son elementos de un mismo sistema”.

Sobre la relación que hay entre la pantalla y la vida misma, en *Dialéctica del iluminismo* de Hoekheimer y Adorno (1969), los autores abordan una crítica a la industria cultural, enfatizándola sobre la radio y el cine. Dentro de la crítica, puedo rescatar observaciones que relacionan los contenidos de los *films* y las representaciones del mundo.

El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. La vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quienes la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo de todos los días, se ha convertido en el criterio de producción (Hoekheimer y Adorno, 1969, p. 153).

En este sentido, la industria cultural funge en el pensamiento crítico como una especie de operador o inhibidor del uso del intelecto para cavilar acerca del mundo que nos rodea y siendo el objetivo del iluminismo liberar al mundo de la magia apoyado en la ciencia y diluir los mitos, no cumplió la función que de este se esperaba. Con todo, “La industria cultural, a través de sus prohibiciones, fija positivamente –al igual que su antítesis, el arte de vanguardia- un lenguaje suyo, con una sintaxis y

léxico propio” (Horkheimer, 1969,p. 155) y al ser la técnica la esencia de los saberes en el mundo moderno, la felicidad que supone traería la dilución de tales mitos a partir del conocimiento, ha caído en la explotación del método y la reproducción como modo de producción masiva, que trajo entre otras industrias, a la industria cultural. La cual reproduce esas realidades o fantasías provenientes de la vida social de las ciudades industriales. Aunque en el caso de México, la formación de estas ciudades industriales se vinculó, no sólo con las aspiraciones de modernización occidentales, sino también, con las formas culturales que constituyeron el tejido de la ciudad de México, que servirá de ejemplo en este estudio.

2.4 La ciudad de México, donde todo sucede

La creciente clase media se apodera vorazmente del mito de la modernidad, se mide en términos cosmopolitas, mientras que la clase popular urbana oscila entre la persecución de este mito y las antiguas tradiciones; se genera, entonces, una tensión que atiende al sincretismo cultural o al orden del devenir caótico que penetra a las mentalidades del México del siglo XX. (Fernández, 2012, p. 50)

La arquitectura mexicana de las ciudades coloniales es una reproducción del modelo de ciudad española. La iglesia o templo al centro del pueblo donde se desarrollaba la vida comercial y social. La ciudad de México puede fungir como ejemplo. Al culminar el movimiento independentista las ciudades *patricias* (Romero, 2011) fueron el laboratorio donde se fundamentó la constitución –como proceso- de cada país, ya que, en ella se instauraron las élites dirigentes; se gesta un modelo de vivir y de pensar en ellas. El círculo de poder criollo, hablando del México recién independiente, se congregaba allí. Y desde entonces hay una pugna entre lo urbano y lo rural; entre lo progresista y lo conservador.

En el inicio de las ciudades criollas, de donde se ejercía el poder, y subraya Romero (2011) que el problema fundamental de este tipo de organización urbana; es que en aquel tiempo la sociedad rural era la que sustentaba económicamente la capital del país. Es por ello que al inicio de la construcción de las naciones poscoloniales la población, o al menos el grosor de esta radicaba en el campo y desarrollaba actividades como la agricultura, la ganadería y la minería. Sin embargo, era en las ciudades donde se reproducía el estilo de vida europeo. Pero con las migraciones del campo, la ciudad también comenzó a

ruralizarse y como resultado se observaba un aire criollo. Después con el aumento de población, los cambios comenzaron a surgir, se multiplicaron y diversificaron las actividades, los paisajes también cambiaron y algunas de las costumbres se modificaron. En México las grandes ciudades eran y siguen siendo: la ciudad de México, Monterrey y Guadalajara. La importancia de la primera era ineludible, a pesar de ello, la descentralización se dio al comenzar el siglo XX y Romero al respecto expone:

Un desarrollo industrial acelerado promovió la prosperidad de algunas ciudades mejicanas. Monterrey llegó a ser la más importante del siglo [XX] cuando su población sobrepasó los 6.000 habitantes, nivel que aumentaría en las décadas subsiguientes a medida que se desenvolvía la siderurgia. Pero también crecieron Guadalajara, Puebla y Orizaba, esta última bautizada como el “Manchester de México” a causa de sus industrias textiles, a la que se le agregaron la cerveza y el papel. (Romero, 2011, p. 257)

Como mencioné antes, la imitación de la vida europea es un denominador común en los países colonizados, la arquitectura y las instituciones que dejaron instauradas los españoles facilitaron la imitación de la vida y las ciudades europeas. Sin embargo, para el siglo XIX en Latinoamérica se tomaron dos modelos: la Inglaterra victoriana o la Francia de Napoleón III, o sea, se intentaba reproducir París o Londres. En México, durante el porfiriato la influencia francesa era evidente. Con el paso del proceso porfirista y todo lo que representó para el país, en algunos sectores la clase alta y media urbana comenzó a generarse una conciencia crítica acerca de los derechos sociales y la participación en la vida política, ya se ha hablado del *Ateneo de la Juventud* que confronta académica y políticamente al régimen de Porfirio Díaz. Porque al crecer la población, las exigencias y las observaciones a la estructura social y política cambiaron. Era evidente la precariedad en la vida rural, y el choque se daba a través de la migración. Cuando la revolución interrumpió el orden que Porfirio Díaz había instaurado en el país y años después se asentó el desorden cuando finalizó, el centralismo presente en la ciudad de México siguió predominando en lo político, educativo, económico y cultural. Terminada la lucha revolucionaria y al implementarse el nuevo orden, se reanudó la migración de la provincia hacia las ciudades, es aquí donde choca lo rural y lo urbano. Así, en los años cincuenta del siglo XX el panorama de México como país ya no era totalmente rural.

El aumento en la población cambió el panorama de la ciudad de México, con ello se designa al territorio urbano como la zona metropolitana de la ciudad de México. El Estado de México, entre 1950 y 1960,

es una parte importante de esta designación de territorios aledaños. Mientras tanto, el centro de la capital del país estaba habitado en un 78.3% (Bertaccini, 2001). Después de 1930 la actividad cultural, política, académica y social residía en la Ciudad de México. El crecimiento poblacional se da porque de 1940 a 1960 el Estado mexicano se industrializó y en este rubro la demanda de mano de obra aumentó de un 30% a un 40%. Y en 1950 la industria tiene un crecimiento impresionante del 100%, pero desafortunadamente en la siguiente década cae 50% (Fernández, 2012). Esto tiene una relación directa con la deuda externa y la estatalización del sector eléctrico, minero y ferroviario en el periodo de López Mateos (1958-1964)

La oferta de empleos en la capital del país aceleró el crecimiento de la poblacional, al aumentar el número de habitantes y empresas. Por esta situación, el transporte público era insuficiente, fue así como el gobierno de la nueva ciudad cosmopolita ofreció a los ciudadanos el eficiente tren subterráneo, que inauguró Díaz Ordaz en 1969. Las dinámicas de los habitantes de la ciudad de México se modificaron, pero no sólo por el cambio de los espacios, sino también por la forma en que los provincianos se organizaron dentro de la urbe y mezclaron sus costumbres con la vida urbana. Lo que la capital representaba era oportunidades para mejorar el nivel de vida. El acceso a la educación era uno de los mayores beneficios de migrar a la ciudad de México.

Entre otras cosas la capital consolidó su tradicional papel de centro educativo. En los años cincuenta, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ya no cubría la función de corazón elitista y libera, sino que, aun conservando su autonomía institucional [...] recibió del gobierno federal las instalaciones de la Ciudad Universitaria: un vasto y enorme complejo realizado al sur de la metrópoli por los mejores arquitectos del país, con la finalidad de imprimir a la institución y a la infraestructura urbana las características de la nueva modernidad (Bertaccini, 2001, p. 20)

La fachada moderna que simbolizaba el marco académico que representaba la Ciudad Universitaria y el contrapeso ideológico que significaba el Instituto Politécnico Nacional (IPN); la centralización del poder económico, judicial, administrativo y cultural,⁶³ que contrastaba con la llegada de los migrantes

⁶³ “La capital goza de enorme orgullo urbano de apariencia petulante con el ‘más bello museo de mundo’, ‘el hotel más grande de América’, o el ostentoso mármol cubre la Secretaría de Relaciones Exteriores, e incluso el metro tiene el privilegio de gozar con este material; se constituye un nuevo aeropuerto, fraccionamientos y centros comerciales

de pequeños poblados rurales e indígenas del resto del país. Para la década de los sesenta hubo un reacomodo en la distribución de territorio entre las clases: a las periferias se mudaron las colonias ricas y las clases bajas nativas de la capital; mientras que dentro de la ciudad sobre todo al sur de la ciudad se establecieron la clase media y al centro de la ciudad llegaron los migrantes de origen rural (Fernández, 2012)

Los migrantes rurales que se alojaron en el centro de la ciudad de México tomaron edificios coloniales que se adaptaron como vecindades, dentro de ellas se tejieron relaciones fuertes de convivencia. Generalmente en las vecindades y los barrios del centro de la capital se formaba una identidad localista, de provincia. Los inquilinos de estos espacios hacían redes de migrantes y poblaban vecindades y barrios con gente que venía del mismo estado o pueblo de la provincia, “las comunidades campesinas tradicionales mantenían una destacada continuidad con las culturas autóctonas que reproducían prácticas agrícolas basadas en la solidaridad familiar, en la cooperación y la reciprocidad” (Bertaccini, 2001, p. 21).

Pero la migración no sólo era rural, también había una importante migración indígena que vino a contribuir con una amplia mezcla de tradiciones que se sincretizaron con las costumbres de ciudad de México. La población indígena también se insertó a la oferta laboral de la capital y este proceso en buena medida contribuyó al desarrollo urbano, pues sin la migración difícilmente ocurre la urbanización, señala Bertaccini (2001, p. 21). “Además, mitos, leyendas, cuentos y a menudo, la entera cosmovisión o fragmentación de ésta era evidentemente de origen indígena. [...]. Comunidades que hoy se reconocen como mestizas en realidad eran mestizas en los primeros decenios del siglo XX”. La ciudad de México es donde a lo largo de la historia del país se concentró y aún se concentra mucho de lo que representa México en el imaginario, el México de todos los periodos de la historia habitó o pasó por la capital. Culturalmente representa la modernidad del país y la forma de vivirla. No sólo por la forma en que fundó y desarrolló, sino también, por cómo se ha mantenido en pie. Y así señala Garza (1989, p. 39) “la ciudad debe considerarse, entonces, como una unidad económica que produce, distribuye y consume mercancía” y yo agregaría que en el mismo orden: la ciudad debe considerarse, como una unidad cultural que produce, distribuye y consume sentido cultural. Es evidente que la ciudad de México no es

de moderno estilo americano: la zona Rosa se colma con turistas norteamericanos y gente considerada ‘de la onda’” (Fernández, 2012, p. 38)

todo México, pero sí es un reflejo o un espejo de lo que México representa, del imaginario que se tiene de México como nación moderna.

2.5 De la comedia ranchera al drama urbano

Tal como sucedió con el cine de la época de oro mexicano, donde las imágenes nacionalistas del indio y los paisajes rurales eran una representación del México heroico posrevolucionario, o el charro cantor en la pantalla fungía como una símbolo de unidad nacional. El cine de las primeras dos décadas de mitad del siglo XX comenzaba a mostrar al mexicano urbano –ya fuese el de clase media acomodada o el de arrabal y vecindad- y a la Ciudad de México como el escenario. Dejando atrás al México rural y postulando a la capital como el centro no sólo político, sino también económico y cultural. El auge económico del país que fue un determinante para el incremento de la clase media urbana, dio pauta a la reorganización del espacio urbano. Y tal como ocurría en la realidad los escenarios vistos en la pantalla eran: las modernas y lujosas casas de la clase alta; los departamentos de la clase media cercanos a los centros culturales y educativos; o bien, las vecindades de los barrios antiguos de la ciudad.

Después de la Revolución mexicana, en el periodo de estabilización del país, se respiraba el desarrollo económico que obedecía a la reciente industrialización, relacionada con el contexto internacional envuelto en guerra. Así durante la intervención de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial, el cine nacional se convierte en una auténtica industria. Fue entonces cuando la comedia y el drama rancheros conformaban el grueso de la producción. El éxito de dichas películas fue modelando lo que el charro cantor significaba: macho, romántico y valiente. Cintas como *Allá en el Rancho Grande* (Rivas, 1936) mitificaron la imagen de la provincia mexicana y tal como lo explica Bertaccini (2001) cada estado de la república tenía su propia versión.⁶⁴ El protagonista de este tipo de películas era el que sostenía la trama, y de acuerdo con el estudio de Bertaccini

⁶⁴ “[Allá en el Rancho Grande] se trataba de una mitificación de la provincia. Como se puede deducir de los títulos de las películas, cada estado de la República recibía su homenaje regionalista sin limitaciones geográficas: *Ay qué rechulo es Puebla, Que lindo es Michoacán, Bajo el cielo de Sonora, Los tres huastecos, Sólo Veracruz es bello, ¡Ay Jalisco no te rajes!, Allá en el Bajío, La norteha de mis amores*. El mensaje era: La provincia es la patria” (Bertaccini, 2001, p. 34)

Jorge Negrete fue el máximo representante del género.⁶⁵ Sin embargo, va más allá y propone la figura del charro como un héroe popular que está anclado en lo político-ideológico. Por una parte, “el charro no era solamente un símbolo corpóreo y tangible, sino también lingüístico, a través de las canciones que reforzaban el mensaje dirigido al público mediante la valorización del campo emotivo” (Bertaccini, 2001, p. 43) El mensaje era: el campo, lo indígena y los valores revolucionarios eran la patria. Meyer (1998) subraya que no se puede hablar de un verdadero nacionalismo hasta llegar al México revolucionario, antes de esto el sentimiento le pertenecía sólo a las élites criollas al final de la colonia. Sin embargo, la evidencia de la existencia de dicho nacionalismo en las masas mestizas y criollas es el guadalupanismo.

El corazón de este nacionalismo fue el afianzamiento del sentimiento patriótico y la revaloración de lo indígena y lo mexicano, elementos que hasta entonces habían sido menospreciados por unas élites con mentalidad colonial, y que en el siglo XIX jugaron con la idea de resolver el atraso del país por la vía de blanqueamiento de la población mediante un impulso a la inmigración, aunque finalmente este nunca se presentó en cantidades significativas. (Meyer, 1998, p. 87)

Y refuerzo con la idea de Bonfil, donde pone énfasis en el mismo tópico.

A diferencia del nacionalismo criollo, el nacionalismo de la Revolución no puede ignorar al indio vivo. Los rostros indios invaden los grandes paños de las escuelas mexicanas de pintura, los grabados que recogen la herencia enorme de Posada, las ilustraciones de los libros de texto. Indios de rostro bronceado, los ojos oblicuos, pómulos altos, que visten de campesinos o danzan con sus atuendos ceremoniales en la fiesta del pueblo, a veces, en alguna alegoría, se abrazan fraternalmente con los soldados también indios, el obrero mestizo vestido de azul y algún ingeniero de cabello amarillo y ojos claros. El arte popular y las artesanías se valorizan y sirven como signo para afirmar la particularidad del mestizo mexicano. El México profundo mostró por un momento su presencia real y no fue posible cerrar los ojos ante él. (Bonfil, 2005, p. 167)

⁶⁵ “En 1941, gracias a la Película *¡Ay Jalisco no te rajes!*, la figura del charro cantor, interpretada por el actor Jorge Negrete, asumió el rango de institución, mientras se cumplía la definitiva simbiosis, comprobable aún en nuestros días, entre actor y figura representada” (Bertuccini, 2001, p. 41)

Las representaciones en las expresiones artísticas como la plástica, la literatura y el cine ponían a la luz un México de valores revolucionarios y de reivindicación del indio y el campo. En el caso del cine se transmitía el sentimiento no con las imágenes, sino también de la música que daba pie a la explotación de la emotividad. Sin embargo, la música de mariachi y la figura de éste se conforman con objetos culturales del pasado porfirista aún no superado, Bertaccini los desglosa y explica:

La designación de *mariachi* en su acepción moderna, nació en los años treinta, cuando algunos de estos grupos entraron en la capital. La manera de tocar cambió radicalmente: la desaparición del arpa; la sustitución de una guitarra por la vihuela y la incorporación de la trompeta, permitió un repertorio musical más amplio. Los mariachis retomaron el traje de charro que la Revolución mexicana había sepultado por ser el típico de los rurales y de los hacendados del porfiriato. El charro cantor de los años cuarenta era un símbolo constituido por la fusión de la tradición popular de los mariachis con la del charro, a su vez, tanto elitista como popular. (2001, p.p. 41,42)

Pese a esta exacerbación de la imagen del charro y de lo rural, al entrar el país en el ideal de la modernización del Estado impulsando la industria y con el crecimiento de la población urbana, el imaginario rural se puso en jaque. “El 1 de enero de 1946 el presidente civil de México [Ávila Camacho] toma el poder de la república bajo la promesa de un indestructible desarrollo económico basado en el modelo industrial que se venía cimentando, y en cuyo seno acarrea una evolución histórica de la modernización del país” (Fernández, 2012, p. 38). La ruptura entre géneros del cine mexicano fue tan sólo un reflejo de la polarización que se observa en el México modernos de Ávila Camacho y el proyecto que continuaban los siguientes presidentes. El cine urbano, al igual que cine rural tuvo una figura heroica y en este caso fue Pedro Infante; quien interpretó hombres honestos pero pobres, que compartían lo poco que tenían con la gente de la vecindad. “Con la película *Nosotros los pobres*, estrenada en las salas cinematográficas el 25 de marzo de 1948, Pedro Infante dio vida al personaje Pepe, el Toro. Esta película marcó el abandono del ambiente de provincia para adoptar, definitivamente, el escenario urbano” (Bertaccini, 2001, p. 52). En el fondo lo que representaba la figura de Pedro Infante era a una nueva forma de vida, fue el claro ejemplo de como las formas simbólicas cambiaron. Infante también fue charro cantor, pero fueron los personajes humildes y de barrio los que definieron su papel como héroe. Se ganó la simpatía del público por ser parte de la “plebe” y además usar el lenguaje de la gente “de

abajo”. Esa creciente masa de gente que vivía en los barrios y en las vecindades se romantizó, como en algún momento sucedió con el indio.

La presencia del indio en las ciudades no ha pasado desapercibida para las élites dominantes y privilegiadas. Si antes se le llamó “la plebe”, hoy se emplea otro término que ya alcanzó arraigo: son los “nacos”. La palabra, de innegable sentido peyorativo, discriminador y racista, se aplica preferentemente al habitante urbano desindianizado, al que se atribuyen gustos y actitudes que serían grotescas imitación de comportamiento cosmopolita al que aspiran las élites, deformando hasta la caricatura por la incapacidad y la “falta de cultura” de la naquiza. Lo naco, sin embargo, designa también a todo lo indio: cualquier rasgo que se recuerde la estirpe original de la sociedad y la cultura mexicana, cualquier dato que ponga en evidencia el mundo indio presente en las ciudades, queda conjurado en el simple calificativo de naco. La ciudad se resguarda en su realidad profunda. (Bonfil, 2005, p. 89)

Y bajo este proceso de cambios políticos y de representaciones es como el cine mexicano pasó de ser rural a ser urbano, es obvio que no todo se reduce a Pedro Infante y Jorge Negrete, pero estos dos fueron los representantes de dichos géneros. Junto con estas dos formas de representación también surgieron géneros que tuvieron impacto en las taquillas mexicanas como el cine de ficheras, que también tomaba como escenarios a la ciudad de México y el cine de luchadores donde la ciudad también fungía como escenario, pero aunque las tramas podían desenvolverse en otros contextos también. Es innegable que las grandes arenas de lucha libre pertenecían al mosaico cultural de la ciudad de México, por tanto, Santo era ciudadano.

CAPÍTULO 3. Tres casos de cine mexicano de ciencia ficción entre 1950 y 1970.

3.1 El hombre que logró ser invisible

Ficha: El hombre que logró ser invisible

Título: El hombre que logró ser invisible

Año: 1957

Estreno: 12-11-58

País: México

Producción: Guillermo Calderón- Cinematográfica Calderón

Dirección: Alfredo Crevenna

Guion: Julio Alejandro s/argumento de Alfredo Salazar

Fotografía: Raúl Martínez Solares. Operador de cámaras: Cirilo Rodríguez. Trucos fotográficos: Raúl Martínez Solares. Trucos de laboratorio: Jorge Benavides. Trucos mecánicos: León Ortega.

Música: Antonio Díaz Conde

Edición: Jorge Bustos

Duración 86'

Autorización: 26184-A

Lugar de estreno: Palacio Chino

Intérpretes: Arturo de Córdova, Ana Luisa Peluffo, Raúl Meraz, Augusto Benedico, Néstor Barbosa, Jorge Mondragón, Roberto G. Rivera, José Chávez Trowe, Enrique Díaz Indiano, Emilio Garibay, Héctor Gómez, Manuel Donde, Carlos Robles Gil, Raúl Guerrero, Salvador Lozano.

Rodaje: Diciembre 57

Estudios: San Angel

Locaciones: Coyoacán y otros.

Escenografía: Javier Torres Trorija. Decoración: Pablo Galván

Sinopsis:

Próximo a casarse con Beatriz. El ingeniero Carlos es condenado a treinta años de prisión, pues se le acusa en falso de la muerte de su socio Enrique, pero sale de la cárcel gracias a un suero invisibilizador descubierto por su hermano el sabio Luis. Burlando a la policía, que la sigue, Beatriz lleva en su convertible al invisible Carlos mientras Luis busca un antídoto de su suero. Un excompañero de trabajo de Carlos, José, roba la fábrica de la que es administrador y mata al velador, que lo sorprende, tirándolo por una escalera. Carlos ve todo y comprueba que José es cómplice de Ramón, dueño de la fábrica, padre de Beatriz y asesino de Enrique. Con maquillaje, bigote, ropa, lentes, sombrero, zapatos y guantes, Carlos logra darse una apariencia. Flores, comandante de policía, deduce la verdad y ataca con un látigo y gases al invisible, que se defiende a golpes vestido de gendarme y cargando a Beatriz. Carlos obliga escribir sendas cartas de confesión a Ramón y José que se matan entre sí. Enloquecido, y diciéndose enviado de Dios,

Carlos anuncia a la prensa que dejará a la ciudad sin luz y que envenenará a todos por medio del agua de una presa, a la que va con un frasco de bacilos. Luis, que ya ha descubierto el antídoto, corre a hacerse del frasco y muere al recibir las balas que la policía dirige a Carlos. Herido, Carlos puede ser operado al surtir efecto el antídoto.

3.1.1 Sobre la adaptación mexicana y otras adaptaciones

La tradición de *El Hombre invisible* se remonta a la obra literaria del británico H.G. Wells escrita en 1897. Se plantea en ella a un físico brillante en quien despierta la más insana demencia y obsesión por conquistar el mundo. Demencia que se agudiza por los efectos secundarios de la invisibilidad –auto aplicada-, el conflicto de existir y no ser visto, además de los sacrificios para permanecer invisible. Recapitulando por la historia de la invisibilidad en el cine, Méliès aporta a los filmes de invisibilidad su cinta *El invisible Siva* en 1904, pero es hasta 1933 cuando otro británico, James Whale se hace cargo de llevar la más famosa y elogiada cinta *El hombre invisible* a la pantalla. Gonzales (1988) narra que para sorpresa de muchos, el desentendimiento por la parte psicológica del personaje principal, Griffin y la metáfora de la invisibilidad queda desdeñada porque prefirió dar más importancia a la demencia, decisión que tomó el director y no los estudios Universales.

Griffin no puede emplear su invisibilidad cuando quiere. Sufre cruelmente por causa de ella, pues se liga a su existencia hasta su muerte violenta, al final de una alucinante persecución en la nieve. Retoma entonces una apariencia humana a medida que la vida abandona su cuerpo. Finalmente el autor le inflige un castigo prometeico: la demencia, debida a los efectos secundarios de la droga que procura la invisibilidad. (Gasca, 1975, p. 181)

En su versión Whale, tiene una visión diferente a la del escritor H.G. Wells, y es perfectamente comprensible ya que son dos textos diferentes en época y contexto. Por tanto, cada uno de ellos tiene sus propias cargas simbólicas, a pesar de que el literario inspiró al fílmico. Hay críticas a la adaptación encaminadas al desentendimiento profundo de la obra de Wells. Gonzales lo sintetiza así: “La novela tiene una velada, amarga lección, un tanto ambigua: no se debe ser diferente, uno

no debe destacar; el que lo haga terminará destruido por la colectividad” (1988, p. 15). Sin embargo en cuestión de argumentos, la adaptación fílmica *Whale* en 1933, muestra un tipo de monstruosidad que poco o nada se veía en la pantalla. Por tanto, en el género de horror, que muchas veces compartía terreno con la ciencia ficción, la audiencia estaba acostumbrada a ver monstruos maquillados, mientras que el hombre invisible es un ente completamente contrario. Griffin era un ser que sólo se alcanzaba a figurar en circunstancias excepcionales. Gonzales (1988) transcribe un argumento de la novela de H.G. Wells:

No tenía refugio, ni ropa, y vestirme era perder todas mis ventajas y convertirme en un ser extraño y terrible. Tenía que guardar ayuno forzoso, porque comer, el llenarme de sustancias no asimiladas, sería hacerme grotescamente visible de nuevo. [...] No podía salir a la calle cuando nevara, porque al posarse los copos sobre mí, me delataría. También la lluvia me convertiría en una sombra acuosa, en la superficie brillante de un hombre, en una burbuja. Y en la niebla, sería una burbuja aún más confusa, un contorno, un destello grisáceo de la humanidad. (1988, p. 16)

Es el dilema de la cita anterior hace comprensible la locura en el Griffin de Wells, y es la falta de profundidad de la invisibilidad en las adaptaciones, tanto británicas como en la mexicana, la gran crítica. En el caso específico de *El Hombre que logró ser invisible*, la tesis central es opacado por la imposibilidad de existir y no por la existencia sólo como un marco –un ser delineado por elementos externos-. Pese a las carencias de la primera versión, y por el éxito de la película de 1933, producida por los estudios Universales, surgieron otras adaptaciones, que lo único que pretendían era explotar las taquillas con un tema que había sido del agrado del público mundial. Entonces llega *The invisible woman* (1940), que habla sobre una mujer que logra la invisibilidad y las consecuencias de ello. Trama dirigida por A. Edward Sutherland que nunca llegó a ser acogida por la audiencia como su contraparte masculina. En la lista de los intentos de los estudios Universales por colocar a Griffin en cartelera está *El regreso del hombre invisible* (1940) que llegó diez años más tarde, y en esta cinta se basó la adaptación mexicana *El hombre que logró ser invisible* de Alfredo Crevenna filmada en 1967.

Dado el éxito mundial de su hallazgo, la Universal explotó a fondo sus posibilidades, rodando sucesivamente nuevas películas basadas en la invisibilidad y en los trucos de su departamento técnico, la primera de ellas una segunda parte titulada *Invisible man returns*

(*El hombre invisible vuelve*, 1940), en la que Joy May representaba a un hermano de Griffin que usa el truco de la invisibilidad para ayudar a escapar de la prisión a un inocente (Gasca, 1975, p. 1982).

Sin embargo, México no fue el único país que se atrevió a realizar una adaptación. En Japón y Alemania se produjeron adecuaciones del filme de Whale, en el cine y en televisión. Gasca (1975) vuelva la mirada a México incluyendo en su libro *Cine y ciencia ficción El hombre que logró ser invisible y los invisibles* (1958) de Jaime Salvador en el catálogo de adaptaciones. *Los invisibles* fue una propuesta cómica, menos solemne a la versión de Crevenna, que intercambió al respetado Arturo de Córdova y al español Augusto Benedico por los comediantes Viruta y Capulina. En Japón, Tsuneo Kobayashi realizó *Tomei Kaijin* para 1958 y la serie alemana *Unsichtbare* de Raphael Nussbaum se transmitió por televisión en 1964. Es importante contextualizar las adaptaciones que se hicieron, porque así es posible captar a la película de 1933, como un fenómeno del cine mundial, lo mismo fue proyectada en Japón que en México.

El hombre que logró ser invisible, no está inspirada en la película realizada en 1933 por Whale, sino en la secuela, *El regreso del hombre invisible* (1940), con la dirección de Joe May. En el caso de la versión mexicana, se pone en la pantalla a dos hermanos, Carlos interpretado por Arturo de Córdova –que es culpado por un crimen que no cometió y para salir de la cárcel es inyectado por su hermano Luis con el suero de la invisibilidad-, y Luis es personificado por el español Augusto Benedico,⁶⁶ el científico brillante que descubre la fórmula de la invisibilidad, proyecto que lo ha obsesionado desde su estancia doctoral en Heidelberg. A continuación muestro una escena que aparece en las dos películas, en la cual están presentes los personajes principales. Geoffrey Radcliffe, el hombre invisible; Frank Griffin, hermano del primer hombre invisible (1933); y Hellen, la prometida de Radcliffe. En la versión mexicana están Carlos Hill, el hombre invisible; Luis Hill, el científico; y Beatriz, la prometida de Carlos.

⁶⁶ Era muy común que en el cine mexicano de ciencia ficción se involucrara a científicos, en la voz de estos personajes casi siempre se escuchaba un acento ruso o alemán (Schmelz, 2009). Pero en el caso de *El Hombre que logró ser invisible* el personaje científico es interpretado por un español, que si bien es cierto tiene un acento no tan evidente, es inevitable notar su nacionalidad. Dentro de la trama se pudo justificar el acento, cuando el detective Flores leer el currículo de Luis, pero nunca se nombra una estancia en España, Carlos Gil, estudió en Estados Unidos y Heidelberg (Calderón, 1957).



Imagen 1. En esta escena aparecen los tres personajes principales de *The invisible man returns* (Goldsmith, 1940), esta película fue la base para la versión mexicana. Aquí el hombre invisible está reunido con su prometida y el Dr. Frank Griffin, quien resulta ser el hermano del hombre invisible de la primera película, la de 1933.



Imagen 2. En esta escena aparecen los tres personajes principales de *El hombre que logró ser invisible* (Calderón, 1957), el hombre invisible está reunido con el científico Luis Hill, su hermano y con Beatriz, su prometida. A diferencia de las dos primeras versiones de *The invisible man* (Goldsmith, 1940) y *The invisible man returns* (Laemmle, 1933), el hombre invisible mexicano no usa vendas para tomar forma humana, sino un maquillaje inventado por Luis Hill.

Los hermanos Hill, tratan a toda costa de demostrar la inocencia de Carlos, y para lograrlo el científico consigue sacarlo de la cárcel inyectándole una pócima para la invisibilidad, con el fin de

descubrir quién es el verdadero culpable del asesinato por el que incriminaron a Carlos. Sólo así Beatriz (prometida de Carlos interpretada por Ana Luisa Peluffo) será su esposa y podrán ser felices. Sin embargo, a lo largo de la travesía, Carlos va perdiendo la cordura y se piensa así mismo, como un instrumento de Dios, por lo tanto debe darle una lección al mundo, que es injusto y está lleno de gente mala sin escrúpulos. Entonces, maquila un plan para destruir la capital del país, intenta envenenar las aguas de la ciudad de México. La versión es una mezcla entre el contexto mexicano y por otro lado la idea de *El Regreso del hombre invisible*.

En este sentido, *El hombre que logró ser invisible* fue uno de los mejores intentos por alejarse de las típicas producciones de su tiempo. Sin embargo, la industria cinematográfica de la época tenía su propio estilo, con películas como *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947) o *Un rincón cerca del cielo* (González, 1952), que trataban sobre la vida y penurias de la clase pobres en la ciudad de México. Pese a todo, el resultado fue, en palabras de García Riera (1994, p.140) “El director [Crevenna] desperdició la interesante ambivalencia y ambigüedad deducible del tema [la invisibilidad], y más bien, se hizo bolas con él, le salió un melodrama grave y aburrido que no tenía derecho a ser lo segundo”. *El hombre que logró ser invisible*, se redujo a un drama urbano propio de la época en México, con pretensiones de mostrar la vanguardia del país, que era una ilusión o una invención del gobierno modernizador y no una realidad. Así, la película más allá de contar con buenas actuaciones y un equipo de producción que para ese periodo no era común, se filma al sur de la ciudad, con locaciones en Coyoacán, el laboratorio fue montado en los estudios san Ángel,⁶⁷ y se queda vagando entre el melodrama y la ciencia ficción. Esa es la característica principal de la versión mexicana, que a pesar de no tener parafernalia, tiene elementos que mezclaban lo propio con lo extranjero, una combinación de estilos cinematográficos.

3.1.2. *La ciencia, la tecnología y la vida moderna*

La adaptación de la obra literaria de H.G. Wells al cine, entra en la categoría de cine científico, no podría decir lo mismo sobre *El hombre que logró ser invisible*, sin embargo, es lo más parecido que se produjo en México, por lo menos en las dos décadas a las que sitúo mi estudio.

⁶⁷ Información obtenida del expediente A-03591 expedido por Cineteca Nacional.

Pero algo que común entre las versiones de los estudios Universal y la de la cinematográfica Calderón es la visión de moraleja, que es característico del género científico; ya sea literario o cinematográfico. Uno de los errores de credibilidad comunes en este tipo de cine es pensar que el espectador promedio tiene nociones del entramado científico en el que gira la película. Con todo, en *El hombre que logró ser invisible*, esto no es un problema, pues en raras ocasiones la película trata de hacerle entender a la audiencia el proceso de la invisibilidad. Al contrario, es más importante la frustración de Luis, al fallar en conseguir la fórmula o al tardar en inventar la contracura.⁶⁸

La tradición de la ilustración, con su tendencia a proyectar moralejas de libros de texto en la pantalla, aún se muestra fuerte entre los realizadores de películas científicas. Se toma por hecho que el espectador promedio está en contacto con conocimientos fundamentales y sabe que la tierra rota alrededor del sol y no viceversa, que en la naturaleza todo está en constante movimiento y desarrollo, que las fuerzas elementales son de origen natural, que el hombre desciende del mono, que el desarrollo de la vida está basado en leyes de la selección natural, etc., etc.; por lo tanto, se asume que todo lo que se requiere para la películas de ciencia popular es dar ilustraciones vívidas de estas leyes naturales. (Vassilkov, 1981, p. 41)

Así, para involucrar al espectador en un problema científico, o en una situación que desata el uso de la ciencia y el proceso de construcción de conocimiento dice Vassilkov (1981) será importante aislar los temas y encontrar formas de narrarlos. Y siguiendo ésta línea, en *El hombre que logró ser invisible*, el tema principal no era la invisibilidad, sino las consecuencias de ella. Aunque, en el inicio, la trama está en los terrenos de la ciencia ficción, los lineamientos en el cine mexicano eran otros, lo mismo que para los Estudios Universales. El éxito en taquilla de una cinta era cuestión de suma importancia, al terminar el auge del cine de oro mexicano, se creó una fórmula infalible para recaudar en taquilla, el molde fue la película *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1948) que instauró el género que poco después se conocería como drama urbano, que a la vez respondía a la lógica del drama musical. De la Peza suma dos factores a la ecuación, “el secreto del éxito de ese género [drama urbano] en el “gusto popular” estriba en el juego que se establece entre el

⁶⁸ A lo largo de la película, Luis Hill intenta encontrar el antídoto para la invisibilidad de Carlos. A esto le llama contracura, a la fórmula para visibilizar a su hermano.

“espacio ficticio” en el interior de la pantalla y el “real” en el que se encuentra el espectador. El melodrama cinematográfico rompe la distancia entre el espectáculo y el espectador” (1998, p. 17).

En el caso de *El hombre que logró ser invisible* se consiguió un filme científico con un marcado sesgo hacía el melodrama, y no sólo por un interés comercial, sino por un estilo narrativo de la época. Aunque es verdad, que cintas como *Nosotros los pobres* estaban dirigidas a una audiencia más amplia, analfabeta y de clase baja, y que las cintas extranjeras eran socorridas por el público de clase media y alta; *El hombre que logró ser invisible*, tuvo un punto a favor, se jugaba el prestigio de los actores y la garantía de éxito que implicaba la obra literaria de H. G. Wells. Esto puso a la película en una categoría más alta, a la del simple melodrama o los churros de luchadores, comediantes o cabaret, que llamó la atención de un público más amplio y variado.

El estilo de vida citadino, es lo que el director muestra desde la primera toma, una joven pareja que planea construir y amueblar su nuevo hogar. Presenta a Beatriz y Carlos enamorados, con deseos de formar una familia. Sin embargo, en el ejercicio de imaginación en que se envuelve a la pareja –la que intenta figurarse la casa construida y con muebles-, sale a la vista los deseos de una vida moderna, y comienzan decorando el espacio con una lámpara y un sofá “modernos”, lo tradicional queda a un lado en el nuevo esquema de familia. Este diálogo, enmarcado en el estilo de vida, es una de las tantas representaciones de modernidad que se tenían para ese periodo –1950 a 1970- la vida moderna es cómoda, el ser humano ahora puede valerse de aparatos que realizan labores sencillas por ellos. El progreso viene junto a la idea de vivir mejor, pero precisamente esta idea reside en la película, empero en México nunca se generalizó, es decir, aunque México ya no sólo era un país rural, la masa urbana no encontró en progreso en la Ciudad; y la ciencia y la tecnología llegaron de manera discreta; la educación y la comunicación aún eran un reto.



Imagen 3. Beatriz y Carlos al inicio de la película. Una pareja de enamorados que está próxima a casarse (Calderón, 1957)



Imagen 4. Carlos llevo a Beatriz a conocer el terreno donde construirán una casa, para poder casarse. Así, comienzan a imaginar cómo la amueblarán (Calderón, 1957)

Escena 5. Beatriz dice: “es preciosa, preciosa, ¿cómo la vamos a amueblar?”

Escena 6. Carlos responde: “amueblarla eso es lo importante, mira, aquí en pondremos una lámpara muy moderna, tipo platillo volador, de esas que se suben y se bajan a voluntad”



Imagen 5. En esta imagen, encerrada en el círculo blanco se puede observar la lámpara de la que habla Carlos (Calderón, 1957)

Escena 14. Carlos: “En la estancia pondremos un sofá tipo imperio.” Cuando Carlos habla del sofá en el terreno aparece uno tipo imperio en color claro.



Imagen 6. Aparece en el cuadro un sillón tipo imperial, como el que mencionó Carlos (Calderón, 1957)

Beatriz: “no prefiero uno moderno muy cómodo”. Mientras ella habla aparecen dos sofás modernos, largos y estilizados.



Imagen 7. Aparecen en pantalla los sillones que describió Beatriz (Calderón, 1957).

Más allá de que la película es una adaptación de un clásico literario y posteriormente fílmico, *El hombre que logró ser invisible*, en su desarrollo, pero específicamente en la escena anterior, muestra una estética vanguardista y sobria. Los elementos en la película, los muebles deseados por la pareja en tonos fríos y con detalles en metal. La manera en que los personajes aparecen por primera vez en pantalla. Carlos vestido con un traje de oficina, nos habla de un profesionista de la ciudad y ella porta un vestido entallado, sin mangas con un escote discreto; se lee una joven de clase media-alta urbana. Lo notable, o lo que remarco en la escena, es la presentación de los personajes en el contexto urbano, y después cómo en el contexto y en el diálogo se hacen presentes los objetos modernos y hacen notar lo que desean para su hogar. La película es una mezcla entre película científica y el melodrama mexicano, lo que a simple vista se ve como polos opuestos, es decir, el primero es un reto intelectual y el segundo entretenimiento fácil o manipulación sentimental, tuvo aceptación en el público mexicano de diversos estratos sociales.

Así, al entender a *El hombre que logró ser invisible* como un intento dramático por llevar a la pantalla la historia de H.G. Wells, es necesario comprender la otra parte: el género científico. Pero sin compararlo con el cine actual, porque si bien es cierto que el género tiende a ser pedagógico, esto es relativamente reciente. Posiblemente *2001: Odisea en el espacio* (Kubrick, 1968) fue el punto de quiebre, entre la fantasía, el horror y la ciencia ficción. Lo que provocó que el espectador avanzara con el género, exigiendo, a medida que pasaban los años credibilidad; y demandando que el realizador de la película lo asumiera como igual, un sujeto con visión amplia, comprensión profunda y de pensamiento independiente. Después de la experiencia cinematográfica, la audiencia

y en particular el espectador es capaz de decidir de manera individual si cree o no la historia, o bien decidir si la fantasía es lo suficientemente buena para dejarse sumergir en ella.

3.1.3 Los personajes: el científico, la damisela, la víctima y el detective.

Uno de los grandes retos de los países latinoamericanos, retomando la idea de progreso en México, fueron la educación, la ciencia y la tecnología. Establecer un precedente en dichos ámbitos significó un desafío. En México, el cine, no sólo de ciencia ficción sino en general, estaba lleno de estereotipos y escenarios que se repetían en muchas de las tramas. Por ejemplo: la idea de educación giraba en torno a la imagen romántica del profesor,⁶⁹ que más allá de enseñar matemáticas o español, comparte una lección de vida. De la misma manera que la educación en las películas mexicanas del periodo de análisis (1950-1970) se reduce a la educación básica o primaria y poco o nada retomaba la educación universitaria. Y mientras en países como Rusia o Alemania la ciencia y la tecnología se representaban amenazadoras o con tintes ideológicos y metafóricos sobre las invasiones. En México se mostraban estrafalarios, irónicos, casi paródicos. Sin embargo, como ya pronuncié antes. *El hombre que logró ser invisible* es un caso inusual en el género. Los personajes que el director Alfredo Crevenna presenta son el sello diferencial.

Los personajes del film, al ser éste un melodrama fueron delineados argumentativamente. No sólo los principales. Es decir, se sabe que Luis es un científico entregado a su profesión; Carlos por su parte, es un hombre de principios que desea casarse y ofrecerle bienestar a Beatriz, su prometida; es una joven de buena familia que sueña con formar su propio hogar y hacer feliz a su futuro esposo, Carlos. En la película se alcanza a percibir que hubo un intento por parte del director, Crevenna, al mostrar además de personajes principales congruentes y personajes secundarios con intenciones y propósitos dentro de la trama. Es el caso del comandante Flores. Quien de hecho, representa al investigador intuitivo y reflexivo, es en todo caso un detective al estilo del cine de Hollywood que con astucia deduce el truco de la invisibilidad del que se valieron Carlos, Luis y

⁶⁹ Pedro Infante en *También de dolor se canta* (Cardona, 1950) interpreta a un joven y honesto profesor rural que al dejar su pueblo y profesión, viaja ciudad donde pierde la dignidad, al final arrepentido decide volver.

Beatriz para llevar a cabo la fuga de la prisión. A Flores, le bastó con revisar el currículo de Luis y atar cabos sueltos que dejó Carlos en los lugares por los que pasaba para descubrir todo.



Imagen 8. El comandante Flores en su oficina tratando de entender cómo fue posible la fuga de Carlos Hill (Calderón, 1957)

La intención de describir a los personajes es poner en evidencia que la adaptación de *El regreso del hombre invisible* a la mexicana, es la más fiel que se hizo dentro en *fantaciencia* mexicana, al menos hasta 1970. Sin embargo, algunas de las referencias explotadas en el filme, resultan desconocidas o poco familiares para el espectador mexicano. La escena 312 que forma parte de la secuencia⁷⁰ número 5⁷¹ expone en un primer momento al comandante Flores en acción, cumpliendo con su deber e intentando descubrir el misterio. En la primera parte de la escena, el comandante aparece en una oficina sobria, sencilla con pocos muebles; vestido de traje de oficina como se puede observar en la imagen 8. Es de notar que el departamento de policía en el que Flores trabaja es de detectives, la manera en que se montó la escena recuerda a una película

⁷⁰ La película quedó dividida en siete secuencias, y subdividida en 490 escenas, en lo que se llama descomposición de la película, los cuadros de sintagmas se pueden revisar a detalle en los anexos a partir de la página 177.

⁷¹ Descripción de la secuencia número 5: Beatriz lleva a Carlos a la casa de campo de su familia, pero la policía la siguió, Carlos se maquilla para parecer hombre de nuevo, y es entonces cuando se percatan de su presencia los policías que vigilan los movimientos de Beatriz. El comandante ata los hilos sueltos y llega con la seguridad de encontrarlo, y confirmar las sospechas de que Luis hizo invisible a Carlos al descubrir la fórmula en la que ha trabajado por años.

estadounidense sobre investigación criminal. Flores interroga al guardia que cuidaba a Carlos el día de la fuga del hospital en la prisión e intenta sacar cualquier tipo de información.



Imagen 9. Flores interrogando al guardia del hospital, desesperado por no obtener una respuesta que lo ayude a resolver el caso (Calderón, 1957).

Escena 312. Tocaban a la puerta, el comandante dice: “¡adelante!” Y mientras entra uno de los policías, se escucha la declaración del guardia.

-Guardia: “no se levantó para nada de la cama y no salía, no salí, créame por favor. ¡Yo no vi nada, nada!”

-Comandante Flores: “entonces qué, ¿se convirtió en zopilote y se fue volando? (el comisario lo toma de la camisa y le dice violentamente) ¿cuánto te dieron?”

-Guardia: “lo mismo que a usted pero en verdes, el comisario lo suelta y les ordena: ¡llévenselo!”

El comandante Flores le da instrucciones al policía que le lleva la información académica de Luis Hill.

-El comandante Flores: “busquen a esa muchacha, la quiero aquí hoy mismo”

-El oficial: “Sierselafan [balbucea] verdad señor”

-Comandante Flores: “Esa no idiota, es al hombre al que buscamos”

El oficial sale y el comandante se queda pensando en voz alta: pero ella sabe dónde está.

El comandante Flores intenta presionar al testigo, y es aquí, donde el discurso de la adaptación cambia, el dejo irónico de Flores y el uso del vocabulario es un elemento a remarcar. Hasta éste momento del filme, el tono de la adaptación, tenía como rasgo referencial el dramatismo a la mexicana, situación que cambia con éste dialogo de humor mesurado. Primero al ironizar con la fuga, y al final de la escena hay un chiste o más bien un malentendido entre el oficial y el comandante, que más allá de lograr o no la risa del público, da nociones de la personalidad del comandante. En la última parte de la escena 312, encontré con mayor claridad la capacidad de análisis de la situación de Flores, cuando revisa el historial universitario de Luis. Es el comienzo del desenlace de la trama.



Imagen 10. El comandante Flores revisa el historial académico de Luis Hill e intenta encontrar una relación con la fuga de Carlos (Calderón, 1957)

Escena 312. Uno de los oficiales se queda con el comandante y tose para ofrecerle una carpeta. El comandante la toma y la hojea, mientras dice.

-Comandante Flores: “la universidad, Berkeley en Estados Unidos, doctorado en Heidelberg, tesis congreso internacional de Química, estudios luminosidad visibilidad de los cuerpos, invisibilidad superficies”

El comandante tira la carpeta sobre el escritorio donde está sentado y el oficial le pregunta.

-oficial: “¿sirve de algo comandante?”

Aunque en general, este fragmento de la cinta es más bien una presentación de las capacidades de Flores, que posteriormente lo llevarán a descubrir el misterio, igual, ayudan a entender cómo es posible que Luis Hill fuese capaz de descubrir la fórmula de la invisibilidad; en ese momento uno de los policías que están a su cargo le entrega el currículum del científico. En la escena 312, convergen los rasgos que me llevaron a colocar la trama en el género de *fantaciencia* mexicana. Por un lado, el uso del humor, y por otro, situar al científico mexicano en una posición académica congruente con la magnitud del hallazgo científico. A pesar del intento de credibilidad argumentativa en la cinta, había disonancia con la realidad de la educación en México, no obstante, simboliza las aspiraciones de un sector de la población. Aspecto que da pistas acerca del bagaje cultural del guionista Julio Alejandro y del argumentista Alfredo Salazar, al decidir hacer la adaptación de la secuela y dotar al personaje del científico con la adecuada instrucción universitaria.

Las películas del periodo de análisis (1950 a 1970) se caracterizan –siguiendo la tradición del cine de oro- por mostrar dos tipos de personajes: moralmente íntegros – los buenos- quienes recibirán castigos por quebrantar las buenas costumbres, y aquellos que se resisten al arrepentimiento, los malos. Era necesario hacer esta reflexión, porque dentro de la *fantaciencia* mexicana, *El hombre que logró ser invisible* es un caso atípico, es decir, un drama de ciencia ficción. Por ende, todos los personajes son sometidos al juicio moral. En la película, los buenos y malos como antagonistas no están presentes, Carlos fue víctima de la injusticia y los responsables del asesinato poco aparecen, pese a ello, fueron castigados.

La escena del interrogatorio al guardia del hospital ejecutada por Flores, contiene dos ideas que de cierta manera son contrarias, pensando en la audiencia a la que la película iba dirigida (la clase media-baja), e insisto; primero, intentan ponerle humor al solemne melodrama con el tono irónico del comandante, el mal entendido entre los personajes; y posteriormente, retan a la audiencia con el historial académico de Luis, que poco o nada tienen que ver con el grueso de la población mexicana que seguía los melodramas. Esto porque, para mitad del siglo XX sólo unos cuentos tenían acceso a la educación superior. Y la mayoría de ellos, pertenecían al contexto urbano, aunque aclaro, la construcción de carreteras y las vías de comunicación convirtieron a las capitales de los Estados en paisajes urbanos. Y cito a Loaeza (2013, p.685) que sobre educación dice:

La urbanización y la expansión del comercio, la banca, la educación y la burocracia promovieron el crecimiento de la clase media y su influencia en las costumbres, los comportamientos y los valores sociales, porque estaba simbólicamente asociada con el progreso. No obstante su crecimiento se vio limitado por la restricción del sistema educativo; en 1969 la matrícula de la secundaria era de 786 000 alumnos, y en la educación media superior estaban inscritos 146 000; ese año el grupo de edad entre 10 y 19 años sumaba más de 11 millones de jóvenes. En el nivel profesional era una de las minorías privilegiadas, que accedió a la cúspide del poder político, a la dirigencia del PRI, a las curules en el Congreso, a la dirección de las empresas privadas o de las instituciones educativas.

Asimismo, la preparación académica, termina de redondear al personaje del científico con la mención de dos universidades rimbombantes: la Universidad de California, específicamente Berkeley que implica que Luis, además, habla inglés. Y la universidad alemana de Heidelberg, en la cual, realizó estudios doctorales, sitio donde aparentemente comenzó su interés por la invisibilidad. Con todo, el currículum nunca explica el porqué del acento español de Luis; pero sí da señales de la posesión cultural del comandante Flores, al que no parece extrañarle ni causarle duda, la ubicación o tradición de la Universidad de Heidelberg o de Berkeley.

En la escena 31, que se encuentra en la secuencia ⁷² de la cinta. Se presenta al personaje del científico, Luis Hill, el laboratorio sin trucajes, sin parafernalia. Una mesa llena de probetas, tubos de ensayo y otros utensilios propios del ambiente. El científico que propone Crevenna (director) es un tipo sobrio, sencillo, maduro, su edad se refleja en el cabello canoso, inteligente pero distraído. Luis Hill, es un tipo único en el gremio científico de la *fantaciencia* mexicana, que estaba plagada de comediantes. Como *Cantinflas* en *Súper sabio* (1948); quien desea descubrir una fórmula que permita a las rosas vivir más tiempo. “[El científico] desde sus orígenes, [es] blanco de ataque y alabanzas dirigidos a la ciencia.” (Schmelz, 2009, p.38) En México, esto no fue la excepción, situación que se conjugó con el papel crítico que tenía los comediantes en el escenario político del país. Sobre todo en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), donde a su cargo se vivió una de las peores crisis económicas del México poscardenista. En la *fantaciencia* mexicana

⁷² Secuencia 2. Carlos es testigo de un asesinato y es culpado de homicidio, siendo inocente.

se instauraron dos tipos de científicos, pero ninguno de ellos refleja la personalidad de Luis Hill “en la literatura y en el cine [el científico] ha sido manipulado hasta lograr los dos estereotipos [...]: se le representa como un hombre bonachón y olvidadizo, de grandes ideas e increíbles inventos a favor de la humanidad, que en el cine mexicano será interpretados por un cómico incapaz de expresar ideas por su lenguaje incomprensible”. (Schmelz, 2009, p.38), y el otro caso es el del malvado doctor que está desquiciado, representado por el doctor Krupp en *La maldición de la momia azteca* (Calderón, 1957), un hombre sediento de poder y obsesionado por la ciencia.



Imagen 11. Carlo entra al laboratorio para hablar con Luis y contarle que se casará con Beatriz (Calderón, 1957)

Escena 31. En el laboratorio, Luis parece que está arreglando algo. Se sienta frente a una mesa llena de probetas y tubos de ensayo, ve su reloj y alguien toca a la puerta. Enseguida, Carlos entra al laboratorio.

-Carlos: “Hola hermano”

- Luis, contesta: “buenas noches, buenas noches que descanses”

-Carlos: “si no me voy a dormir, he venido sólo a cambiarme y a darte un gran noticia, Beatriz y yo hemos fijado la fecha [Luis concentrado, algo observa-] ¿No me oyes? ¿Qué te pasa?” Pregunta Carlos.

Luis Hill, es un hombre dedicado a la ciencia. Pero el personaje, además, posee un lado humano que contrasta con el modelo de científico típico de la *fantaciencia* mexicana. La premisa del personaje es un hombre, sencillo y amable que desea la felicidad de Carlos –su hermano- y Beatriz.

La importancia de la familia es un tópico común en los dramas urbanos mexicanos. El sacrificio a cambio de salvar la familia y la felicidad era un escenario común en las tramas nacionales. Situación que también se retoma en *El hombre que logró ser invisible*. Siguiendo con la escena 31, Luis habla con Carlos de lo feliz que lo hará que los hijos de la futura pareja visiten el laboratorio; puesto que, él nunca se casó y la posibilidad de tener hijos está lejos.

Escena 31. Los hermanos Hill tienen una corta charla en el laboratorio.

-Luis: “Tú crees que los dejará entrar aquí”

-Carlos: “¿a quienes?”

-Luis: “Tú mujer, a tus hijos, me encantaría me gustan tanto los niños”

-Carlos: dime Luis, “¿por qué no te has casado?”

-Luis: “no sé, falta de tiempo tal vez además siempre esperé que tú lo hicieras primero.
Buenas noches hermano”

Esta escena es la primera donde aparece el personaje de Luis Hill, por lo tanto, es la introducción al rol que jugará en el resto de la película. Apasionado por su trabajo, convierte este entusiasmo científico en obligación cuando al volver invisible a Carlos, debe encontrar la contracara para salvarle la vida e integridad moral. Al que en dicha escena intenta explicar su experimento; la premisa es evidente, la invisibilidad y los hermanos Hill representan el argumento principal. A diferencia del conflicto existencial de Griffin, en la película de 1933, por la invisibilidad que lo lleva a la locura, a la versión mexicana le agregan la importancia de la familia, la moral y ética personal.

Escena 31. Carlos preocupado cuestiona a Luis acerca del tiempo que trabaja.

-Carlos: “¿por qué no descansas? Ya son casi las nueve”

-Luis: “las nueve yo creía que eran las seis”

-Calos: “no has cenada”

-Luis: “sí, hace horas”

-Carlos: “anda come algo”

-Luis: “no deja, tengo que terminar algo”

-Carlos: “¿qué estás haciendo?”

-Luis, frente a la mesa de experimentos le dice a Carlos: “¿no ves nada?” Una toma acerca la imagen de la mesa del laboratorio, mientras Carlos dice: “no, no veo nada”

-Luis, dice: “sin embargo hay un cristal”. Se refleja la imagen de Carlos en el cuadro de cristal y Luis sigue hablando, “¿lo ves ahora?”



Imagen 12. El rostro de Carlos reflejado en el cristal que estaba examinando Luis (Calderón, 1957)

Una de las razones por la que elegí *El hombre que logró ser invisible*, es por la complejidad que plantea no sólo la versión mexicana, sino la obra literaria de G.H. Wells y la primera cinta de 1933 de James Whale. Aunque no pierdo de vista que dicha complejidad viene de un contexto y un tiempo específico, Londres a finales del siglo XIX, en el caso del novelista; y en el cine la imagen de esta misma ciudad en los años treinta. Por tanto el reto de trasladar el argumento a la ciudad de México no era fácil; no sólo se trata del cambio de escenarios, sino de códigos culturales. Así es cómo, la demencia y ambición de Griffin la sustituye la demencia mesiánica y redentora de Carlos, cuando asume el papel de salvador enviado por Dios. La moraleja de Wells, sobre la diferencia y la existencia en la invisibilidad queda reducida en la moral católica mexicana.

3.1.4. *La parte moral de El hombre invisible a la mexicana*

En novela de H.G. Wells y en las versiones cinematográficas existe un punto de encuentro, no sólo entre los realizadores, igualmente, la audiencia puede ser partícipe en el análisis de la situación en la que se coloca a Griffin. De tal manera que, tanto “Escritor [Wells] y cineasta [Whale] coinciden en un punto exterior a la obra: no se ha tratado de una “anécdota moralizante” o de un “argumento que en sí comienza y termina”, sino de un primer atisbo al mundo invisibilizado, al off limits de esas sendas impuestas, al único bálsamo para la herida abierta” (González, 1988, p. 30). A pesar de que, Griffin y Hill gozan del mismo privilegio, el de vivir fuera de los límites, los caminos argumentativos que tomaron los directores, Whales en el caso británico y Crevenna en el mexicanos, pone en diferente escenario la psicología de los personajes.

En el caso de *El hombre que logró ser invisible* se redujo la historia a lo que Gonzales (1988) ha llamado “anécdota moralizante”. En el desarrollo de la película se siguió con la fórmula del melodrama a la mexicana: donde los buenos son premiados después de tanto sufrir y los malos castigados. De este modo, Carlos es disculpado de todo acto incorrecto, que en su condición demencial pudiese haber cometido por causa de la invisibilidad. De tal suerte que, el final feliz de Carlos, es posible a pesar de ser responsable –circunstancialmente- de la muerte de su hermano, porque desde el inicio fue víctima de una injusticia al ser culpado por un crimen que nunca cometió. La carga moral de la cinta mexicana tiene diferentes momentos y escenarios. Cuando Carlos logró escapar de prisión, recorre las calles de la ciudad de México en su condición de invisible, y es capaz de percibir actos viles que la gente ejecuta cuando cree que nadie observa. Sin embargo, de la secuencia 3,⁷³ retomó las escenas: 114, 115, 116, 117, 118 y 119 para análisis. La idea general de la secuencia es mostrar una de las situaciones que Carlos observa y la interacción con la gente cuando nadie lo ve, cuando nadie sabe de su presencia. La escena comienza en un escenario urbano y en una dinámica común de la ciudad, cuando un sujeto aborda un autobús.

⁷³Secuencia 3. Describe lo que sucede con Carlos al escapar de prisión, la travesía que realiza para encontrarse con Beatriz, quién le ayuda a mantenerse a salvo y escondido. Misma que se complica porque la policía comienza a sospechar de la complicidad de Beatriz y Luis.



Imagen 13. En una tienda de servicios para televisión, dos personas se detuvieron para escuchar la noticia de la fuga de Carlos, imagen que corresponde a la escena 114 (Calderón, 1957)

Escena 114. Dos personas en la calle frente escuchando en el radio la noticia de la fuga de Carlos, se escucha: “La jefatura de policía ha hecho un verdadero misterio de la fuga de Carlos Hill efectuada esta mañana en condiciones al parecer extrañas, el comandante Flores se niega a hablar”

Escena 116. Imágenes de la gente en la ciudad, mientras la voz narradora dice: Y esto es todo lo que sabemos o imaginamos respecto a la apasionante escapatoria de esta tarde, seguiremos informando. Después una mujer sube a un camión urbano, el chofer no puede cerrar la puerta y después da marcha.



Imagen 14. Una mujer aborda un camión urbano, Carlos quién también aborda, está detrás de ella. La imagen corresponde a la escena 116 (Calderón, 1953)

La escena 116 muestra un día cualquiera de la ciudad de México, el barullo y el ir y venir de la gente. Al mismo tiempo, una voz masculina informa sobre la fuga de Carlos, y da algunos detalles, que deberían fascinar e intrigar a la audiencia, que parece prestar poca atención. En ambas escenas (115 y 116) la gran ciudad es el escenario, que hace más evidente la imposibilidad de existir de Carlos, quién es tangible, pero esto no evita que pase desapercibido por los millones de habitantes de la capital del país, quienes van de prisa y ni siquiera se detienen a escuchar la crónica informativa. A nivel visual el espectador intuye la presencia de Carlos en el autobús en el momento en que el chofer tiene problemas para cerrar la puerta. En ambos fragmentos, encuentro un elemento para retomar, la invisibilidad en un escenario de multitud donde los sujetos son anónimos; que la presencia de Carlos hace más evidente.

La ciudad de México y su dinámica es otro punto importante. La televisión y la radio aparecen como los medios que informan a la ciudadanía. La transmisión de canales de televisión en el país se remonta a 1950, y durante los primeros diez años tuvo un impacto impresionante en cada rincón de la República. En poco tiempo, se convirtió en parte de la cotidianidad de la población. Sustituyó hasta cierto punto, algunas de las funciones de la radio y otras tantas del cine⁷⁴ en la vida privada de los mexicanos. La llegada del aparato televisivo a México y aún más, la creación algunos canales, ponían al país como una de las potencias en cuestión de comunicación de Latinoamérica. Los avances en ésta área durante los años cincuenta y sesenta fueron sobresalientes; no sólo a nivel televisión o radio, que se expandían al ámbito institucional, cuando en 1931 el Partido Nacional Revolucionario comienza a transmitir su doctrina política en la XEFO (Romo, 1933). También en comunicación y transporte⁷⁵ el país creció enormemente. La modernización de México en ciertos

⁷⁴ En este caso me refiero al cine como espacio, como el lugar de reunión que representó en el siglo XX, en México algo parecido ocurrió con las arenas de lucha libre, eran un punto de encuentro.

⁷⁵ La construcción de carreteras, el crecimiento en el número de vehículos en el país, daba nociones de que México se consolidaba como un país de vanguardia; los teléfonos cada vez eran más; las carreteras comunicaban a la mayoría de las capitales de los Estados con las grandes ciudades y el sistema ferroviario crecía se mantenía constante. En 1950 Los automóviles registrados en México eran 173, 080; y había 18, 466 camiones de pasajes; 284, 578 aparatos telefónicos estaban en servicio; la longitud de red de carreteras era de 22, 455 kilómetros; y 32, 418, 524 personas se transportaban en tren. Pasaron veinte años y para 1970 había 1, 233, 824 automóviles; 33, 059 camiones de pasajeros; 1, 516, 675

aspectos era una realidad avalada por números y estadísticas. Y *El hombre que logró ser invisible* muestra en los espacios y en la cotidianidad de sus personajes el mensaje de modernidad que permeaba en el Estado mexicano. Sin embargo no todo era la apertura comercial, sino que, las tradiciones y la religión aún eran de vital importancia en la vida cotidiana de población mexicana del siglo XX, para la cual eran importantes las buenas costumbres. Ésta idea es evidente en las escenas 117, 118 y 119, donde Carlos haciendo uso de su invisibilidad libra a una mujer de ser robada por un joven.



Imagen 15. El ladrón en este momento está devolviendo el monedero a la bolsa de la mujer, y aunque no se observa, Carlos ejerce presión en la mano del joven en esta acción. La imagen corresponde a la escena 118 (Calderón, 1957)

Escena 117. En el autobús una mujer está de viendo por algo por la ventana, a un lado un hombre joven trata de sacar algo de su bolso.

Escena 118. Aparece la imagen del a bolso de la mujer, muestra como la mano del hombre saca un monedero, y algo parece obligarlo a regresar el objeto.

Escena 119. La mujer se da cuenta y golpea al joven, el chico se arrodilla en medio del autobús y viendo al techo dice: “Madre mía de Guadalupe, ha sido tu mano, te juro que nunca jamás, perdón, perdón, perdón...”

aparatos telefónicos estaban en uso; la longitud de carreteras creció hasta llegar a 71, 520 kilómetros; y los pasajeros en trenes llegaron a ser 37, 399, 000. (INEGI, 2010)



Imagen 16. El joven ladrón se arrodilla en el pasillo del autobús y pide perdón a la virgen. Piensa que un poder supremo lo obligó a regresar el monedero a la bolsa de la mujer. La imagen pertenece a la escena 119 (Calderón, 1957)

En escena aparece un camión urbano, se sabe por el altercado con la puerta que Carlos está dentro del autobús, observando y sin poder ser percibido visualmente por los pasajeros. En este momento, retomo la idea Gonzáles (1988) sobre la condición de invisibilidad en Griffin que traslado a Carlos Hill, vivir fuera de los límites. El punto de quiebre entre los dos personajes es el uso que le dan a su ventaja. Las situaciones en que se presenta a Carlos dentro de la cinta, son las que hacen de la película una “anécdota moralizante” en palabras de Gonzáles (1988) o al entender de García (1994) “un melodrama grave y aburrido”. Las decisiones que toma Carlos dentro de la película, son congruentes cuando recapitulo acerca de la moral católica del mexicano. Los diferentes retos a los que se enfrenta Carlos Hill, están inspirados por el contexto de los realizadores del film, que no se desentienden de sus juicios para concebir la adaptación. Elías (1999, p. 159) advierte, “entonces aparece como realidad social todo aquello que es posible abstraer como rasgos comunes de la conciencia de muchos individuos singulares”. Para entender la idea, propongo comprender el texto fílmico como un objeto donde es posible representar realidad social a partir de su historia pero también desde lo sociocultural.

La moral religiosa del mexicano, que se presenta al final de la escena 119, cuando el joven, que desconoce que Carlos lo observaba y lo forzó a regresar el monedero a la mujer se posa en medio del autobús para pedir perdón a la virgen. García (1999) asegura que la imagen fue montada con el objetivo de ironizar, pero que el público no la entendió. Sin embargo, desde mi análisis retomando a García, entiendo que el director intenta articular otro momento gracioso dentro en el

film, pero el tono melodramático de la historia se impone y esto pasa desapercibido, aunque reconozco que la interpretación que García o la de cualquier otro dependerá de las cargas intelectuales y culturales de cada uno. Continuando, propongo que la cúspide de la moralidad católica llega al final de la película, cuando la demencia de Carlos lo vuelve una especie de mesías. Condición que seguramente no sorprendió a la audiencia, sobre todo a la que no vio el film de Whales de 1933 o leyó la versión literaria de G.H. Wells, ya que en los melodramas mexicanos era común que los argumentos de las películas tocaran el tema de la fe o la religiosidad. Sin embargo, de la secuencia 7⁷⁶ tomo la escena 445, en la que encuentro una contradicción respecto a la moraleja que se propone con el personaje de Carlos, que aunque se encuentre fuera de los límites, hace lo correcto al detener al joven que pretendía robar a la mujer en el autobús.

Escena 445. Carlos llega a la habitación de Beatriz y la encuentra rezando, ella decide irse con él y abre el closet para sacar un abrigo, al no alcanzarlo le pide a Carlos: “Yo no lo alcanzo, quieres dármelo” ella se hace a un lado para que él pueda pasar. Mientras tanto toma un jarrón y golpea a Carlos, quién la toma por el cuello y trata de ahorcarla abalanzados sobre ella.

Carlos le dice: “le mientes a él [Dios], voy a callar esa boca de miseria, esa boca de falsedad, voy a matarte”

⁷⁶ Carlos, a causa de la invisibilidad entra en un estado de demencia; se cree un instrumento de Dios y está decidido a contaminar el agua de la Ciudad de México para dar una lección a la gente, que está sumida en la malicia y la ambición. Luis, el comandante Flores y Beatriz intentan detenerlo.



Imagen 17. Carlos intenta matar a Beatriz ahorcándola cuando trata de detener sus planes de envenenar las agua de la ciudad de México (Calderón, 1957)

En la escena hay dos ideas para retomar, comenzaré con la religiosidad de los personajes. La escena con Beatriz en su habitación orando y las intenciones de Carlos de castigar a los habitantes de la ciudad, al creerse instrumento de Dios, da indicios de la idiosincrasia del mexicano. A diferencia de Griffin que es guiado por la ambición, el invisible Hill, desea limpiar la ciudad de gente ruin, capaz de condenar a un inocente. En la sociedad mexicana desde la conquista, la iglesia ha sido un actor protagónico en la vida social, política y cultural. Ramos (2001) señala que el idioma y la religión constituyeron la “conquista espiritual de México”. La relación con el catolicismo conformó a través del guadalupanismo la mexicanidad, la religión es un pilar idiosincrático y cultural, forma parte de la identidad histórica (Gómez, 2007). La obsesión redentora de Carlos es entendida desde el contexto del mexicano católico, que a lo largo de la historia del país, ha tenido una relación que dependía de la postura política del encargado del poder ejecutivo. En su texto *La iglesia católica en México como institución de derecha*, Gómez (2007, p. 70) explica:

Las relaciones Iglesia-Estado en México se dieron de manera fácil, dócil o incondicional. De la década de los cuarenta a la de los setentas, se osciló entre una relación buena con Ávila Camacho (1940-1946) (Primer presidente en mucho tiempo en declararse públicamente como católico) o excelentes con Miguel Alemán (1946-1952) o tensas [...] con Luis Echeverría (1970-1976).

La breve descripción del catolicismo en México, permite dimensionar la importancia cultural de la religión. A diferencia de la cultura católica mexicana y poniendo en contexto la diferencia de

personalidad y de moralidad del hombre invisible mexicano y el británico, se debe tomar en consideración que la iglesia inglesa o como se conoce en inglés *The church of England*, no es la única que se profesa en el Reino Unido, pero es la más arraiga en la sociedad británica. Por ejemplo, para 2011 en una estudio de población realizado en Inglaterra y Gales 33, 243, 175 personas respondieron ser cristianos (Office for National Statistics, 2011). Por esta razón propongo que las decisiones que tomaron los dos hombres invisibles, iban en una lógica cultural distinta.

Esto es evidente en la película desde el diseño de los personajes principales, Carlos, Beatriz y Luis son personas con un alto sentido de la moralidad: la familia, la verdad, la rectitud y la justicia son elementos que remarcan a lo largo de la trama. No obstante, la imagen de Carlos y Beatriz a solas en la habitación crean disonancia entre lo correcto y lo incorrecto. Asimismo:

El desnudo es tabú desde el momento en que refiere inexorablemente a una determinada envoltura: la piel “aparece” al retirar la ropa, existen zonas corpóreas que sólo “se ven” en situaciones excepcionales. Cuerpo y vestido se convierten en sinónimos, ya que ambos son implementables: éste invisibiliza a aquél de la misma manera en que la piel cubre tanto a los órganos como al *resto* de la interioridad (Gonzales 1988, p. 31).

La moral religiosa que plantea Crevenna, no se sostiene al pensar en un hombre desnudo en la habitación de su prometida y tirándose sobre ella para matarla. La desnudez dentro de la trama es uno de los tópicos que no se ha explotado en las versiones cinematográficas, y no sólo la falta ropas, también la falta de piel para cubrir los órganos. Es así como la versión hecha en México, considerada *fantaciencia*, por la manera de llevar la historia del científico y la invención de la fórmula para la invisibilidad, es a la vez un melodrama urbano, en el que la vida moderna de la clase alta es el marco que dio credibilidad a un científico como Luis Hill y un demente religioso como Carlos. El hombre invisible mexicano poco tenía que ver con el británico; los códigos culturales los llevaron a tomar diferentes decisiones, demencias y desenlaces.

Es precisamente en este punto donde radica la importancia del análisis de la adaptación de una obra como *El hombre que logró ser invisible*. Porque al comparar las versiones extranjeras con la mexicana son evidentes algunos de los imaginarios que se gestaron en la época de industrialización del país. Una vida moderna requería un avance científico y tecnológico, pero la moraleja resulta ser que el avance científico cuando es mal usado puede traer consecuencias fatales. Las tramas mexicanas hablaban del poder y el mal uso de este. El poder económico en películas como

Nosotros los pobres (Rodríguez, 1947), el poder científico como en *El hombre que logró ser invisible* (Calderón, 1957) o el poder social que puede tener un individuo en circunstancias miserables como en *Los olvidados* (Dancinger, 1962). Los argumentos, los géneros o directores pueden ser diferentes, lo que no cambia en el cine mexicano de ciencia ficción es la parte moral, la de las buenas tradiciones y la recompensa social que da obrar con rectitud. A pesar de todos los daños que causó el hombre invisible, Carlos Hill su final fue feliz, nunca perdió su integridad porque siempre buscó la verdad. Al contrario, el final de Luis Hill fue la muerte, al hombre brillante lo mato su invención, y no su hermano.

3.2 *La nave de los monstruos* (1960)

Título: La nave de los monstruos

Año: 1959

Estreno: 22/01/60

País: México

Producción: Jesús Sotomayor, Alberto Hernández Curiel, Producciones Sotomayor.

Dirección: Rogelio González

Lugar de estreno: Palacio Chino

Guion: Alfredo Varela Varelita s/argumento de José María Fernández Unsain

Fotografía: Raúl Martínez Solares. Operador de cámara: Cirilo Rodríguez. Efectos especiales: Juan Muñoz Ravelo

Música: Sergio Guerrero

Edición: Carlos Savage. Ayudante: Sifrigedo García

Duración 82'

Autorización: 29192-A

Intérpretes: Eulalio Gómez Piporro, Ana Bertha Lepe, Lorena Velázquez, Consuelo Frank, Manuel Gordo Alvarado, Heberto Davila Hernandez, Mario García Harapos, José Pardave, Jesús Rodríguez Cardenas

Rodaje: 20 Abril 59

Estudios: Churubusco

Escenografía: Javier Torres Torija.

Vestuario: Julio Chavez

Sinopsis:

Las venusinas Gamma y Beta van por el universo buscando varones porque ha muerto el último hombre de su planeta. Tras raptar varios monstruos y un robot llegan a la Tierra y aterrizan en el

rancho del mentiroso Laureano y su hermanito Chuy. Ellas esconden los monstruos en una cueva y Laureano les explica cantando lo que es el amor. Beta se vuelve vampira y pone a los monstruos a su servicio para conquistar la tierra. Laureano avisa del peligro pero nadie le cree y escapa de Beta en la nave que Chuy pone en órbita casualmente. Gamma la controla y al regresar vence a los monstruos con ayuda del robot. Gamma se enamora de Laureano y se queda con él.

3.2.1 *La nave de los monstruos, el contexto.*

La nave de los monstruos dirigida por Rogelio Gonzales (1960), es una pieza cinematográfica sin comparación, no hay una película que se le parezca en estilo o narrativa. Fue la mezcla de los diferentes géneros mexicanos que se veían en la pantalla desde “la época de oro” hasta lo “churros”⁷⁷ que marcaron el declive del imperio cinematográfico en México. Es una película que muestra al héroe-galán propio de la comedia ranchera, muy popular en la década de los cincuenta y explotada hasta finales de los sesenta. A diferencia de cualquier comedia ranchera, el galán no era Jorge Negrete o Pedro Infante, en este caso el papel principal lo llevaba *Piporro*, cómico y cantante ranchero. La película resultó ser un éxito en taquilla, fue estrenada el 22 de enero de 1960 en el Palacio Chino de la ciudad de México.

La trama es simplemente excepcional, pensar en que la nave de las venusinas llega a un rancho del Chihuahua rural a finales de los años cincuenta, es sin duda el argumento que permitió creer que Laureano (*Piporro*) era capaz de vencer a un sequito de monstruos con ayuda de un robot de hojalata y su hermanito Chuy. *La nave de los monstruos* se convirtió en un éxito en taquilla y una película imperdible en el cine mexicano, es la mezcla justa de géneros mexicanos y además cuenta con un trabajo de producción que en aquel tiempo no se veía, la mayoría de las películas eran grabaciones rápidas, con los elementos que iban saliendo. Los churros, las películas de luchadores y de comediantes son un claro ejemplo de ello. La fotografía fue de Raúl Martínez, la escenografía de Javier Torres Torija y el vestuario corrió a cargo de Julio Chávez. La creatividad de los realizadores arrojó una película referencial en el cine nacional e inscrita en tres diferentes géneros:

⁷⁷ En México se denomina a un churro en la jerga cinematográfica a una película de baja calidad, que es mala por su contenido visual y argumentativo.

la ciencia ficción, cine de comediantes y la comedia ranchera se le atribuye, además, romper con el esquema del rol femenino del cine en México.

Incluso físicamente existe una gran diferencia respecto a la idealización de la mujer mexicana de la ‘época de oro’. Los productores pusieron especial empeño y recursos económicos para conseguir a las actrices más impactantes como Ana Bertha Lepe, 4º lugar de Miss Universo de 1953, y Lorena Vázquez, 2º lugar en Miss México de 1956, para los estelares de *La nave de los monstruos*. Schmelz (2009, p.118)



Imagen 18. La película *María Candelaria* (a la izquierda) protagonizada por Dolores del Río cuenta la historia de una joven pareja de indígenas de Xochimilco que es castigada por los prejuicios de su pueblo. El personaje de María Candelaria en esta escena le pregunta a la virgen el porqué de su sufrimiento (Frink, 1943)

Imagen 19. A la derecha se puede ver a Beta, en *La nave de los monstruos*, hacer cómplice al marciano de sus planes usando su sensualidad (Sotomayor, 1959)

La cita de Schmelz, sirve también para ejemplificar una ruptura entre los personajes de la época del cine de oro, en los que se pretendía dar vida a los murales revolucionarios nacionalistas.⁷⁸ Las imágenes 18 y 19 ejemplifican la ruptura de la que hablo, por un lado está Dolores del Río, quien interpreta a la mujer sufrida y religiosa. En el otro lado se ve a Lorena Velázquez manipular a uno de los monstruos de la nave para que le ayude a realizar sus maléficos planes. Es decir, la

⁷⁸ “El muralismo mexicano generalmente se mantiene en un esquema cerrado entre la gloria indígena y lo heroico de la lucha de independencia de 1810 y la revolución de 1910 [...] Después de haber llegado a su clímax como representante de la mexicanidad, el nacionalismo agota, no sus posibilidades, sino con todos los íconos que fungían como ‘lo autóctono’” (Fernández, 2012, p. 50 y 52)

representación de la mujer mexicana, también se vio modificado, ya sea por accidente o por necesidad de renovar, cual fuera el caso, las protagonistas fueron bien acogidas por la audiencia. La película resulta interesante porque pone en contraste lo moderno y lo rural; la tecnología y el folclor. Esto es, por un lado las venusinas llegan a la Tierra en una nave espacial que cuenta con todas las tecnologías posibles y por el otro, Laureano (*Piporro*) aparece en escena montado a caballo cantando una canción ranchera. Las venusinas tienen como ayudante –yo diría mascota- a un robot de hojalata con capacidades impresionantes. Basadas en el avance tecnológico, es una especie de buscador al estilo google, cuyo nombre es Thor, acogido en Venus porque su planeta desapareció. Mientras que Laureano tiene a Lorobrijida, una vaca vieja que le da más problemas que leche. La unión de estos dos mundos –lo novedoso, desconocido y lo folclórico-, son los monstruos provenientes de otros planetas, que luchan contra Laureano, que por supuesto, es el héroe de la película. En la alegoría cinematográfica mexicana, los monstruos eran elegidos dependiendo de las características del protagonista en turno.

Los extraterrestres de la cinematográfica mexicana pueden ser fácilmente identificados en tres grupos que dependerán del personaje nacional con el que se topen: si el mexicano en cuestión es un luchador, los extraterrestres tendrán forma humana (de hecho no existe gran diferencia entre estos y la parafernalia de la lucha libre) para poder enfrentar, con mayor agilidad, los combates cuerpo a cuerpo que invariablemente sostendrá con el protagonista. Si el anfitrión es un cómico extravagante, los extraterrestres serán monstruos de peluche y látex cuyos movimientos torpes destacarán la destreza (poca o mucha, física o verbal) de su contraparte terrestre. Por último, sin importar quién sea el afortunado protagonista masculino, no pueden faltar las bellezas extraterrestres de largas y hermosas piernas, pronunciadas curvas y sugerentes vestuarios. (Schmelz, 2009, p. 54)

En el caso de *La nave de los monstruos*, las bestias debían ser torpes para que Laureano (*Piporro*) tomara el papel de héroe. Polos opuesto de representaciones entre lo moderno y lo rural, es una de las características de la idea de modernidad. Desde la occidentalización que se dio en las colonias españolas, hasta el intento de modernizar del territorio nacional. Así el país bárbaro, como alguna vez lo fue el México revolucionario, quedó atrás desde finales de los treinta del siglo XX. Por

tanto, la situación contextual de la película, es la del México diplomático.⁷⁹ La del México de los políticos, el que dejó atrás a los generales y caciques. El nuevo político mexicano sabía dialogar de tú a tú, con los dirigentes de las grandes potencias. Con todo, cuando pasó el auge económico que benefició a México durante y después de la segunda guerra mundial, algo quedó claro, las relaciones político-comerciales debían seguir en pie, el país no debe abandonar el estatus de potencia económica emergente y como tanto convenía representar y asumir. La política mexicana que quería proyectarse como un mediador, porque igual tenía relaciones estrechas con Estados Unidos, países europeos o de centro y Sudamérica. Desafortunadamente, esto no funcionó por mucho tiempo, pero la proyección de México como país moderno sí desempeñó su función, más que para los extranjeros, para los capitalinos. Que al ver crecer la calidad y cantidad de servicios en la capital, no eran conscientes de los rezagos que en el México rural que aún existía.

En el discurso de toma de posesión del 1 de diciembre de 1946, el presidente Alemán afirmó: “el país entero reclama la industrialización de México”. Sus palabras hubieran podido ser cuestionadas por más de 18 millones de habitantes del campo, que representaban 70% de la población total. La mayoría vivían en localidades pobremente comunicadas, al margen del mercado, no tenían acceso a la educación ni a los servicios públicos y esperaban todavía los beneficios de la reforma agraria. En cambio, la propuesta encontró apoyo en las ciudades: en la capital de la República, en Monterrey, Guadalajara y Puebla, y obreros que serían los principales beneficiarios del proyecto. (Loaeza, 2012, p. 667)

Aunque durante el periodo de modernización, lo más importante fue la industria, también se intentó modernizar el campo. Con construcción de obras de irrigación, canales y presas para no

⁷⁹ “El gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) buscó diversificar las relaciones políticas y económicas mexicanas para disminuir un tanto la dependencia frente a Estados Unidos; su movimiento más exitoso fue el acercamiento con la Francia del general De Gaulle. Su sucesor Gustavo Díaz Ordaz, fue menos ambicioso, pero quizá más realista y centró sus esfuerzos en robustecer las relaciones mexicanas con sus vecinos centroamericanos, pero durante el gobierno recibió un golpe muy humillante: la paralización por varios días del tráfico de la frontera como resultado de la sorpresiva operación de las autoridades aduaneras de Estados Unidos; se trató de una forma que el presidente Richard Nixon encontró para ganar puntos frente su opinión pública: poniendo en México el peso de la culpa por el incremento en el consumo de drogas en Estados Unidos” (Meyer, 1998, p. 93)

depender de la temporada de lluvias. “Entre 1949 y 1958 la agricultura registró una tasa de crecimiento de 6% anual” (Loaeza, 2010, p. 667). La modernización del campo incluyó la producción de cultivos comerciales como café, algodón y jitomate. En este orden, el contexto histórico de la película nos habla de una lucha del Estado por modernizar, todo lo que se podía modernizar. Las ciudades y las formas agrarias. Había quedado en el pasado ese México representado en murales y las figuras del cine de oro mexicano. La imagen que México quería dar al mundo era la del México con la Ciudad Universitaria más grande, la torre más alta, los edificios más elegantes. El país a lo largo de su historia, ha ido evolucionando con sus imágenes, con sus representaciones, con sus imaginarios.

La revolución mexicana en busca de un imaginario renovado engendra el muralismo. Rivera, Orozco y Tamayo ilustran, cada quien a su modo lo que sigue siendo una de las grandes experiencias plásticas de la primera mitad del siglo XX. Si la imagen barroca había sucedido a la de los misioneros, una nueva imagen dialéctica la sucederá otra vez. Cuatro siglos después de la experiencia franciscana, la imagen de los muralistas cubriría las paredes de los edificios públicos con frescos gigantescos para la edificación revolucionaria del pueblo, antes de refluir ante una reencarnación de la imagen barroca, no menos omnipresente y milagrosa, difundida por millares de pantallas cintilantes. (Fernández, 2012, p.210)

Pero la película *La nave de los monstruos* no representa ni la modernidad de la ciudad; ni a los indígenas de los murales, que para la fecha venían en decadencia, porque de cierto modo, ya no le decían mucho al mexicano urbano contemporáneo. La película tampoco muestra al charro, Laureano es, más bien, un ranchero cantor. La cinta se desenvuelve en un contexto norteno, ese que está cerca de Texas y a la vez alejado del desarrollo. Lo que quiero decir es que México tenía contextos diferentes a los ya desgastados en el cine nacional, mientras caía la imagen del México de los murales. Las representaciones de los ciudadanos se instauraban como las imágenes del México moderno, dejando aparte al México del norte, el que no era ni indio, ni moderno. El de los rancheros a caballo, que no eran charros de Jalisco.

En todo caso, dentro de la película hay una escena fundamental, es la 114, porque muestra el choque con las venusinas, que representan lo desconocido pero moderno y Laureano, que representa al México ranchero, al México rural. La venusinas, vestidas con trajes metálicos, una

especie de bañadores que dejan ver sus figuras, le preguntan a Laureano, ranchero vestido con pantalón de mezclilla y camisa nortea, por el nombre del lugar donde se encuentran. En ese momento el espectador se entera que la cinta se desarrolla en el Estado de Chihuahua.



Imagen 20. Laureano platica con las venusinas por primera vez y les explica que están en el planeta Tierra, específicamente en Chihuahua. La imagen corresponde a la escena 114 (Sotomayor, 1959)

Escena 114: Después de que Gamma pregunta si están en el planeta Tierra, pero con el nombre que las venusinas conocen, Laureano contesta desconcertado: “¿Artansis 145? No, yo creo que eso es un campamento algodonero que está cerca de torreón, ahorita se encuentran en Chihuahua, República de México”

La escena pone en evidencia dos situaciones, contextualiza a nivel geográfico cuando Laureano, personificado por *Piporro*,⁸⁰ les explica dónde se encuentran y que quizás estén perdidas. Y por otro lado muestra a Gamma, interpretada por Ana Bertha Lepe, (princesa de Venus, a quien fue encomendada la misión de conseguir hombres de otros planetas para preservar la especie, ya que, los hombres de su planeta están extintos); y a Beta, interpretada por Lorena Velázquez (sobreviviente de Urano, raza de vampiros y la mejor navegante de Venus) como un par de

⁸⁰ Comediante que había ganado popularidad entre los capitalinos y el resto del país como un nortea que había emigrado a la ciudad de México y por formar parte del género cinematográfico cómico ranchero con tintes románticos junto a actores como Pedro Infante en la película *El enamorado*, también conocida como *Ahí viene Martín Corona* (1952).

modernas mujeres enfundadas en trajes metálicos y capaces de dirigirse a Laureano sin ningún tipo de complejo. Quizás sea por esto, que se suplió la figura de la mujer sumisa, orgullosa pero dependiente del cine rural indígena de años atrás, por las concursantes de belleza puestas en pantalla con poca ropa. Esto también se lee como la llegada de lo moderno a todos los rincones del país, sin perder la tradicionalidad que implicaba la vida de provincia. De pronto, la mujer emancipada que llega de Venus en busca de hombres porque en su planeta se extinguieron, conoce a Laureano, macho mexicano que le brinda protección, es entonces cuando Gamma es capaz de renunciar a la vida moderna y adelantada de Venus, al encontrar en el amor y la bondad humana un lugar mejor.

La modernidad representada por las invasoras de Venus, no sólo venía acompañado de una insinuación a la sensualidad. También marcó un patrón en el cine de la época; toda mujer procedente de otro planeta era personificada con un vestuario minúsculo y actitud retadora. La modernidad y los cambios culturales eran una realidad en el país, las mujeres mexicanas emiten por primera vez el voto en 1955 y la matrícula universitaria iba aumentando paulatinamente. Había cambios político estructurales que incluían en la vida pública a las mujeres, que comenzaron a tomar los espacios laborales y educativos. Sin embargo, lo que comienza con una representación de la mujer emancipada, baja de intensidad al continuar la trama, cuando las venusinas prefieren un hombre que les brinde protección a vivir las ventajas de la vida avanzada de Venus.

3.2.2 Lo rural contra lo moderno.

En una cita usada en el capítulo anterior de Quijano (2000) exprese mi posición sobre la modernidad. Es decir, lo nuevo como sinónimo de progreso; o nuevo, como un paso adelante en la especie humana. En el caso de México, tras la sucesión de Cárdenas y el desentendimiento de Ávila Camacho por las políticas populistas, y el entusiasmo puesto a la apertura al mercado internacional, política que años después guiaría al país. Trajo como consecuencia, acciones anticomunistas, que sólo eran una representación del apoyo a Estados Unidos. Sin embargo, la dicotomía, entre lo moderno y lo rural, no era un asunto nuevo. Es de hecho un rasgo colonial, Nora- Pérez (1998) en algún punto coincide con Aragón en que el mestizaje no es una cuestión concluida, por lo menos no lo era en los inicios del siglo XX. Resultó imposible crear un puente

entre lo indio y lo español. Sin embargo, retomo a Fernández (2012) que refiere a los mitos como una reinterpretación a partir del presente.

En la época de la masificación, de la industria cultural, las formas de distribución de estos mitos reinterpretados dependen de la capacidad de cada país para distribuirlos y exponerlos frente a una audiencia que los asimilará y a su vez los integrará o rechazará según sea el caso. Resultado de ello, es la idea de que el progreso siempre vendrá del lado occidental, y en el otro extremo tendremos el atraso, el rezago. Pero en este sentido, México se llenó del progreso que las élites de poder intentaron instaurar en la representación de lo moderno. A pesar de los intentos de modernización fallidos o efímeros desde la época del porfiriato, pasando por el milagro mexicano y con las políticas exteriores de Ávila Camacho o Miguel Alemán; en México sólo se replantearon los mitos, nunca se eliminaron, jamás se abandonaron. Es decir, los mitos son un elemento que no se entiende desde la razón, y si es que se intenta racionalizar el mito desaparecerá (Fernández, 2013), pero el vacío que deja, moverá el pensamiento hacia otros mitos, y en algún punto los dos pensamientos míticos, el del pasado y presente coexistirán. *La nave de los monstruos* sintetiza la idea del viejo y el nuevo mito en imágenes. En las escenas 257, 258, 259 y 260 donde Laureano les habla a las venusinas acerca del amor, palabra que es totalmente desconocidas para ellas y su robot Thor. La idea es que en la vida moderna la conducta es racional, las emociones deben descartarse. Esa es la metáfora que está inscrita el dialogo de las venusinas y Laureano acerca del amor. No obstante, Laureano les hace ver la importancia de los sentimientos.



Imagen 21. Laureano le canta a las venusina qué es el amor, para que ellas puedan entender mejor (Sotomayor, 1959)

Escena 257: Laureano se ríe al no creer que las venusinas no saben qué es el amor, les dice. –Laureano: “¡Plut! Es la cosa más sencilla uno se casa cuando hay amor”

Escena 258: Ellas extrañadas le contestan en coro.

–Gamma y Beta: “¡Amor!”

Escena 259: Laureano responde de manera sarcástica e incrédulo.

–Laureano: “¡Ma! Ora me van a decir que no saben lo que es el amor. ¡Ahh! ¡Ahh! Me están vacilando”

Escena 260: Las venusinas congelan a Laureano, Gamma le pregunta a Thor, quien también congeló a Chuy.

–Gamma: “Tú que todo lo sabes, explícame, qué es el amor”

–Thor: “Amor, no tengo registrada esa palabra, los hombres de mi planeta no la conocían, quizá por eso desaparecieron, pregúntenle a él”

En el caso del mito del progreso, está arraigado en la vida plena y feliz que arroja el avance científico, esa eterna promesa de que la ciencia y la tecnología desaparecerían el dogma religioso de la creación, que nos explicaría lo que la fe no explica. Sin embargo, *La nave de los monstruos* parece dar una moraleja que va en contra de la idea del progreso. La ciencia y la tecnología, el conocimiento y la libertad espacial no tienen valor, si el amor no existe entre humanos. Las venusinas al no saber qué es el amor le preguntan a Thor, quién no sabe nada al respecto, pues los hombres de su planeta no conocían esa palabra, en todo caso el que tiene la respuesta es Laureano, que sin más les explica con una canción. La trama transcurre en Chihuahua, donde la vida de rancho tiene más sentido y es más atractiva para las venusinas que gozan de todo tipo de facilidades tecnológicas, las dos mujeres están encantadas con Laureano y el amor. Las imágenes de la serie de escenas que antes describí (257, 258, 259, 260) es un contraste que sirve como analogía entre el campo y la ciudad. La tranquilidad que da la pacífica vida de provincia contra la cantidad de oportunidades y servicios que da la vida de la gran ciudad. Así, ¿la imagen que se tenía de la ciudad de México era real?, o en todo caso, es sólo una imagen vendida por la industria cultural. Gruzinski (1991) escribe sobre la invasión de los dioses occidentales y la mezcla de la iconoclastia que tenía reminiscencias bíblicas, pero también la destrucción de los ídolos indígenas llevadas a cabo por los soldados españoles, que pudo estar inspirada en las novelas de caballería que

para la época leían. Las novelas trataban sobre caballeros que luchaban contra los hechiceros y los herejes paganos. Es decir, esta idea de modernidad y el intento por erradicar el rezago que representaba la vida rural, es producto también del imaginario que se tenía del progreso con la llegada de la tecnología a gran parte del país.

En 1946 la red nacional de caminos era de más de 18, 000 kilómetros, en 1960 era de más de 44, 000 y 10 años después se había expandido 70, 000 kilómetros. Se construyeron carreteras y autopistas. En 1960 todas las capitales estatales estaban comunicadas por carreteras, se podía viajar de Yucatán a Sonora, y de Tamaulipas a Chiapas. Este sistema favoreció el mercado nacional y propició la formación de regiones económicas, aunque también alentó la migración del campo a la ciudad de México o Estados Unidos en busca de fortuna. (Loaeza 2010, p. 675)

La modernidad en México en contraste con lo rural tuvo muchos efectos, entre ellos, las migraciones y no sólo a ciudades industrializadas como Puebla, Guadalajara, Monterrey y la ciudad de México. También la tradición migratoria hacia los Estados Unidos se reforzó. Me parece pertinente mencionar esto, porque la situación geográfica de Laureano, hace constar de la cercanía con los Estados Unidos. La conexión de las ciudades, acentúa la migración y sobre todo la conciencia que de ciudad se tiene en el México rural, misma que se replicó en las capitales de los Estados. El intercambio de estilos de vida, es real y evidente. No sólo se da el efecto del choque de las costumbres del campo con la vida urbana, sino que, también aquellos que migraban y regresaban –cualquiera que fuese el motivo- dejaban representaciones y prácticas de lo citadino en sus pueblo.

Otro elemento que considero importante es la descripción que a través de Thor –el robot- se dibuja, en primera instancia del planeta Tierra y después de México como país. Existe una relación entre la descripción del planeta Tierra y la desilusión y el miedo que trajo consigo la bomba atómica en la segunda guerra mundial, así como, la competencia entre las grandes potencias y el intento de desarme nuclear por parte de los Estados Unidos a la Unión Soviética. Este era un tema común en la ciencia ficción alrededor del mundo, la moraleja de las películas del género ha sido por mucho tiempo sobre el abusado de los alcances de la ciencia, y en México *La nave de los monstruos* retomó el modelo narrativo. Donde, el hombre se está destruyendo a sí mismo. Sin embargo la explicación va más allá, los hombres del planeta de donde proviene Thor, se extinguieron por el

mal atómico, es el mismo mal que durante el periodo de entre guerras tiene temblando a la población mundial. En las escenas 37, 38, 39 y 40 Thor, el robot de las venusinas, da una descripción de la Tierra que responde al modelo narrativo sobre la moraleja de la autodestrucción de la humanidad.



Imagen 22. Thor explica a las venusinas qué es el planeta Tierra, la imagen corresponde a la escena 38 (Sotomayor, 1959)

Escenas 37: Thor explica qué es la Tierra,

-Thor, en el segundo piso de la nave espacial, justo frente al elevador y dirigido hacia Gamma que está en el controlador de la nave, le explica qué es el planeta tierra: “Es Artantis 13, sufas planetoide de cuarto orden”

Escena 38: Gamma pregunta mientras controla la nave:

-Gamma: “¿Cómo lo sabes?”

Escena 39: Thor sigue explicando.

-Thor: “Antes de que los hombres de mi planeta desaparecieran por la guerra atómica, dejaron grabado en mi cerebro todos los conocimientos. Ellos pensaron en explorar ese planetoide, decidieron que no valía la pena, lo habitan seres que se dicen inteligentes pero no saben lo que quieren y se dedican a destruirse unos a otros”

Escena 40: Gamma sigue en el controlador y aparece en pantalla Beta, se puede ver la nave y a Thor en la parte de arriba.

El mensaje es claro, las invasiones extraterrestres no son lo que terminará con el planeta Tierra, lo hará la misma humanidad, las guerras parecen un asunto sin sentido, por ello habla de seres que se dicen inteligentes, cuando en realidad no lo son, porque se destruyen entre ellos mismos. El tinte cómico provoca en el espectador risa, pero a la vez, es una parábola con mucho sentido. El pasado reciente aún no se borra de la memoria de los contemporáneos a la película y si en México, que se mantuvo hasta cierto punto al margen la situación política mundial, el impacto de la guerra se resintió, en los países que disputaron las guerras, el tema no era ni cómico y menos alegórico, como lo fue para los mexicanos. Por ello, al ser *La nave de los monstruos* un producto cinematográfico de un tiempo y espacio exacto, no pierdo de vista el papel del cine mexicano en el área de las representaciones. Desde la herramienta ideológica que encarnó en el pasado post-revolucionario hasta la masificación de las películas en los años sesentas. El cine, en ese momento seguía siendo parte del proceso de construcción del imaginario de nación. Continuaba dando una pauta moral y estética de lo que un mexicano se debía o no ser.

En la película, *La nave de los monstruos* se da una definición de México cuando Thor, el robot de las venusinas, un ente con capacidades extraordinarias, racional y con poderes múltiples es cuestionado por las venusinas. Así, Gamma y Beta intentan comprender a los humanos con la ayuda del robot que resultó arma en la batalla contra los hombres de otros planetas que escaparon y se rebelaron contra la princesa de Venus, Gamma. El robot está armado de hojalata, más parecido a un personaje de *El mago de Oz* que a una máquina de alta tecnología. Plateado y al parecer grande, Thor tiene en la cabeza una pantalla donde aparecen imágenes de lo que narra.

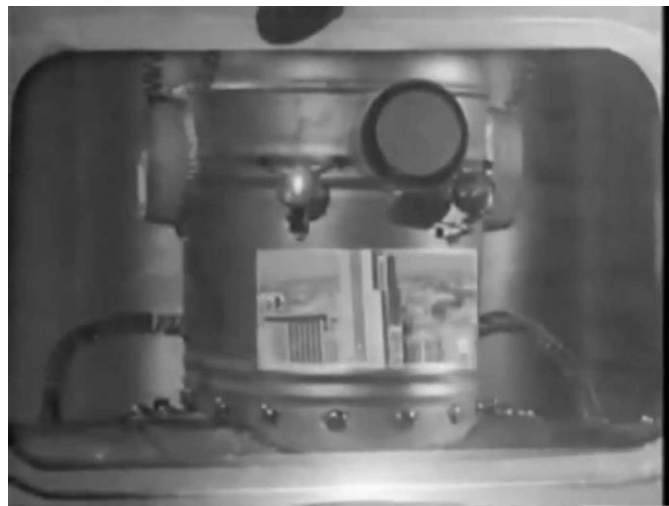


Imagen 23. En la cabeza de Thor aparecen imágenes de lo que está narrando (Sotomayor, 1959)

Escena 120: Las venusinas consultan a Thor, para saber qué es México, el robot contesta y en la pantalla que es parte de su estructura aparece, primero un edificio en la Ciudad de México, lo que parece ser, la Torre Latinoamericana. Enseguida, un tren, luego una danza prehispánica, un paisaje rural, un torero lidiando, y por último un hombre disparando dos pistolas. Mientras eso sucede, narra.

-Thor: “México, país semi-tropical situado entre la América del Norte y la América central, por más que han hecho los mexicanos no han podido acabar con él. Raza blanca mezclada con la india. Superficie: dos millones de kilómetros cuadrados; habitantes treinta millones; gente hospitalaria, amables pero brabucones”

Un México de inmensa diversidad cultural es al que se refiere Thor. La divergencia que no sólo se veía en las imágenes dentro de la película, iba más allá, estaban presentes en las estadísticas. El discurso de Thor, comienza con una descripción visual, que evoca a la discursiva, a la situación social del país que es otra muestra del intento de moralizar y hacer reflexionar acerca de la sociedad en la película.

Marcados contrastes entre riqueza y pobreza ensombrecía los aspectos exitosos de un modelo de crecimiento que había favorecido la industria frente a la agricultura, a las ciudades frente al campo, donde en 1970 vivían 20 millones de habitantes –casi 45% de la población- en condiciones muy inferiores a las del medio urbano. (Loaeza, 2010, p. 684)

En 1970 todavía eran muchos los hogares que carecían de drenaje; menos de la mitad de los mexicanos disponían de agua entubada en su vivienda, y millones de amas de casa cocinaban con leña o carbón. (Loaeza, 2010, p. 685)

A partir de lo expuesto hasta ahora, delimito que la idea está cimentada en los imaginarios de progreso, que en la realidad de aquella época. En la ciudad seguían existiendo estilos de vida precarios, y en el campo la idea de modernidad también se hacía cada vez más fuerte, esto se reflejó en la migración de la población que buscaba oportunidades económicas, laborales y sociales. Así, la tendencia a la modernidad y al bien vivir, se limitaba a la vida de la clase media alta y élites de la ciudad que tenía acceso a servicios, y estaba negada para la clase baja, ya fuera campesina o citadina. Esto es, el progreso llegó sólo a unos cuantos, por tanto, la educación, la salud, la cultura y las artes no eran realidad para todos.

3.2.3 Los cómicos, la parafernalia y las invasiones

El cine mexicano| había fundamentado en el charro cantor un icono de unificación nacional. A partir de su instauración, el drama y la comedia ranchera fueron géneros que se explotaron hasta llegar a los churros de balazos. En *La nave de los monstruos* además de la parafernalia de la ciencia ficción, representada por la invasión venusina a México, el elemento de comedia ranchera se lo da Laureano (*Piporro*). La característica de este tipo de películas, es que en cualquier momento el protagonista comienza a cantar, ya fuese en la cantina o en la ventana de la protagonista.



Imagen 24. A la izquierda Jorge Negrete, también conocido como *el charro cantor*, quien protagonizó la película *Ay Jalisco no te rajes* (Rodríguez, 1941)

Imagen 25. Laureano con Gamma en *La nave de los monstruos* (Sotomayor, 1959)

Asimismo, no es de extrañar que en *La nave de los monstruos* Laureano cante cuatro canciones y suene un bolero que proviene de una rocola, en la escena final, tal como sucedía en las comedias rancheras que protagonizaba Jorge Negrete, entre otros cantantes-actores de la época. De las cuatro canciones que aparecen en la película, elegí una donde el personaje de Laureano está borracho y saliendo de la cantina. Al finalizar la canción, Laureano es secuestrado por Thor, a quién Beta al convertirse en villana, le ordena llevarlo a la nave, para intentar ser aliados junto al ejercito de monstruos que ha liberado, lo cual fue posible porque tomó prisionera a Gamma y el control de la nave. La escena de la canción que elegí es la 456, Laureano va a la cantina a buscar ayuda, tuvo un enfrentamiento con los monstruos pero no logró vencerlos y va a donde las autoridades, a la

cantina. Sin embargo, el comisario y los demás hombres no creen todo lo que ocurrió entre los monstruos y el rancho.



Imagen 26. Laureano sale de la cantina acompañado por músicos y otro borracho (Sotomayor, 1959)

Escena 456. Laureano sale borracho de la cantina, acompañado de otro hombre, los dos claramente borrachos, van caminando y se contonean, mientras un grupo de músicos y algunos hombres van tras de ellos.

-Laureano entona: “Levantando polvaredas, sin agarrar borrachera, llego al pueblo a contar mis experiencias, con el ojo bien abierto hasta arriba de las cejas, vi animales que no hay aquí ni en Texas. Tú sabes que en Texas les gusta presumir de que lo más grande, cállate, si tú llegas a ver un animal de esos, no más de verlo te caís de puro susto, unos animalones que haz de cuenta que Gary Coper les injertaron de Buras Castel multivitamínicos, ya le dije yo a Ruperto.” Siguen caminando por un paisaje con construcciones de adobe y madera, los caminos de tierra, y los hombres vestidos de rancheros, con sus respectivos sombreros.

-El otro borracho le pregunta: “Y qué te dijo Ruperto”.

-Laureano contesta al ritmo de la melodía: “¡Ay Laureano andas borracho!, sosiégate ya muchacho, si tú viste lo que viste, no le saque si eres macho, y ultimadamente”.

-Otro borracho: “¿Qué no le sacas?”.

-Laureano sigue la tonada: “Si le saco, si no son de mentiras, son animales de carne y hueso, de hueso macizo, pluma arriba de la carne, pluma venenosa y con un espolón tosquísimo, oye, ¿quién les entra?” –

El otro borracho: “Yo te ayudo”

-Laureano le aconseja cantando: “No me ayudes, que así no me estorbas. Les advierto la tragedia, con conocimiento de pelear hasta ser muerto. Lo que siento es a Ruperto, que se va a morir primero acompañado también de su Ashe [refiriéndose a la letra H] Ayuntamiento. Bueno pos’ora, vale más que te vayas a tu casa porque en estos días traigo un imán pa’ los monstruos que por donde quiera que voy me topo con ellos”

-Otro borracho: “Jaja, pero si ya estoy viendo uno de ellos”

-Laureano: “Ta bueno, ta bueno, vete pa’ la casa ya estás picado”

La letra de la canción sintetiza algunas apreciaciones de la vida del norte de México. En primera instancia, la cantina, el grupo de músicos –el estilo musical corresponde al norte del país-, y sobre todo la relación que hace con Texas, y la necesidad de los texanos por decir que tienen los edificios o infraestructura más grande. La parte de la ciencia ficción llega, cuando aparece Thor. Y ante los ojos de todos se lleva a Laureano. En la escena 457, 458 que continúan a la escena de Laureano cantando borracho fuera de la cantina.



Imagen 27. Thor aparece para llevar a Laureano con Beta (Sotomayor, 1959)

Escena 457: Thor aparece mientras Laureano canta afuera de la cantina

-Borracho, pone cara de asombro y le dice: “Pero si ya lo estoy viendo, míralo, míralo que hermoso” Aparece Thor en medio del polvo en lo que es sin duda un rancho.

Escena 458: Thor se lleva a Laureano mientras éste intenta explicarles que Thor no es uno de los monstruos.

-Laureano, al saber que Thor es amigable les dice a todos: “Les presento aquí al tractor” Pero Thor se lleva a Laureano, los dos desaparecen a los ojos de todos.

El argumento puede parecer inverosímil, pero la trama y el personaje principal logran que la audiencia no piense en la posibilidad de realidad. Es una comedia, todo puede pasar. Esto porque la ciencia ficción en México tenía un humor que no se puede descifrar si es voluntario o involuntario. Tratar de entender cómo es que Laureano resulta ser el hombre que las venusinas necesitan para repoblar su planeta y así, preservar su especie, para los mexicanos resulta cómico, pero no imposible.

No se debe olvidar que la forma del humor más constante en el cine nacional y la mejor lograda es el humor involuntario, el cual ha sido característico de todos los géneros, pero en la ciencia ficción se incrementa y evidencia por la falta de recursos, tanto técnicos como imaginativos. Así, desde el prospecto de belleza masculina de universo, Piporro, quien enamora con besos y canciones a las venusinas en *La nave de los monstruos*, hasta el ‘Caballo’ Rojas que sirve de semental en *Dos nacos en el planeta de las mujeres*. Pasando por numerosas cintas, incluyendo todas las de luchadores, la ciencia ficción en el cine mexicano siempre ha mantenido una tendencia cómica. (Schmelz, 2009, p. 94)

Así como el humor mexicano tenía ciertas características, en el cine de ciencia ficción se replicó lo que Gruzinski (1991) determina las imágenes espectáculo –en la actualidad- y las compara con imágenes de la Nueva España, asume que los híbridos y los sincretismos son parte de la experiencia que la sociedad mexicana vivió como barroca. Así, los imaginarios en América no son otra cosa que la imposición de imágenes occidentales, combinadas con las imágenes propias, en las que tienen más peso las occidentales, por ser instauradas bajo el dominio militar y religioso. Algo parecido sucedió con las imágenes del cine, primero en la “época de oro” y que después siguió con los demás géneros, que si bien representan la visión mexicana, sigue las reglas en un primer momento de las grandes producciones hechas en el extranjero, sobre todo las estadounidenses. Similar fue la experiencia italiana con la *fantascienza*, que adoptó el género pero con estéticas

parafernalia como las mexicanas. El punto de encuentro entre los dos países, no son las tramas, ya que la italiana tiende a lo gótico, quizás por su relación directa con la guerra; sino los monstruos y las personalidades de los personajes. El héroe, que más bien parece antihéroe y las bellezas que invaden la Tierra. Las mujeres de la ciencia ficción, similar a lo que sucedió con la mujer del cine de los cuarenta, evoca a la modernidad y a la tradicionalidad. En las invasoras se observa otro sincretismo entre lo tradicional y lo moderno.

Estas bellezas provocaron un tremendo choque en el imaginario nacional, contraponiendo su desarrollada tecnología y atrevida sensualidad con el ideal costumbrista de macho mexicano. Ellas viven su sexualidad sin fines matrimoniales, respetan la otredad, la personificación del mal en bello molde, son la encarnación de la modernidad, siempre en presentaciones fascinantes y atractivas (Schmelz, 2009, p. 122)

Además de las bellezas y los héroes, otra pieza fundamental son los monstruos,⁸¹ en *La nave de los monstruos*, son una suerte de botarga que parece más una bestia que un monstruo. También está el que cumple a cabalidad con el estereotipo del marciano en las películas estadounidenses, un ser de cabeza grande e inteligente. Por otro lado, los parecidos a bestias son más bien como cavernícolas: irracionales, torpes y tontos. La inteligencia está en el cerebro. Sin embargo, al marciano del caso que analizo, no le bastó la inteligencia y los escrúpulos, y fue vencido por Chuy, el hermanito de Laureano. Que al no poder enfrentarlo cuerpo a cuerpo, decidió usar su resortera para desinflar su gran cerebro. En el cine de ciencia ficción mexicano, vale más la astucia que todos los instrumentos superiores que pueda llevar consigo el monstruo o invasor a vencer. Todo esto se ve reflejado cuando Laureano, Chuy y Thor se enfrentan a los monstruos y salen victoriosos de la batalla. Las escenas que seleccioné son de la pelea que sostiene Chuy, el hermanito de Laureano, con el marciano (530 a la 533). El espíritu de la *fantaciencia* mexicana de la época es representada en el combate entre los personajes de *La nave de los monstruos*.

⁸¹ “Los más claros ejemplos están, sin duda, en la comedia como en el caso de los maravillosos monstruos y despampanantes venusinas, Ana Bertha Lepe y Lorena Velázquez, de la taquillera *La nave de los monstruos* (Rogelio A. Gonzáles, 1959), protagonizada por ‘Piporro’, la cual, además de contar con excelentes disfraces y vestuarios, tomó fragmentos del cortometraje soviético *Doroga kzvezdam* o *Camino hacia las estrellas* (Pavel Klushantsev, 1958), un falso documental con fines didácticos, para las escenas del espacio” (Schmelz, 2009, p.58)



Imagen 28. Algunos de los monstruos que aparecen en la película *La nave de los monstruos* (Sotomayor, 1959)

Escena 530. Chuy contra Cerebro, logra alejarse un poco de él después de haber luchado con él, sin éxito, enseguida saca su resortera y le tira una piedra directo en la cabeza

Escena 531. Cerebro recibe el disparo en la cabeza

Escena 532. Chuy se queda mirando a Cerebro que ha quedado tirado en el suelo

Escena 533. Cerebro se desinfla, lo cual indica que el monstruo fue vencido a resorterazos



Imagen 29. Chuy vence con su resortera al marciano, en esta imagen se puede ver cómo disparó (Sotomayor, 1959)

En las tramas de ciencia ficción, sobre todo en las facturadas después de la segunda guerra mundial, las invasiones eran montajes donde se enfrentaban el bien contra el mal, y por supuesto el bien era representado por los humanos y los invasores eran seres malvados que intentaban apoderarse del planeta o someterlo. Schmelz (2009) afirma que la ciencia ficción mexicana, es un reto para la

credibilidad. Al final, alegóricos o no, los monstruos y las tramas, son una parte esencial del cine de ciencia ficción no importando su nacionalidad. Gasca, hace una categorización de monstruos que denomina el bestiario y a continuación cito.

La ciencia-ficción literaria y cinematográfica ha dado lugar a numerosos animales, plantas, nubes e incluso minerales, que se han convertido en un peligro para la Humanidad. El bestiario de la ciencia ficción incluye insectos gigantes, reptiles, pájaros, humanoides, seres vegetales, monstruos planetarios, hambrenívoros, parásitos, simbiosis, y seres multidimensionales, siderales, cósmicos y mentales (Gasca, 1975, p. 203)

La fórmula entre *Piporro*, los monstruos y las venusinas resultó ser toda una revelación en el cine nacional. Donde era común que los comediantes aparecieran en la pantalla grande, estos representaban más bien a la población urbana. En el periodo de Miguel Alemán (Schmelz, 2009), hubo una especie de desencanto, la gente recordaba con nostalgia el milagro mexicano, así, la sobrepoblación de la ciudad y el centralismo comenzaron a ser más un reclamo que una virtud. La ciencia y la tecnología no se convirtieron en realidad, por tanto ironizar sobre eso era parte del humor de aquellos años. En *La nave de los monstruos*, la ironización aparece al final de la película, cuando Thor se prepara para regresar a Venus, en las escenas: 563, 564, 565, 566, 567 y 568.



Imagen 30. Thor parte a Venus y con él se lleva a la rocola, mientras esto sucede se escucha un bolero (Sotomayor, 1959)

Escena 563. La nave se prepara para despegar en Chihuahua, se ve el paisaje compuesto por matorrales y terracería.

Escena 534. Thor dentro de la nave controla los comandos

Escena 565. La nave despegue, y se ven algunos árboles alrededor

Escena 566. Gamma y Laureano desde la tierra se besan y luego voltean al cielo, a ver la nave

Escena 567. Se escucha un bolero ranchero en la nave, mientras Thor está comandando la nave, de pronto se ve la rocola que antes estaba en la casa del Laureano y parece que Thor está contento por ello.

Escena 568. Se ve la galaxia, oscuridad y estrellas.

El robot es el personaje que representa lo moderno, y al partir, lleva consigo la rocola de Laureano. El final es feliz, surge un romance entre el Robot de otro planeta y una rocola que reproduce un bolero romántico, mientras Laureano y Gamma, desde la tierra se despiden a Thor con un beso. Los dos seres de otro planeta conocieron el amor y ahora no pueden vivir sin él. En esta película hay dos vectores que dirigen la trama: por un lado el contraste de lo urbano y lo moderno; y por otro lado la importancia de la moral, para conservar la integridad como humanos. El amor ante todo, es la causa de la supervivencia de los humanos y lo que durante toda la historia no ha permitido que los hombres se destruyan entre sí. *La nave de los monstruos* como otras películas del cine de la época, voluntaria o involuntariamente arrojan juicios de valor sobre la sociedad mexicana. Sin embargo, la *fantaciencia* mexicana deja ver el imaginario que de la modernidad se tenía. Sobre todo del proceso cultural que se dio a partir de la industrialización del país y la decadencia de los símbolos nacionales. *La nave de los monstruos* es una de las pocas películas del género que muestra el México rural del norte del país.

3.3 Santo contra la invasión de los Marcianos (1966).

Ficha: Santo contra la invasión de los marcianos.

Título: Santo contra la invasión de los marcianos

Año: 1966

Estreno: 27-07-67

País: México

Producción: Producciones cinematográficas Alfonso Rosas Priego

Dirección: Alfredo Crevenna

Lugar de estreno: Mariscal, Carrusel

Guion: Rafael García Travesi

Fotografía: José Stahl H

Música: Antonio Díaz Conde. Canción: Rock del Timbal, interpretado por el quinteto Maravilla

Edición: Alfredo Rosas Priego

Duración 87'

Autorización: 40106-A

Intérpretes: Santo, Maura Monti, Eva Norvind, Belinda Corell, Gilda Miros, Wolf Ruvinskis, El Nazi, Benny Galan, Ham Lee, Eduardo Bonada, Antonio Montoro, Manuel Zozoya, Consuelo Frank, Mario Sevilla, Alicia Montoya, Roy Fletcher, Pepito Velázquez, Nicolás Rodríguez, Nathael Leon Frankenstein, Rosa Furman, Sergio Ramos el Comache, Juan Antonio Eswards, Yolanda Guzmán, Demetrio González.

Rodaje: 10/28 Enero 66

Estudios: San Angel

Escenografía: Francisco Marco Chillet.

Sinopsis.

Como todo el mundo, Santo, luchador enmascarado, ve por la televisión la llegada de unos marcianos en su nave. Argos, jefe de los marcianos, dice que desintegrará con su “ojo astral” a todos los terrícolas si no desisten de sus pruebas nucleares y que han elegido México para sus experimentos por ser un país pacifista. Como nadie les cree, los marcianos se presentan en un campo deportivo donde *Santo* instruye a un grupo infantil y desintegran a varios niños. Santo, inmune al “ojo astral” que sólo puede paralizarlo, ataca a Argos, pero los marcianos desaparecen al apretar un botón de sus cinturones: ya tienen síntomas de asfixia que deben vencer con píldoras especiales. Santo y el profesor Ordica hacen contacto con los marcianos en el laboratorio del segundo e intentan explicarles que están portándose mal. Los marcianos raptan a varios terrícolas para estudiarlos en su planeta. No logran raptar a Santo pese a que hipnotizan en el gimnasio a dos luchadores para que ataquen al enmascarado de plata: Santo los vence. Las marcianas Selene y Afrodita llegan muy elegantes a la casa de unos ricos y raptan a dos hombres frente a sus esposas; otra rapta a un autor de ciencia ficción. En el cabaret donde se le rinde homenaje por su labor científica, Ordica es raptado por las marcianas disfrazadas de bailarinas. Santo se apodera de un cinturón de los marcianos y llega a su nave oculta, donde libera a los raptados, se apodera de las píldoras contra la asfixia, mueve la palanca de control de su nave y se aleja de ella velozmente, justo a tiempo, ve como la nave estalla y mueren sus ocupantes marcianos.

3.3.1. *La ciudad y su vínculo con el imaginario de la ciencia ficción mundial.*

En 1954 Salvador Novo se admiraba de los cambios que había convertido a su México “quieto y aburrido” en una “metrópoli tan ebullente, tan internacional” (Loaeza, 2013, p. 675)

No es un secreto que la conversión de la ciudad de México en una metrópoli al comienzo de los años cincuenta y la industrialización de la misma, fue resultado de la segunda guerra mundial. La participación de México en el conflicto bélico fue minúscula, no así industrial y comercialmente, sobre todo, durante los últimos años de guerra y la posguerra, cuando los países europeos quedaron devastados moral y económica. El apoyo que México le dio a Estados Unidos resultó ser clave para el auge económico del país, siendo el principal imitador del modelo económico y cultural. “Las productoras de cine de Estados Unidos inundaron el mercado mundial con el *stock* acumulado durante el conflicto bélico, y se convirtieron en los principales instrumentos ideológicos de la posguerra” (Gil, 2005, p. 87). Esto es, el imaginario evasivo de la ciencia ficción mundial responde a la instauración ideológico-cultural estadounidense que ayudado por la industria cultural no tardó en convertirse en un referente.

La ciencia ficción estadounidense antes de la segunda guerra mundial tenía una presencia discreta en las taquillas mundiales y locales. Fue luego del conflicto, pero sobre todo después del estallido de la bomba atómica y durante la lucha espacial entre rusos y estadounidenses, ligados al contexto de la guerra fría, que la ciencia ficción americana desempeñó un papel ideológico importante. Gil (2005) ejemplifica al respecto, y narra que apenas pasados dos años de la guerra aparece el primer registro de platillos voladores, cuando un joven estadounidense “perfectamente equilibrado” – según los medios- de nombre Kenneth Arnold notificó haberlos visto. A continuación, en el cine no sólo se filmaba sobre platillos voladores, también los extraterrestres y las guerras planetarias, que no eran otra cosa que el miedo a lo extraño, protagonizaron las tramas de ciencia ficción e hicieron evidente el miedo al exterminio humano. Las producciones de ciencia ficción pasaron de ser producciones de serie B a tener –en algunos casos- estéticas y tramas más cuidadas, durante la década de los sesenta. Sin embargo, los argumentos aún tenían relación con los efectos morales e

ideológicos que las guerras mundiales, la guerra fría e incluso en algún momento la guerra de Corea tuvieron en todo el mundo.

Las metrópolis se constituyeron como escenario vitales en la ciencia ficción mundial. Desde los invasores que llegaron a Washington, hasta lo que destruyen el icono del imperio estadounidense, o sea, Nueva York. En la ciencia ficción japonesa *Godzilla* (1954) de Inoshiro Honda, puso a Tokio a nada del colapso. Así, la tradición de destrucción de capitales o de las ciudades más importantes en el mundo se volvió un argumento común. El imaginario de la ciencia ficción, sobre todo durante la posguerra se conformó principalmente por la ideología de Estados Unidos y la amenaza nuclear que representaba la Unión Soviética. Por ello no es de extrañar que en una película sobre la invasión de Marte a México, la capital del país fuera el objetivo principal en *Santo contra la invasión de los marcianos*.

La invasión a la ciudad de México se sustenta en la trama al considerar el auge económico que experimentaron los mexicanos de finales de los cuarenta. Sin embargo, en la procesión de la capital del país, que se encontraba en vías de desarrollo, a metrópoli muchos rasgos culturales e históricos la hicieron una urbe muy diferente al Nueva York de los cincuenta o el Tokio de la posguerra. Asimismo, al recapitular sobre la formación de la ciudad como el gran centro comercial y cultural es importante reflexionar que, al terminar la revolución y pasadas ya casi tres décadas del porfiriato, la migración rural e indígena, necesaria para el funcionamiento de las fábricas, exigió la creación de espacios que al chocar hicieron brotar sincretismos, donde se fundió lo moderno y lo folclórico. Fernández advierte de este fenómeno:

La confrontación cultural deriva del proceso migratorio y se confrontan otras representaciones del sincretismo; entre ellas el nuevo imaginario nacido del bagaje cultural que la población campesina urbana concede a la gran ciudad, nuevos usos y costumbres, tradiciones, otras morfologías de sus relaciones sociales y, en general, un sector social popular urbano que define el espacio social al que se traslada. (2012, p. 35)

Estas dos aristas son las que denotan la organización de la población de la capital, es decir, lo popular y lo refinado. No obstante, en ambos sectores –rurales y urbanos- el Estado reproducía su ímpetu por colocarse como un país del nuevo orden mundial, con la industria y la expansión del mercado. Hasta cierto punto el aire de modernización que tenía la capital se debía al recibimiento de refugiados políticos durante las guerras en Europa, que también dieron bríos de renacimiento

intelectual y los ojos del mundo se posaron en México; no sólo a nivel económico, sino también cultural-intelectual.

Otra característica de las grandes ciudades pasados los cincuenta y sobre todo a principios de los sesenta fue el surgimiento de los medios de comunicación masiva. Los grandes edificios y el número de habitantes no eran lo único que definían el desarrollo de las urbes, también era importante la concentración cultural y económica. La televisión, el teléfono y el transporte público fueron algunos de los indicadores a razonar para determinar la calidad de vida y funcionalidad citadina. La escena con que abro el análisis de *Santo contra la invasión de los marcianos*, deja ver la importancia que los medios de comunicación tenían durante éste periodo, y aún conservan. Es decir, la imagen de un joven voceador que vende la ¡extra!, el mismo día del ataque de los marcianos a un campo deportivo, espacios que cobran importancia en las barriadas de la ciudad, es una representación de ello porque el acceso a la información era un símbolo de lo urbano. Aunque, lo importante de la escena no sólo radica en la venta del ¡extra!, o la presencia del voceador –personaje popular en las grandes ciudades mexicanas, por su forma de vender la noticia, sino por la toma abierta que permite ver al espectador la dinámica de la “gran ciudad”, el tráfico y la afluencia de gente que a la vez camina y solicita un periódico al voceador.

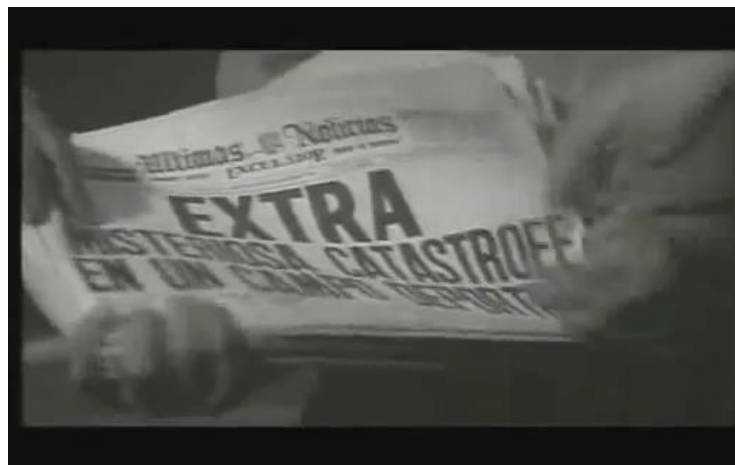


Imagen 31. Los periódicos le son arrebatados de las manos al voceador que anuncia la desaparición de personas en un campo deportivo (Rosas, 1966)

Escenas 82: Aparece un voceador entre la multitud citadina, los carros se escuchan y alumbran en una noche de ciudad.

-Voceador: “¡extra, extra, misteriosa desaparición en un campo deportivo, la extra la extra, desaparición de millares de personas, la extra catástrofe en un campo deportivo, la extra!” Mientras el voceador, claramente un adolescente grita la ¡extra! Los periódicos son arrebatados de sus manos por los compradores.

La trama a diferencia de otras películas de Santo se desarrolla en la ciudad de México, porque al tratarse de una invasión marciana y siguiendo con los argumentos de ciencia ficción, las invasiones tradicionalmente se dan en las grandes urbes, y en el contexto mexicano el equivalente sería la capital. “La ciudad de México corazón de la economía nacional, se convirtió en la principal unidad de producción, distribución y consumo” (Bertaccini, 2001, p. 18). El realzamiento de la Ciudad de México también se puede ver en la escena 319, que forma parte de la secuencia 22.⁸² Ya avanzada la trama, la ciudad vuelve a presentarse pero en esta ocasión desierta, sin gente, sin ruido. Esto se debe a que los marcianos han secuestrado a diversos personajes de la vida pública del país, y la ciudadanía entró en pánico después de ello, cuando valiéndose de la televisión dieron un ultimátum. La ciudad está vacía, pero a pesar de esto, las calles parecen limpias, la quietud y la calma son lo que imperan en la imagen. Las calles están intactas, se puede ver la amplitud de sus avenidas. La gente para este punto del film se esconde de los marcianos.



Imagen 32. Las calles de la ciudad de México están vacías, la población le teme al ataque de los marcianos (Rosas, 1966)

⁸² En la secuencia 22 se advierte por televisión a la población sobre el peligro que los marcianos representan y por otro lado Santo intenta convencer al administrador de la arena llevar a cabo una pelea, a pesar de que nadie asistirá.

Escena 319: Las calles de la ciudad están vacías, sólo las luces que alumbran las pulcras calles en la noche. La voz del narrador cuenta: “Y a partir de aquel momento los aterrorizados habitantes de la ciudad de México, no se atrevían a salir de sus hogares durante la noche” y se escucha música que inspira suspenso mientras se muestra la ciudad desolada.

Entendiendo que el escenario donde se desarrolla la cinta tiene relación con las aspiraciones a la alta tecnología y la vida de país desarrollado, la película *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966) –a excepción de las escenas de lucha- muestra la vida de las familias de clase media acomodada y trata de señalar la existencia de personajes de la vida científica –el profesor Ordica y el gremio científico-, y de la vida cultural con el rapto de un escritor de ciencia ficción al parecer famoso. La parte moral la marca Santo por una parte, pero también un cura quien es capturado y llevado a la nave de los marcianos.⁸³



Imagen 33. El cura se entera por televisión del mensaje marciano (Rosas, 1966)

Escena 98. En una iglesia un cura ve la televisión

-Argo advierte: “y con la misma facilidad con la que desintegramos a los asistentes, de vuestro campo deportivo podemos destruir a todos los habitantes de este planeta”.

⁸³ Los marcianos dan a conocer un nuevo mensaje, que es más una amenaza. Toda la audiencia televisiva se entera. Mientras Santo y el Profesor están en el Laboratorio Argo llega para convencerlos de acompañarlos a Marte.

El cura pone un gesto de desconsuelo y comienza a sonar música tranquila, el padre gira hacia el altar que está detrás de él, comienza a orar en silencio frente a un crucifijo de madera.

Es así como la vida moderna de la ciudad, aún en aquellos años, está ligada a la vida religiosa. Y en un sentido mitológico; Santo es la amalgama que refleja a la modernidad en México. Porque pertenece al ambiente de la lucha libre,⁸⁴ que inicialmente era seguida por la clase popular, justamente esa clase que no aparece en la película, sólo se insinúa el caos que representa la puesta en escena en la Arena México, pero a lo largo de la película Santo sólo se relaciona con los científicos, gente de poder y niños.

Mientras la “gente de alta” acudía en sus ratos de esparcimiento a Bellas Artes o en ocasiones a las salas cinematográficas que eran verdaderos palacios del art deco –a pesar la mezcla de clases en eventos cinematográficos-, la gleba contaba con las mencionadas arenas; así brotan cantidades en diversos rumbos del Distrito Federal. (Fernández, 2012, p. 45)

De esta manera, la arena es una muestra de la separación de la clase popular y la clase media-alta. Sin embargo, también contemplo a Santo como un puente entre estos dos estilos de vida. Una cosa era asistir al cine a ver la nueva película de Santo o comprar las historietas, populares en aquella época, y otra era asistir a la arena y vivir la experiencia de la lucha libre en el ambiente de la barriada. Un factor importante para la aceptación del público en general hacía las películas de luchadores, es posiblemente la televisión y la transmisión de los encuentros en las arenas importantes. Es justo aquí donde la arena y la vida de la ciudad cobran relevancia en mi análisis. Porque como explica Fernández.

La lucha libre se convirtió entonces en el espectáculo de barrio, es reguladora de tensiones, bálsamo de la pobreza. La gente de los espacios populares tiene a su alcance un sitio donde puede cumplirse la promesa de la justicia en la reiteración del rito: la representación eterna

⁸⁴ Un ámbito ideal para el intercambio simbólico en los espacios urbanos es la lucha libre, fenómeno que se integra sutil pero insistentemente a la cultura popular mexicana a partir de la intervención francesa; pero no sería sino hasta 1910 que surgen las primeras pequeñas empresas dedicadas al deporte-espectáculo con presentaciones en sitios improvisados.

de la lucha del bien contra el mal. El escenario de las luchas es el “recinto sagrado para la ceremonia”, es una pirámide invertida que nos remite de alguna manera determinados rituales prehispánicos. (Fernández, 2012, p.46)

Los barrios, son una parte importante en la formación de la ciudad, y sobre todo son un modelo para explicar los sincretismos, esto, por las formas de organización vecinales y las redes migratorias que en estos lugares se presentaba. Bonfil (2005) en su libro *México profundo*, compara las formas barriales en las antiguas vecindades con los conjuntos multifamiliares. Habla de la vida comunal unida por el patio y las áreas comunes como baños, lavaderos, tomas de agua. Esta vida en conjunto es la que refuerza los lazos y la conciencia de grupo, cuestión que queda de lado en los multifamiliares, al privatizar, para cada familia los servicios básicos que antes se compartían. Se vive aparte, es aquí donde se comienza a estructurar otro tipo de vida ciudadana. Sin embargo, no se debe perder de vista que “en torno de la lucha libre se conforma un imaginario colectivo surgido principalmente por la aceptación de la gente de barriada, que le dan su propia valoración e interpretación conforme aparecen otras vertientes para ejercer el deporte cada vez más espectacular” (Fernández, 2012, p. 48). Y aunque la representación de ciudad que ofrece la película *Santo contra la invasión de los marcianos* parece alejarse de las formas vívidas de la lucha libre, no deja de ser una representación –posiblemente aspiracional- de cómo se pretendía ver a la ciudad de México. No obstante, la presencia de la lucha libre y de Santo une a esta representación modernizadora con la otra realidad urbana: la de la clase popular. Y así, lo expone Bertaccini:

Las funciones de lucha, como las fiestas indígena-campesinas se realizaban en un clima vertiginoso de música, gritos, rumores, acompañadas por comidas y bebidas. En ambas ceremonias, la fiesta funciona como un procedimiento capaz de construir relaciones sociales, siendo precisamente el exceso colectivo el elemento que permite reafirmar la identidad el grupo. (Bertaccini, 2001, p.90)

Con esto quiero decir que la ciudad y las prácticas culturales expuestas en la película *Santo contra la invasión de los marcianos* son también un imaginario que se forjó a partir de la experiencia. Y retomo a Gruzinski (1991) que en su libro *La colonización de lo imaginado* al referirse a la apropiación de los iconos sagrados occidentales por los indios de la Nueva España, dice que para ello eran necesarios dos procesos primarios: que los indios se acostumbraran a la imagen y después que tuvieran una experiencia subjetiva con lo que representaba. Así, las imágenes de la modernidad

se presentaban repetidamente en la televisión, la radio, el cine y los periódicos, y lo único que hacía falta es que el espectador, de alguna manera, tuviera una experiencia subjetiva con estos iconos modernos, en este caso, Santo. De este modo, que la idea de Fernández sirva para establecer la relación de la ciudad que puso en contacto lo rural y lo moderno, y la ligadura que el enmascarado de plata significó:

El inmigrante rural o el hombre urbano cosmopolita de mediados del siglo se introduce en los mismo códigos emergidos por el choque de la modernidad con el fuerte vínculo de las tradiciones rurales, con los viejos mitos y las viejas leyendas, con el pensamiento mágico (mítico) en tensión con el pensamiento racional. Como resultado se concibe un símbolo que mantiene ambas promesas: será la punta de lanza hacia un futuro con las nuevas tecnologías en calidad de sinónimo de la modernidad, y será la promesa que vincula el pasado con un presente; será, pues, un mito. (Fernández, 2012, p. 191)

De acuerdo con lo expuesto, y dejando claro que Santo es un icono que no se puede separar de su escenario principal, el *ring*; y que éste otro no se puede separar de la arena, encuentro una relación entre las dos polaridades de la ciudad de México presentes en la distribución poblacional y en los gustos de cada audiencia, pero a la vez unidas por la figura de Santo y los medios de comunicación que exponían su imagen, los medios modernos, aquellos con imágenes en movimiento y sonido.

3.2.2 *Santo el héroe moderno y su relación con la santidad.*

“El Santo fue en realidad un fenómeno único: luchó por 44 años consecutivos en más de 15 mil combates, viendo crecer su fama año con año. Nunca sufrió la decadencia a la que están destinados los héroes que no han gozado la magnanimidad de una muerte prematura que, erigiéndolos como monumentos en la memoria colectiva, los salva del olvido” (Bertaccini, 2001, p. 92)

Santo el Enmascarado de Plata, se convirtió en uno de los grandes ídolos de la pantalla. Y es el periodo en que situó mi análisis, su popularidad estaba en lo más alto.⁸⁵ Es un personaje tan notorio, que se puede comparar con Pedro Infante o Cantinflas; pero la diferencia entre ellos y Santo reside en que fuera o dentro de la pantalla nunca dejó de ser el Enmascarado de plata, su identidad estaba protegida por la máscara. Con los años se revelaron detalles de su vida, pero durante la época de apogeo del enmascarado plateado su identidad era asunto privado.

El fenómeno del héroe de la máscara plateada trasciende al personaje de pancrancio, papel y celuloide, al hombre tejido con gruesos hilos de experiencia trimediática. Santo en vida ya alimentaba una leyenda con suficiente grado de verdad y de mentira para lograr preservarse, contada una y otra vez en las historietas, en uno y otro cine o en una y otra arena. Sin embargo el hombre muere y el mito subsiste en las entrañas culturales. (Bertaccini, 2001, p.189)

Santo nunca fue como Bruno Díaz –*Batman*–, hombre por el día, justiciero por la noche o como *Superman*, dotado de poderes sobre naturales por su procedencia planetaria. Santo a lo largo de su filmografía fue adquiriendo habilidades y rasgos de una raza superior, es decir, la increíble fuerza que sorprendió a los marcianos en la cinta *Santo contra la invasión de los marcianos*, y que los obsesionó al punto de arriesgar su integridad para capturarlo, y llevarlo a Marte, donde sería examinado, y con ello determinar cuál es la causa de sus asombrosas habilidades, destrezas que a los marcianos les faltaban, por tanto, era superior a ellos. Santo y la *fantaciencia* mexicana representan un fenómeno de la modernidad en México, de su contexto y momento histórico-cultural.

En el film *Santo contra la invasión de los marcianos* su personaje no sólo funciona como un héroe, cosa que es evidente en todas sus películas, también lo muestra como un sujeto refinado que se codea con las figuras científicas más importantes del país, como el profesor Ordica. Santo es, a la vez que superhéroe analítico respecto a la invasión marciana, un ser con habilidades fuera de lo

⁸⁵ “De tal manera, la ola de lo fantástico, se presenta desde 1957 hasta 1966. En estos años, aproximadamente 10% de la producción mexicana (sobre mil películas en total) se realizaron sobre la base de esta categoría” (Fernández, 2012, p. 141)

común. Sin embargo, se fía de la opinión y los análisis del profesor con quien aparece en el laboratorio cuando comparten escena. Es el lugar donde discuten acerca de las consecuencias de la invasión. Es necesario dejar claro, que ninguno está a las órdenes del otro, son un equipo, y trabajan codo con codo, esto es posible porque Santo es capaz de comprender el lenguaje científico, está al nivel intelectual del científico. De alguna manera esta destreza de Santo fascinó a los marcianos, que ven en el profesor y en Santo casos excepcionales de la raza humana. En las escenas 103 y 104 queda plasmado esto, cuando los marcianos lanzan un ultimato a los humanos por la televisión.



Imagen 34. El profesor Ordica toma fotos a la imagen de los marcianos en la televisión mientras santo observa atento (Rosas, 1966)

Escena 103. Profesor toma fotografías, Santo escucha y ve atento la televisión.

Desde en la televisión Argo: “Es la última advertencia que dirigimos a los terrícolas, Ahora”

Escena 105. Santo y el Profesor, voltean a verse mientras escuchan el mensaje, no asustados, sino confirmando las conjeturas que había hecho a lo largo de la trama sobre la invasión marciana.

No obstante la modernización del héroe, por el ser un luchador justiciero y con un juicio moral, por llevar el nombre de Santo, y que además usa una máscara plateada remonta al cristianismo colonial. Que tiene una relación directa con las costumbres religiosas que los nuevos capitalinos provenientes del México rural o indígena trasladaron a la ciudad de México. Es decir, donde se tejieron diversos sincretismos, en los que se inserta la lucha libre, como una disputa del bien contra

el mal, esto es, rudos contra técnico. Así, Santo no sólo es un ídolo que viene de la lucha libre por pertenecer al gremio, sino que, con el paso del tiempo es presa de una santificación que le otorga la audiencia, que da pauta para dotarlo de habilidades y características que el humano común no posee. En el imaginario colonial de los indios de la Nueva España, el santo cristiano no es una figura definida, tiene al contrario infinitas variaciones y a través de la organización de las instituciones dirigidas por los diferentes santos, es como la práctica cristiana tomó sentido, (Gruzinski, 1994). Es decir, la figura del santo –ya sea cristiano o mediático– ha servido como punto de encuentro, entre las élites y la clase popular.

Este imaginario contribuyó a hacer compatibles y complementarios los elementos heterogéneos –antiguos o recientes, intactos o no- que en adelante configuraban la existencia indígena: las capillas, los ritos, la música y las danzas, el simbolismo cristiano, los banquetes y las borracheras colectivas, el nexo con el terruño, con la casa, con la enfermedad y la muerte... el imaginario que acompaña al culto de las imágenes ejerce, pues, un papel motor en la restructuración cultural que funde la herencia indígena con los rasgos introducidos por los colonizadores, y después en la reproducción formal y existencial, pero también la respuesta a ese proceso (Gruzinski, 1994, p. 190)

La imagen del santo en el cristianismo colonial no es un objeto tangible, no es material. Así, no había diferencia en que se representara el santo en una estatua o en tela pintada, porque la práctica es la que le da sentido a su existencia. En Gruzinski, “El santo es una entidad que se basta así misma y no se resume en la dialéctica del significado y del significante” (2001, p. 189). Por tanto, encuentro una reminiscencia entre la figura del santo cristiano y Santo enmascarado. Hay una relación, no sólo por el nombre, sino por su conversión en objetos de veneración. La figura del enmascarado estaba ligada a la idea de justicias y bondad, un héroe que usaba sus habilidades extraordinarias –posiblemente divinas- para combatir el mal. Porque “Santo es aquel que es justo, honesto, bueno y pío” (Bertaccini, 2001, p.100).

El ring como medio natural del luchador, también une a la figura de Santo con una suerte de rito y que en el imaginario de la gente es una especie de representación simbólica de la vida moral. La lucha del bien contra el mal. Al ser Santo, por lo menos en la pantalla, el luchador del bien y la justicia, lo colocan como un héroe digno de veneración. En palabras de Bertaccini “La santidad del Santo –que tenía su origen, entre otras, en la persistencia estética barroca, en la cual el cuerpo

se fundía insolublemente con su imagen- necesitaba, para llegar a su definitiva construcción, adquirir también algunas particularidades características individuales” (2001, p. 100). La imagen barroca en el México colonial mezclaba lo político, alegórico y mitológico (Gruzinski, 1991). De esta manera, lo que en un principio puede parecer un personaje popular, es más bien una construcción simbólica que tiene múltiples interpretaciones, pero que en este caso lo que me interesa es la formación histórica del imaginario de santidad en el Enmascarado de plata que se enraíza en la *modernidad* mexicana para mediados del siglo XX.

La carga moral y ética que le corresponde a *Santo contra la invasión de los marcianos*, queda en evidencia en una de las escenas finales, cuando al decidir destruir la nave de los marcianos, es confrontado por el profesor Ordica, quien apela para la conservación del artefacto, que serviría para avanzar 500 años en cuestiones científicas. Pero Santo reflexivo de que la humanidad no está preparado para ello, regresa a destruir la nave marciana. El juicio moral de Santo lo hace ver que el hombre puede avanzar en la ciencia, pero que este avance debe ser proporcional al avance moral y la responsabilidad en la creación científica. El contexto de la guerra fría y el comienzo de la desnuclearización de los países es un punto retomado en la trama. Todo esto queda plasmado en la escena 465 de la secuencia 23.⁸⁶



Imagen 35. El profesor Ordica intenta disuadir a Santo para no destruir la nave marciana (Rosas, 1966)

⁸⁶ Santo provoca a los marcianos en una pelea falsa, la idea es engañarlos para conocer el paradero de la nave marciana y rescatar a los rehenes.

Escena 465. Santo y Profesor discuten. Después de llevar a los rehenes a un lugar seguro, Santo decide regresar a la nave.

-El profesor le pregunta: “¿A dónde va?”

-Santo responde: “tengo que regresar a destruir la nave de los marcianos”

-El profesor explica convencido: “no Santo, nos servirá para que nuestros hombres de ciencia la investiguen y descubramos los secretos de Marte, nuestra ciencia avanzará 500 años”

-Santo, convencido del peligro del tal avance le replica: “es precisamente lo que quiero evitar”

-El profesor suplica: “por favor, Santo”

-Santo sigue diciendo: “la humanidad profesor, aún no está preparada para semejante adelanto y usted lo sabe”

-El Profesor preocupado advierte a Santo: “pero usted morirá en la explosión”

-Profesor grita: “¡Santo!” Este corre a la nave a toda velocidad.

Es importante mencionar que durante un tiempo, la credibilidad del Santo bueno en la pantalla y rudo en el ring causaba disonancia, sin embargo al convertirse en técnico aquello terminó y “El personaje había alcanzado la madurez necesaria para convertirse en un producto perfecto, permitiendo al mismo tiempo la transposición de ritual de la arena a la pantalla grande” (Bertaccini, 2001, p. 101). Santo concentró algunas características que lo definen, por un lado: lo tradicional, con el uso de la máscara, que en el mundo prehispánico era usada en los ritos, danzas y ceremonias para cubrir el rostro, a la par del rito de la lucha, la pelea del bien contra el mal, y por otro lado, no dejaba de ser un súper héroe que evocaba a los comics estadounidenses. Además, el uso de tecnología, comprender de ciencia, ser ciudadano y conducir autos de lujo, lo convierten en un personaje de la vida moderna de la ciudad de México, es decir, oscila entre la tradición y la modernidad. A pesar de toda la carga simbólica que tiene Santo en la cultura contemporánea popular, no pierdo de vista que funge también como un bien, es decir, una imagen que se vendía a la audiencia. Es así como muchas de las películas de Santo también respondían a la demanda

cinematográfica de la época, muchas fueron “churros” que se inspiraban en los gustos populares como los dramas urbanos y las películas de arrabal.

3.2.3 *Las invasiones marcianas, la ciencia, la tecnología a la mexicana.*

El cine mexicano, exceptuando algunos casos, era una industria exprés. Los rodajes, sobretodo en películas como las de Santo, eran de tres a cuatro semanas, no había mucho tiempo para que la producción preparara las escenografías y era una especie de montaje teatral que recuerda a *Le voyage dans la lune* de Méliès (1902). La filmación de *Santo contra la invasión de los marcianos* se realizó del 10 al 28 de enero de 1966, o sea, poco más de dos semanas en los estudios San Ángel.⁸⁷ La escenografía corrió a cargo de Francisco Marco Chillet y el maquillaje por Margarita Ortega. Me parece importante dejar claro que los montajes “chafas”⁸⁸ de las películas mexicanas de ciencia ficción fueron también, un producto accidentado respecto a producción, pero con los años, las escenografías se reprodujeron de manera intencional. Y que en el caso de Santo, tiempo después en Europa lo reconocerían como surrealismo.

El cine mexicano, en especial las producciones con presupuesto y tiempos cortos para realización, montaban las escenografías rápido y casi siempre con material prestado de otras películas o de la televisión. Pero tal como explica Schmelz (2006), la audiencia no prestaba mucha atención en la posible realidad de los argumentos, o en la producción de efectos especiales, de hecho el público quería ver a sus personajes favoritos en la pantalla, en medio de la parafernalia de la ciencia ficción. Era algo parecido a lo que pasó con el cine de divas en Italia o el *star system* en Hollywood, lo valioso de la película era ver a sus ídolos en acción. Así, el éxito de Santo no se debió a que sus historias fuesen creíbles o por los efectos especiales, en realidad lo que interesaba, al igual que en el ring, era ver a Santo, ver al ídolo plateado luchando contra rivales que iban desde lo mítico hasta lo ridículo.

⁸⁷ La información proviene del expediente A-04266 expedido por CONACULTA a través de Cineteca nacional.

⁸⁸ De mala calidad o mal hecho.

Sin embargo, no puedo dejar de lado al género de ciencia ficción, que si bien es cierto, en México y en países como Italia se sincretizó con el folclor, el espíritu de búsqueda es la esencia en cualquiera de sus presentaciones. Pensar en el espacio exterior es un tema recurrente en la ciencia ficción, ya sean los viajes a otros planetas o las invasiones, al final de cuentas se trata de choque entre dos mundos. El miedo a lo desconocido queda evidente, no saber si existe vida en otro planeta, o qué esconde el espacio exterior, y a pesar de ello, sentir curiosidad por lo desconocido. En el film *Santo contra la invasión de los marcianos* existe el miedo a lo que puede pasar si los marcianos se deciden a atacar a México, con su refinada y efectiva tecnología. Sin embargo, el tema central es cómo Santo libra al país de la invasión. Imbert (2011, p. 21) afirma que “todo filme es una unidad narrativa. Pero también simbólica: un conjunto de representaciones cerradas que remiten a una totalidad abierta (un entramado de representaciones colectivas portadoras de imaginarios)”. Es por ello que estos imaginarios de lo moderno –pero lo moderno mexicano– aparecen repetidamente en el cine de ciencia ficción mexicano –la *fantaciencia*-. Que en todos los casos pone al hombre como el eje central, a la humanidad como aquello que debe salvarse.

El hombre es el tema central de todas las películas de CF [ciencia ficción], pues, independientemente del enfoque, es él quien representa el eje de la acción dramática o de la reflexión que suscita. Es por ello que uno de los grandes autores de CF [ciencia ficción], Theodore Sturgeon, afirma que “una buena historia de ciencia ficción es una historia con un problema de humanos y una solución humana, a la cual no podría llegarse felizmente sin el uso de la ciencia” (Gil, 2005, p. 23)

En *Santo contra la invasión de los marcianos*, la trama gira en torno a un posible ataque marciano, el miedo surge al saber que estos seres cuentan con tecnología adelantada 500 años a la de los humanos. Saben que si se deciden a atacar pueden destruir a la tierra. No obstante, Santo y el profesor Ordica son los únicos que realmente están conscientes o logran entender la gravedad de la situación. La invasión en primera instancia sería a México, pero la advertencia se le hace a todo el mundo. Si los humanos no dejan de luchar unos contra otros, los marcianos vendrán a poner orden antes de que el equilibrio del universo se rompa, entonces no habrá nada que pueda detenerlos. De alguna manera es la fórmula que se repite en las películas de invasiones,⁸⁹ un dilema

⁸⁹ “Con *El día que paralizaron la tierra* (*The day the Earth stood still*, 1951) Wise inauguró el cine de CF [ciencia ficción] de advertencia. Un platillo volador aterriza en pleno centro de Washington y de él desciende un alienígena

moral, una advertencia para reflexionar sobre la destrucción entre los mismos habitantes del planeta tierra. De la escena 98 a la 106, los marcianos dan a conocer un mensaje muy importante para la población mundial. El discurso de Argo, el líder de los marcianos, hace referencia a las invasiones y al control de la paz que pretenden imponer en la tierra.

De la escena 98 a la 106. Mensaje de los marcianos a los ciudadanos mexicanos: “Escuchad terrícolas, cuando transmití el ultimátum de mi planeta dudasteis de la realidad de nuestra existencia. Hemos dado una prueba irrefutable de nuestro poder destructivo. Es necesario que entendáis que no existe sobre la tierra poder científico y militar que pueda contra nosotros, y con la misma facilidad con la que desintegramos a los asistentes, de vuestro campo deportivo podemos destruir a todos los habitantes de este planeta. Elegimos a México debido a que se ha que se ha destacado como un país pacifista, proclamando la desnuclearización de su territorio, tenemos pues la esperanza de que su voz sea escuchada por las demás naciones. A partir de este momento empezaremos a llevar a cabo nuestro plan trazado de antemano. Toda resistencia será inútil. Es la última advertencia que dirigimos a los terrícolas, ahora os devolvemos el control de sus aparatos”

En los cortes temporales en la historia del cine de ciencia ficción, que marca Gil (2005) es el de las invasiones, entre los años de 1950 y 1958, un panorama donde la segunda guerra mundial y la detonación de la bomba atómica eran un pasado reciente en el caso de Japón o presente en el caso norteamericano, en ese momento, la guerra fría se disputaba; las grandes potencias estaban enfrentadas. El mundo capitalista contra el mundo comunista. En este punto, la promesa de que la ciencia y la tecnología mejorarían el mundo era cuestionada. La responsabilidad moral y política de la ciencia y la tecnología era ahora la nueva amenaza. Pero los avances que experimentados a finales del siglo XIX y principios del XX, hicieron posible que en el imaginario social se instauraran este tipo de representaciones (Gil, 2005). La aparición del avión, el tren, el cine, la televisión o la radio cambian la percepción de la distancia. Aquello que creían lejanos, ya no lo

Klaatu, y su guardián, el Robot Gort. Su misión es hacer un llamado a la humanidad para que detenga su carrera armamentista y no exponga a peligros el equilibrio interestelar. Desde el principio se destaca el carácter mundial y trascendental de la situación, pero también la reacción de los terrícolas ante los visitantes” (Gil, 2005, pp. 96,97)

era tanto. Esto causó que los lineamientos o las reglas argumentativas en la ciencia ficción se fijaran a partir de lo que era posible y lo que podría ser posible, dejando a un lado la fantasía del comienzo del género. Méliès y su trucaje quedaron en el pasado, aunque no para el cine mexicano.

Según Gil (2005) la ciencia ficción se caracteriza por *Presencia de la ciencia*, estas representaciones van desde las creaciones de laboratorio, las guerras entre los mundos, los fenómenos inexplicables que amenazan con acabar con el mundo, la llegada de extraterrestres de cualquier planeta que no sea la tierra, las mutaciones o bien los viajes en el tiempo. Así, la argumentación científica es lo que le da el factor de posibilidad, de que realmente podría suceder. *La presencia de lo desconocido*, es una característica que se desplegó de la presencia de lo científico, es decir, la ciencia busca dar explicaciones a los fenómenos que se presentan en la naturaleza, el laboratorio es generalmente el lugar ideal para representar esta imagen. Es por ello que la mayoría de las escenas racionales en *Santo contra la invasión de los marcianos* se llevan a cabo en el laboratorio del profesor Ordica, y es allí donde se llega a conclusiones importantes, acerca de la invasión y sus riesgos: “éste es uno de los grandes atractivos de la CF [ciencia ficción]: el resto pertenece al intelecto, a nuestra capacidad de reflexión sobre fenómenos nuevos, a veces asombrosos e inesperados. De hecho, la buena CF [ciencia ficción] es aquella que lanza el reto, a nuestra capacidad de raciocinio” (Gil, 2005, p.25). Y por último y la que es más evidente en Santo, la lucha entre el bien y el mal. No sería posible que Santo se enfrentara a los marcianos si esto no fuese para conseguir establecer justicia y orden. La puesta en escena del bien contra el mal es lo que provoca acción en la película. Y no sólo me refiero a enfrentar a los marcianos, sino las mismas consecuencias de los avances científicos, el buen uso de la ciencia se debe salvaguardar también. Tal como lo hace Santo al final de la película, cuando decide destruir la nave, porque la humanidad aún no está lista para tal avance.

Es innegable que algunas de las características de Santo evolucionaron a lo largo de su filmografía, esto en gran medida se debe a las películas de *James Bond*. Así, Santo era una mezcla de súper héroe del comic y un agente –pero nunca secreto-. El cine de invasiones y las películas del 007 están contextualizadas en la guerra fría, el miedo desmedido de la invasión entre potencias. La Unión Soviética y el imperio estadounidense son los grandes protagonistas, en el mensaje de los marcianos a los humanos, se habla la posición política de México como conciliador, pero habría que revisar cuál era la realidad. Digamos que durante la segunda guerra mundial, México tomó

partido y decidió aliarse al grupo de Estados Unidos, cuando resolvió declarar la guerra a Alemania. Desconoció el gobierno del general Francisco Franco en España. Por lo tanto, no se puede decir que era neutral o conciliador. De cualquier manera, el cine de ciencia ficción de la época denota el miedo a la invasión bélica y la supuesta posición conciliadora es producto de la imagen de país diplomático que los gobiernos de aquel periodo querían fortalecer, sobre todo el de Ruíz Cortines y López Mateos. Hecho un recorrido contextual, la cita de Gil lo describe con mayor claridad.

Los platillos voladores no eran otra cosa que el temor a las naves de guerra del nuevo enemigo, y las alienígenas no eran sino las diversas caras monstruosas bajo las que éste se ocultaba. Cuando Rusia detonó en 1948 su bomba atómica, la amenaza adquirió relieves dantescos, el cine de CF [ciencia ficción] inició un periodo cuyo trasfondo era propagandístico e ideológico. En 1952, Estados Unidos detonó la primera bomba de hidrógeno en el atolón de Eniwetok, y dos años después una mucho mayor en las islas Biquini. Al mismo tiempo, el exdirector del proyecto de la bomba atómica en Los Álamos, Nuevo México, el científico Robert Oppenheimer fue acusado de procomunismo y considerado un riesgo para la seguridad nacional. La paranoia de los políticos estadounidenses alcanzó grados patológicos (Gil, 2005, pp. 90,91)

Todos estos elementos que revisten el contexto de las películas de Santo son importantes para entender, hasta donde llegó la influencia de las tramas de ciencia ficción a la *fantaciencia* mexicana. Pero no sólo el imaginario de la ciencia ficción estadounidense está presente en *Santo contra la invasión de los marcianos*, accidental o premeditadamente hablan de una sociedad mexicana conservadora que intenta imitar el estilo de vida americano. Las dos familias sentadas en el sofá viendo la televisión, remontan a imágenes del cine estadounidense de los años cincuenta. Pero lo que le da un toque único es toda la parafernalia accidentada y la presencia de Santo, que como he descrito ya, representa sincretismos y choques culturales en la vida moderna de la ciudad de México de poco más de la mitad del siglo XX. La industria cinematográfica mexicana, tenía un mercado con las películas de luchadores y la fórmula se reprodujo durante más de una década y cada vez más luchadores aparecían en la pantalla, ninguno logró el éxito de Santo.



Imagen 36. Santo en la arena luchando contra uno de los marcianos que se disfrazó de su rival luchador (Rosas, 1966)

Dentro del ritual cinematográfico del género de luchadores funge como cohesionador de valores sociales puesto que practica en un universo delimitado por leyes narrativas ya conocidas y bien aceptadas, puesto que “una cultura no sólo necesita “invenciones” que le aseguren el cambio, sino también “convenciones” que le garanticen la estabilidad [...] no necesita sólo grandes marcos de referencia, sino también representaciones que condensan las preocupaciones de un periodo concreto. (Fernández, 2012, pp.128, 129)

Y al igual que en la época colonial, tal como señala Gruzinski (1991, p.84) “La imagen servía de soporte a la enseñanza moral”. Así la imagen no sólo es una cómoda forma de comunicación, también lo es de acción. Lo que muestra, en este caso, las imágenes en la película *Santo contra la invasión de los marcianos*, está casi siempre implícito. Hay elementos que se querían representar, ya sea consciente o inconscientemente; y el público las acogía a partir de sus supuestos e imaginarios de la realidad social. Una realidad, que también era política y que sustentaba el intento de modernización y las relaciones cordiales con Estados Unidos en la inestabilidad del milagro mexicano.

3.2.4 La posición política de México, el país moderno.

Una de las cuestiones a discutir de *Santo contra la invasión de los marcianos*, es la justificación que dan sobre la elección de México para invadirlo. Esto da señales de una posición política que en un primer plano fue real, pero que si se revisa con detenimiento, es debatible. La

película es una producción de 1966, en la presidencia de México estaba Gustavo Díaz Ordaz, etapa marcada por la tensión social, política y el desgaste del modelo económico que se gestó en la presidencia de Ávila Camacho (1940-1946) en los años cuarenta, que colocó al país en el centro de la mirada internacional, por ser un ejemplo de progreso, desarrollo industrial, social y económico. El México moderno surgía como una potencia y modelo a seguir en Latinoamérica. El índice de desarrollo, la esperanza de vida, la escolarización y la industria crecían, mientras que la Ciudad de México se convertía en la gran urbe. Las escenas 98, 99, 100 y 101 muestran dos familias de la ciudad, en un entorno de clase media-alta viendo el televisor, imagen que remite a la aspiración del *american way of life*, la búsqueda bienestar, estabilidad y felicidad. Así la siguiente serie de escenas, da una premisa de cómo debía ser una familia mexicana y señala dentro de la trama, por qué México fue invadido, y la relación con los Estados Unidos es una cuestión que está presente en las políticas económicas de aquellos años, pero también la relación geopolítica entre ambos países los mantenía como aliados. En las escenas 89, 98, 99, 100, 101. No sólo se percibe las aspiraciones mexicanas de la familia moderna. Aquí encontramos dos puntos de análisis: primero, la familia mexicana moderna; y después la posición política de México en el periodo de la guerra fría.



Imagen 37. Una de las familias mexicanas que están viendo el televisor en el momento en que los marcianos interrumpen la programación para dar un ultimato al mundo (Rosas, 1966)

Escena 90. Sentados en un sofá que se encuentra en la sala, allí mismo una familia ve la televisión: Padre, hijo y madre. Los padres están angustiados.

-El niño cuenta, mirando a la madre: “Si no es porque Santo el enmascarado de plata se le echa encima nos desaparece a todos”.

El padre hace un ruido para que el niño guarde silencio.

Escena 98. Marcianos en la TV del laboratorio.

- En la TV del laboratorio Argo sigue mando información a los habitantes de México y parece que del mundo: “elegimos a México debido a que se ha que se ha destacado como un país pacifista, proclamando la desnuclearización de su territorio”

Escena 99. Profesor y Santo voltean a verse mientras escuchan el mensaje.

Escena 100. Familia 1 Sentados en el sofá frente al televisor ven aterrado y escuchan.

-Argo: “tenemos pues la esperanza de que...”

Escena 101: La familia 2 también se nota asustada y sorprendida.

-Argo continúa con el mensaje: “su voz sea escuchada por las demás naciones”

Así, el periodo de surgimiento y modernización del Estado, tiene una relación directa con los efectos que dejó la segunda guerra mundial. La economías en Asia y en Europa estaban devastadas y lejos de producir, necesitaban quien los abasteciera. En todo caso, fue Estados Unidos –que había quedado ileso material y geográficamente por la guerra- quien dirigió el nuevo orden económico y político. Este acelere fue lo que dejo a la economía mundial a merced del Estado capitalista. Véliz (2003) al referirse al proceso de conformación histórico del antiamericanismo, dice que a pesar de que los estadounidenses no admiten categorías culturales dignas de imitar, la ola creativa que se gestó en este país y los hábitos difundidos universalmente la han colocado como la cultura del consumo e incluso se le ha culpado por el derrumbe de la comunidad tradicional, por la modernidad industrial consumista de la que Hollywood ha sido su mayor anunciante. México, fue un país modelo durante algunos años, al ser el país latinoamericano que imitó el modelo económico de los Estados Unidos y al obtener resultados.

La inhumación en Chapultepec en febrero de 1945 de la “Conferencia interamericana sobre los problemas de la guerra y la paz” fue la campanada que anunció una nueva era para México. Ahí, los representantes de 20 repúblicas latinoamericanas y Estados Unidos discutieron temas del nuevo orden internacional. En la semana que duró el encuentro, México proyectó la imagen de un país moderno comprometido con la democracia y el desarrollo, capaz de desplegar un activo liderazgo diplomático [...]. El país experimentó

una acelerada modernización que fue celebrada como el “milagro mexicano”, porque después de tres convulsionadas décadas, alcanzó una estabilidad política general que fue en el contexto de profundos cambios sociales y económicos (Loaeza, 2013, p.653)

La modernización en México se convirtió en algo real, con lo que se denominó *el milagro mexicano*, donde el país experimentó un crecimiento gigantesco. Esto consistió en la industrialización, lo que trajo a México una cantidad de divisas que jamás había percibido, consecuencia de la expansión del mercado. El país producía y vendía productos a países que si no fuese por la situación bélica internacional, la asociación comercial no se habría dado con tanta fluidez. El aumento de divisas ayudó a solidificar con infraestructura las empresas estatales como Pemex, y la creación de carreteras modernas que unieron al país. Esto, sin descuidar que durante la industrialización se daba vital importancia al auto consumo y se intentaba crear sistemas de protección para la sustitución de importaciones (Meyer, 1998). Se pretendía mantener el equilibrio entre las importaciones, exportaciones y consumo interno.

El comportamiento de la empresa privada en esos años [1945-1970] da prueba del acuerdo de los empresarios con el modelo de crecimiento; por ejemplo, en 1950 aprobaron el 58% del total de los recursos de inversión. Durante el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines la inversión privada fue todavía más importante en 1956 su participación en la inversión total fue de 72%; durante los años del “milagro mexicano” registró algunas variaciones, pero la inversión pública nunca superó la privada (Loaeza, 1998, p. 668)

Los efectos positivos que tuvo la segunda guerra mundial, y la ventaja que tomó México ante la protección de los Estados Unidos, son un signo de que el país al menos durante este periodo, no tenía un lugar conciliador como se indica en la película. Algo diferente sucedió durante la guerra fría, cuando el país, oficialmente nunca toma partido, pero sin lugar a dudas existe un sesgo que iba hacia el modelo capitalista. Estoy consciente de que estos dos eventos pertenecen a diferentes rubros, una cosa es el desarrollo económico y otra la política exterior. Sin embargo, en este caso sirven como antecedentes. Por tanto, con posición política me refiero a que si bien es cierto México no se alió con alguna de las potencias bélicamente, sí lo hace económicamente y en algunas situaciones moralmente. Es decir, “Entre 1964 y 1970 hubo cinco encuentros anticomunistas entre los presidentes de dos países, en los que reiteraron su compromiso con el combate anticomunista”

(Loaeza, 1996, p. 689). Aunque México no declaró su apoyo abiertamente a los Estados Unidos, había un sector en la política mexicana que simpatizaba con la causa anticomunista.

La Guerra Fría, que por casi medio siglo liberaron Estados Unidos y la Unión Soviética en la segunda mitad del siglo XX, sólo se convirtió en caliente en las zonas periféricas. En el caso de México, los efectos de ese magno choque nunca fueron directos, pero eso no evitó que sus reverberaciones se sintieran y a veces dejaron marcas. Entre los efectos locales del conflicto global destaca el haber justificado y legitimado al sistema autoritario mexicano en el exterior, y por tanto, contribuir a su legitimidad interna. Y es que una vez que quedó claro que en la segunda mitad de los años cincuenta que el proceso político mexicano no volvería a correr por la izquierda, la permanencia del régimen del PRI aseguró a Estados Unidos en contar con un régimen sin ligas sustantivas con el bloqueo comunista y que, además, garantizaba estabildades a lo largo de los 3152 km de su frontera sur. (Meyer, 2010, p.204)

Es así, como el nuevo México, el moderno que no logró independencia política plena, porque como lo nombra Loaeza se queda a la sombra de la gran potencia, a lo largo del régimen socialista en la URSS está destinado a cuidar con pinzas la relación con los Estados Unidos; misma relación que se modifica de sexenio en sexenio. Desde el final de la segunda guerra mundial los Estados Unidos institucionalizaron en Latinoamérica pero sobre todo en México un proteccionismo, mismo que el país estaba dispuesto a aprovechar con ímpetus de industrialización y progreso. Sin embargo, uno de los grandes temores del gobierno estadounidense, era la vertiente cardenista –la de izquierda- que podía incentivar a la población mexicana para apoyar a los comunistas. A pesar de que México entro en una campaña anticomunismo, había acciones que al gobierno de Estados Unidos no le favorecían del todo, o que llegaron incluso a ofender al régimen vecino. Meyer pone como ejemplo al canciller Ezequiel Padilla, quién era el candidato para mantener los vínculos convenientemente anticomunistas con los Estados Unidos, sin embargo Miguel Alemán fue el candidato oficial, que después llegaría al poder.

En vísperas de las elecciones presidenciales, Padilla decidió jugar abiertamente la carta anticomunista para presionar a Estados Unidos en caso de que el ex canciller mostrara gran fuerza en las urnas. En un mitin del domingo 16 de junio de 1946,

Padilla se declaró abiertamente contrario al comunismo y a su nefasta influencia en México. (Meyer, 2010, p.214)

No obstante, la posición de México como protegido de Estados Unidos siguió presentando incidentes. Una de las grandes críticas al gobierno de Miguel Alemán fue el grado de corrupción, del cual la sociedad civil se había quejado, el gobierno estadounidense sabía que un connato de este tipo podría incentivar a la clase popular a simpatizar con la causa comunista, con la que coincidían un grupo fuerte de intelectuales mexicanos. Para la llegada de Adolfo López Mateos la tensión llegó al punto máximo cuando éste último se declara “de izquierda” (Meyer, 2010, p. 228). En apariencia la relación no resultó mala, durante el periodo del presidente López Mateos, John F. Kennedy visitó la ciudad de México. Y siguiendo con Meyer, cuando en 1958 el embajador de los Estados Unidos Robert C. Hill pidió al gobierno mexicano compartir información sobre los comunistas, el presidente se hizo el desentendido y esquivó el compromiso diplomáticamente. Sumando estos dos acontecimientos, en ese momento había que subsanar la relación diplomática.

Desde la perspectiva norteamericana, era inquietante que a año y medio de haber tomado posesión de su cargo, en julio de 1960, el presidente mexicano se declarara públicamente de “izquierda dentro de la constitución”. Esa preocupación no disminuyó cuando al mes siguiente las autoridades mexicanas declararan formalmente preso a uno de los más connotados artistas de izquierda: David Alfaro Siqueiros. (Meyer, 2010, p. 229)

Con esto, la posición neutral de México, de cara al enfrentamiento de los soviéticos contra los estadounidenses, era todo menos neutral. No sólo se jugaba la estabilidad con el protector, sino también la relativa paz que había entre México y Estados Unidos. Así, el país optó por seguir con una política anticomunista, tratando de dejar en el olvido la declaración del Presidente López Mateos y el Estado se apoyó en la iglesia. La relación de la iglesia católica y su importancia política se puede ver claramente en *Santo contra la invasión de los marcianos*, con la aparición del cura, actor que en la campaña anticomunista en México fue protagonista. Al ser los sacerdotes quienes llevaron el mensaje a cada rincón del país. Esto muestra como la religión sigue teniendo un peso significativo en la moral del ciudadano moderno. Entonces, siendo México un país que de alguna manera quedó atrapado entre los regímenes comunista y capitalista, no es de extrañar que una película de finales de los sesentas, hable de la tensión que el país sufrió a principios de la década.

Así, lo largo de este capítulo he descrito tres casos de cine mexicano de ciencia ficción, en cada uno de ellos encontré particularidades que he contrastado con rasgos sociales, políticos y culturales de la sociedad mexicana de entre 1950 y 1970. Es posible que algunas de estas ideas u observaciones se hayan repetido en cada uno de los apartados, esto da una pista de los referentes de la época en que sitúo mi estudio. Esto me sirvió para establecer una relación entre los sincretismos en el cine mexicano de ciencia ficción y los imaginarios de la modernidad. Los más evidentes fueron la ciencia y la tecnología, en un sentido aspiraciones, pero también visto con desconfianza y recelo por las consecuencias que puede tener para la humanidad su mal uso. De alguna manera las tres películas tratan acerca de la realidad, no sólo social y cultural de México, sino también de la realidad política que contribuyó en la creación de estos imaginarios de modernidad.

A nivel estético, el cine mexicano de ciencia ficción tiene un estilo propio, que construyó con los años y con las diferentes circunstancias culturales y políticas que rodeaban a sus creadores. El cine mexicano para la década de los sesenta había dejado atrás las obras contemplativas retratadas por Gabriel Figueroa en la época de oro del cine en México. Quizás sea por esa nueva era de montajes y fotografía (accidental en un principio y explotada hasta la decadencia del cine de luchadores) que las películas de Santo son consideradas como surrealistas y apreciadas en Europa. Lo cierto es que en México, el ciudadano de barriada y el de clase media se veía representado en las películas de Santo y todo lo que simbolizaba.

CONCLUSIONES

Al comenzar un proyecto de investigación es importante establecer una hipótesis, un primer supuesto. En algunas ocasiones el investigador es arriesgado o está documentado a suficiencia, como para establecer el lugar o la idea a la que llegará. En mi caso, planteo como hipótesis lo siguiente, “conjeturo que en las películas de *fantaciencia* mexicanas de 1950 a 1970 se pueden observar algunos imaginarios de la modernidad que se vivía en aquella época, y agrego que la Ciudad de México era el contenedor de dicho pensamiento”. No obstante, de alguna manera he visto que el objeto de estudios superó mis expectativas. Lo que quiero decir es que el proceso en que me involucré con la *fantaciencia*, la *modernidad* mexicana, y las dos décadas (1950-1970) histórico contextuales me llevó, en efecto, a comprobar mi hipótesis y un poco más allá. Considerando que lo más importante en mi investigación, son los escenarios que recorrí y que marcan mi propuesta. Y es precisamente a partir de ciertas cualidades de mi objeto de estudio, mismas que no contemplaba que propongo como conclusiones los siguientes puntos. Puesto que de alguna manera, representan un campo para seguir explorando.

El cine en México, del mismo modo que la literatura y la plástica funcionaron por muchos años como un instrumento de educación patria, la educación a partir de los principios revolucionarios. Algunos movimientos intelectuales de la segunda mitad del siglo XX serían incomprensibles sin la instauración de la identidad nacional avalada por el gobierno populista cardenista. No obstante, al interrumpirse el proyecto nacional del presidente Lázaro Cárdenas, la industria cinematográfica también cambió. Es decir, durante la segunda guerra mundial el cine mexicano tuvo un auge comercial, al que nunca volvió a acceder. Al terminar el conflicto bélico aquello acabaría, a mediados de los años cincuenta el cine nacional buscó en la explotación de tramas y géneros poco explorados para autosustentarse. La falta de recursos económicos para seguir con la producción de cintas de “calidad” obligó a la industria explotar fórmulas de fácil entretenimiento, los churros y las comedias rancheras son un ejemplo. Justamente en ese momento llegó la ciencia ficción mexicana, que se masificó sobre todo con el cine de luchadores; el éxito de las hazañas de Santo o Blue Demon colocó al género como uno de los favoritos de la audiencia y una maquinaria comercial se expandía rápidamente. La industria cinematográfica, es uno de los temas que no exploré a profundidad pero representa un factor para que *fantaciencia* mexicana se desarrollara. Durante el periodo que examiné existían pocas productoras, el cine era un negocio para muy poca

gente. Las cinematográficas Sotomayor y Calderón eran las que marcaban el ritmo de la industria, los presupuestos y la calidad de las cintas con la asignación de directores, pero sobre todo de fotógrafos. Es precisamente esta situación el anclaje entre lo histórico y lo sociocultural, es decir, los medios, la producción y la reproducción de los bienes culturales que recrean la realidad social a través de metáforas y construyen utopías e ilusiones.

A nivel metodológico planteo que las imágenes de *fantaciencia* mexicana sirvieron para la construcción del primer concepto de la tesis, para ello me basé en la observación del género en Italia, la *fantascienza*, que en un primer momento me parecía similar en estética y algunas veces, sobre todo al inicio en argumentos. La propuesta del concepto radicó en la comparación con la tradición cinematográfica de otros países, y señalar las diferencias entre el cine de las potencias mundiales y subrayar las similitudes con el italiano. Así, al establecer las características surgió la parte que soporta el concepto de *fantaciencia* en México. Propongo apoyada en Gruzinski (1995) un sincretismo entre las influencias del cine mundial, que para aquellos años llegaba a los cines mexicanos y las imágenes folclóricas del país, comenzando con la tradición nacionalista del cine y con ciertos elementos de la cultura popular mexicana, como las máscaras, las festividades y sobre todo la lucha libre. La *fantaciencia* mexicana reunía una imágenes híbridas de la sociedad mexicana, las utopías y lo que representaba el progreso, apreciable en los escenarios y la parafernalia inspirada en la vida cotidiana de la ciudad de México. Entonces, ¿por qué en México la ciencia ficción era diferente a la de otros países? E incluso la similitud con el cine italiano se difuminó, ya que, para los años sesenta la parafernalia seguía explotándose en Italia, pero dejaron de hacer comedias, los argumentos y estéticas eran cada vez más góticos, más apegados al cine de horror y las películas de serie B estadounidenses. La diferencia radica en los aspectos culturales y las experiencias histórico-sociales de cada país; la pertenencia al primer mundo y a la cercanía que tenían países como Estados Unidos, Alemania, la Unión Soviética, Francia e Italia a cuestiones básicas de educación, salud, seguridad e industria; que en México por ser un país en vías de desarrollo no había. La modernidad en México aún era un proyecto, la universalidad de la ciencia y la tecnología, no era una realidad, representaba sólo una aspiración que por monumentos parecía cercana.

Desde que comencé con el proyecto de investigación, al pensar en modernidad tenía clara una cuestión, que la modernidad en Latinoamérica y específicamente la mexicana no podía entenderse

sin una descripción histórico-social. Y que si no retomaba una explicación de éste tipo no obtendría de elementos para entender cómo en México se instauraron los imaginarios de la modernidad, que es entorno a lo que gira esta investigación. Para la construcción del concepto *modernidad* mexicana, en cierta medida acentué la parte histórica, pero a la vez intenté ser cuidadosa para no perder de vista lo sociocultural y vincular cómo algunos de los procesos de conformación de la identidad nacional se veían reflejados en el cine mexicano, y no sólo en el de ciencia ficción. Los brotes de representaciones de la modernidad eran evidentes en el cine, pero también en otras disciplinas artísticas e intelectuales. El recorrido histórico-político me llevó a reflexionar sobre algunos puntos, que no son un descubrimiento y que gente como Fernández (2012) o Bertaccini (2001) habían debatido antes, pero que en mi recorrido interpreté desde las fuentes revisadas. Mismas que contemplo como conclusiones.

- 1) La instauración de la modernidad en México es un proceso que ha pasado por muchas etapas, siendo la conquista, el porfiriato, el cardenismo y la apertura al modelo capitalista, las que he contemplado en la conformación del concepto. Sin embargo, *la modernidad* mexicana ha funcionado también como un renovador de identidad, al quedar desgastada la doctrina populista de Lázaro Cárdenas. En el mexicano de los años cincuenta sobre todo el de la capital del país, las aspiraciones y utopías habían sido modificadas con la construcción del gran Estado benefactor.
- 2) La modernidad anclada a la tradicionalidad y al folclor de la provincia, es otra de las características más importantes del periodo en las que situé mi estudio (1950-1970). La formación de la clase obrera en las grandes ciudades mexicanas conformada por campesinos e indígenas migrantes de la provincia, forjaron en la ciudad de México un imaginario de modernidad, combinando sus costumbres y tradiciones con la dinámica citadina. De alguna manera, este imaginario se propagaría al resto del país a través del cine, la radio y la televisión, y es así como, la capital fue el contenedor de la *modernidad* mexicana como modelo aspiraciones.
- 3) En el momento en que contemplé la *modernidad* mexicana, no creí que el análisis me llevaría tan atrás en el tiempo, y que regresaría al siglo XVIII para entender algunos rasgos de la conformación de México como nación. Moya (2003) cuando habla de la nación como organismo y Ramos (2001) en *el perfil del hombre y la cultura en México* coinciden al

expresar que el mestizaje es un asunto inconcluso, que aún hay un hueco para la interpretación, respecto a ¿quiénes somos? y ¿de dónde venimos? Y que en ese desconocimiento, muchos de los sincretismos que se dieron desde la imagen barroca hasta nuestros días siguen viéndose como accidentes culturales, como una mera mezcla, y no como procesos histórico-sociales reflejados en tradiciones y costumbres. La propuesta principal de la tesis es un recorrido histórico-político descrito con las imágenes del cine mexicano de *fantaciencia*, enraizado en lo sociocultural.

La modernidad en la *fantaciencia* mexicana fue una idea centralizada que se propagaba desde la ciudad de México a todo el país, el cine, la radio y la televisión fueron los medios de difusión por excelencia. Sin embargo, la realidad del país no era homogénea y los escenarios eran diferentes en cada región. Los personajes de las películas sometidas a análisis, *Santo contra la invasión de los marcianos*, *La nave de los monstruos* y *El hombre que logró ser invisible*, me llevaron entender este proceso.

- 4) El científico de *El hombre que logró ser invisible*, simboliza al mexicano de clase media-alta que tiene acceso a la educación. Luis Hill es un científico diferente a los recreados en la *fantaciencia* mexicana, no es torpe, malvado o simpático, por el contrario es un hombre sobrio con un alto sentido de la moralidad quién para salvar a su hermano, descubre una fórmula para la invisibilidad. Porque lo más importante en la sociedad mexicana es la familia, los personajes de esta película podrían ser el modelo de aspiraciones del capitalino de clase media. La educación en la ciudad de México era una promesa que la modernidad sí cumplió, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional son a la fecha las instituciones de educación públicas superior más representativas en el país.
- 5) Laureano, en *La nave de los monstruos* es un ranchero del norte de México, un macho mexicano que las venusinas ven como el ejemplar perfecto para llevar a Venus y preservar su especie. *Piporro* originario del estado de Nuevo León fue uno de los comediantes más importantes, que en su filmografía igual personificó rancheros dicharacheros en un entorno rural, que un migrante en la capital. La importancia de preservar las costumbres de la provincia y el estilo de vida contrario a la modernidad es la moraleja de la película.

Laureano es por ende, el mexicano que vale más por lo que es, que por lo que tiene y es capaz de vencer cualquier obstáculo a partir de la astucia propia del mexicano. La vida rural vista como la salvación de la vorágine de la modernidad y la tecnología.

- 6) Santo, desde mi interpretación representa el mexicano de la ciudad de México que pertenece a la clase popular, la de los barrios que se formaron con la migración de los indígenas y campesinos. En las barriadas se dieron sincretismo que con el tiempo serían un distintivo de la capital como las arenas de lucha libre. Santo se convirtió en el un héroe popular que se colocó no sólo en el gusto de la audiencia, sino que también, se mitificó como una figura cercana a la santidad.

A partir de lo anterior encuentro pertinente hablar de que en realidad, en las películas de ciencia ficción que analicé hay imaginarios de la modernidad que no sólo tiene que ver con lo estrafalario de la ciencia y la tecnología, van más allá de la parafernalia. También hay un trasfondo político nacional e internacional. Y al igual que otros países, México realizó su propia interpretación de los cambios que se daban a nivel mundial. Ya que no se pueden ver como hechos aislados dos guerras mundiales y conflictos como la guerra fría. Aunque lo verdaderamente importante para este estudio es la manera en que se forjaron estas representaciones, y cuáles fueron los elementos histórico-culturales que intervinieron en la formación de imaginarios que se plasmaron en las películas de ciencia ficción de la época. En este sentido, es quizás por el desgaste del mito de la modernidad que el género se abandonó casi por completo en México. Y que hasta finales del siglo XX es cuando aparece *La invención de Cronos* (1992) dirigida por Guillermo del Toro. Una de las más celebres películas de la *fantaciencia* en México, y aunque no corresponde al periodo de estudio, pone en evidencia que a pesar de que pasaron muchos años después del auge del género, los lineamientos siguen siendo los mismos. Lo mitológico y los sincretismos que oscilan entre lo tradicional y lo moderno son el sello que marcó una época y la manera de ver un fenómeno histórico-político como lo es la modernidad. Con esto quiero decir que a pesar de que *La invención de cronos* no fue la única película en recientes años, es la heredera del género, situación que le da vigencia a los planteamientos de la construcción cultural de la modernidad en México.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbot, C (2007). *Cyberpunk cities: science fiction meets urban theory*. (document www) recuperado: <http://jpe.sagepub.com/cgi/content/short/27/2/122>
- Aboites, L. & Loyo, E. (2013) “La construcción del nuevo estado. 1920-1945”: En El Colegio de México, *Nueva historia general de México*. (pp. 595-632). Ciudad de México: Colegio de México.
- Ariés, P. (1990) “Storia della mentalità”. En: Le Woff, J. (141-166) *La nuova storia*. Milano:Arnaldo Mandadori Editori S.P.A.
- Artaud, A. (1982) *El cine*. Madrid: Alianza.
- Asimov, I. (2009). *Yo, Robot*. México: ediciones de bolsillo
- Aviña, R. (2006) *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*. México, D.F. CONACULTA.
- Bertaccini, T. (2001) *Ficción y realidad del héroe popular*. Ciudad de México: CONACULTA
- Bobbio, N. Matteucci, N. Pasquino, G. (2002) *Diccionario de Política*, 13ra edición. México D.F: Siglo veintiuno editores.
- Bonfil, G. (2005) *México profundo. Una civilización negada*. Ciudad de México: De bolsillo.
- Brisset, D. (2011) *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC
- Carrasco, P. (2000) “Cultura y sociedad en el México antiguo”: En: El Colegio de México. *Historia general de México*. (pp.153-234). Ciudad de México: Colegio de México.
- Carrasco, P. (2000) “Cultura y sociedad en el México antiguo”: En: El Colegio de México. *Historia general de México*. (pp.153-232). Ciudad de México: Colegio de México
- Casetti, F & Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Chartier, R. (2002) *El mundo como representación: entre prácticas y representaciones*. Barcelona: Gedisa.
- Chiavin, R. Pizzo, G. & tetro, M. (2003) *Il grande cinema italiano di fantascienza, aspetando il molito nero (1902-1967)*. Roma: Gremese editore.
- Cineteca Nacional, *El hombre que logró ser invisible*. Expediente No. A-03591. Ciudad de México. CONACULTA
- Cineteca Nacional, *La nave de los monstruos*. Expediente No. A-03813. Ciudad de México. CONACULTA
- Cineteca Nacional, *Santo contra la invasión de los marcianos*. Expediente No. A-04266. Ciudad de México. CONACULTA
- De la Peza, C. (1998) *Cine, melodrama y cultura de masas: estéticas de la antiestética*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Elías, N. (1994) *Teoría del símbolo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Elías, N. (1999) *Sociología Fundamental*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fernández, A. (2012) *Santo El enmascarado de plata, mitos y realidad de un héroe mexicano moderno*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Fernández, M. (2006), “Querida convertí la pantalla de plata en cobre, del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología”. En: Schemelz, I. *El futuro más acá*. (pp. 134-149). Ciudad de México: CONACULTA.
- Figuroa, L. (2008) *El discurso crítico del extraño en Vaquero de medianoche. (Tesis para obtener el grado de maestría)*. Universidad Autónoma de Baja California. México
- Gadamer, G. (2007), *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sigueme.
- García, E. (1994), *Historia documental del cine, Vol. 10*. Ciudad de México: Universidad de Guadalajara-CONACULTA

- García, E. (1998) *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. Ciudad de México: CONACULTA
- Garciadiego, J. & Kuntz, S. (2013) “La revolución mexicana”: En *El Colegio de México, Nueva historia general de México*. (pp.537-594). Ciudad de México: Colegio de México.
- Garza, G. (1989) *El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1988*. (Documento www) recuperado:
http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/RLMNBYFNFBR6U3PT1L97P4XRUKUAQC.pdf
- Gasca, L. (1975) *Cine y ciencia ficción*. Barcelona: Editorial Planta.
- Gellner, E. (2001) *Nación y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial
- Gil, R. (2005) *El cine de ciencia ficción, historia e ideología*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Gimenez, F. (2006), *Maquinas deseantes en el desierto de lo real*. UAM-X. 18. 159-176.
- Gómez, H. (2007) *La iglesia católica en México como institución de derecha*. (Documento www) Recuperado: <http://www.redalyc.org/pdf/421/42119904.pdf>
- Gonzales, D. (1988) *Las visiones del hombre invisible*. Ciudad de México: UAM
- Gruzinski, S. (1991) *La colonización de lo imaginario. Sociedad indígena y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVIII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1995) *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Hardy, S. (2003), *A story of the days to come: H.G. Wells and the language of science fiction*(Documento www).Recuperado:<http://lal.sagepub.com/cgi/content/abstract/12/3/199>
- Hobsbawm, E. (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Grijalbo.
- Horkheimer, M (2003) *Teoría crítica*. Madrid: Amorrortu editores.

- Horkheimer, M. Adorno, T. (1969) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Imbert, G. (2011) *Cine e imaginario social*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kuntz, S & Speckman, E. (2013) “El porfiriato”: En El Colegio de México, *Nueva historia general de México*. (pp.487-536). Ciudad de México: Colegio de México.
- Lipovetsky, G. (2009), *La pantalla global, cultura mediática y cine en la época hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Loaeza, S. (2013) “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1844-1968”. En El Colegio de México, *Nueva historia general de México*. (pp. 653-698) Ciudad de México: Colegio de México.
- Memba, J. (2005) *La década de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*. Madrid: T&B Editores.
- Meyer, L. (1998) “La construcción histórica de la soberanía y del nacionalismo mexicano”. En: Bizberg, I. *México ante el fin de la Guerra Fría*. (pp. 823-872). Ciudad de México: Colegio de México.
- Meyer, L. (2000) “La institución del nuevo régimen”. En: El Colegio de México. *Historia general de México*. (pp. 823-872). Ciudad de México: Colegio de México.
- Michel Cuen, G. (2010) *La cultura y su temporalidad*. México: Conaculta/Instituto Mexiquense de cultura.
- Monsiváis, C. (2000) “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”: En: El Colegio de México. *Historia general de México*. (pp.957-1075). Ciudad de México: Colegio de México.
- Morales, A. (2008) *Espectacular de lucha libre*. Ciudad de México: Trilce/CONACULTA.
- Moríne, E. (1956), *El Cine y el Hombre Imaginario*. Baecelona: Paídos.
- Moya, L. (2003) *La nación como organismo. México su evolución social*. Ciudad de México: UAM-Azcapotzalco.
- Musset, A. (2007), Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: el “lado oscuro de las ciudades americanas. *Revista eare*. XXXIII (99). 65-78

- Nisbet, Robert (1986) La idea de progreso. (Documento www) recuperado: <http://ctinobar.webs.ull.es/1docencia/Cambio%20Social/NISBET.pdf>
- Office for National Statistics (2011) Census national identity by religión, England and Wales. Reino Unido: Office for National Statistics.
- Ortoll, S. (2010) *La trama de la historia: anécdotas y remembranzas de un practicante*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California. Páginas: 6
- Palacios, S. (2001) *Einstein versus Predador. Ciencia ficción, superhéroes, en el cine de Hollywood y las leyes de la física*. Barcelona: Robinbook. P. 662.
- Pérez-Rayón, N. (1998) “México 1900: La modernidad en el cambio del siglo. La mitificación de la ciencia”. En: *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*. Vol. 18. (pp. 41-65)
- Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. *Colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (pp. 201-246).Buenos Aires: CLACSO
- Ramos, S. (2001) *El perfil del hombre y la cultura en México*. Ciudad de México: Editorial Planeta.
- Reina, J. (1996) “El movimiento obrero en el Ruizcotinismo: la redefinición del sistema económico y la consolidación política”. En Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, *La clase obrera en la historia de México, de Adolfo Ruíz Cortines a Adolfo López Mateos*. Ciudad de México: Siglo XXI
- Romero, J. (2011) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Romo, C. (1993) *Ondas y mensajes. Un perfil de la radio en México*. Guadalajara: ITESO.
- Rozat, G. (1995), *América imperio del demonio. Cuentos y recuentos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Sadoul, G. (1976), *Historia del cine mundial, desde sus orígenes*. México: Siglo XXI editores. Páginas. 5, 377, 595, 596.
- Sánchez, S. (2007) *Películas clave del cine de ciencia-ficción*. Barcelona: Robinbooks

- Schmelz, I.(2009) *El futuro más acá*. (pp. 134-149).Ciudad de México: CONACULTA.
- Soberón, E. (1995) *Un siglo de cine*. México D.F. CONACULTA.
- Solé, Carlota. (1998) *Modernidad y modernización*. Barcelona: Anthropos, UAM- Iztapalapa
- Staline (1913) *El marxismo y la cuestión nacional*. (documento www) Recuperado: <https://www.marxists.org/espanol/stalin/1910s/vie1913.htm>
- Tappan, M. (2008), Imágenes progresistas y apocalípticas de la ciencia: El discurso de divulgación científica frente al cine de ciencia ficción. *Fuentes humanísticas*. 20 (36), 185-201.
- Todd, Luis. González, Carla. González, Carlos. (2009) *Breve historia de la ciencia en México*. Monterrey: Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Nuevo León.
- Trujillo, I. (2006), “Prologo”. En: SCHMELZ, I. *El futuro más acá*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Vasconcelos, J. (2001) *La raza cósmica*. Ciudad de México: Porrúa.
- Vassilkov, I. (1981). “Ciencia, cine y contemporaneidad”: en FILMOTECA. *El cine científico*. Ciudad de México: UNAM.
- Véliz, C (2003) *Antiamericanismo*. (document www) Recuperado: <http://www.jstor.org/stable/41391754>
- Vizcarra, F. (2002), *Lo artístico y lo industrial en la estética del cine, una propuesta de investigación*. (Documento WWW.) Recuperado: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?>
- Vizcarra, F. (2012), *Representación de la realidad en el cine futurista*. (Documento WWW) Recuperado: <http://es.scribd.com/doc/81661366/F-Vizcarra-Modernidad-y-cine-futurista-Comunicacion-y-Sociedad-2012>
- Vizcarra, F. (2013) *Una mirada cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad*. Tijuana: Consejo Nacional para la cultura y las artes.

Yehya, N. (2005), *Del más allá al más acá* (Documento WWW.) Recuperado:
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=10407>

Filmografía:

Allen, L. (Productor) Truffaut, F. (Director), (1966), *Fahrenheit 451*. Reino Unido: Universal Picture

Barbachano, N. (Prod.) Gavaldón (Dir.), (1964) *El gallo de oro*. México: CLASA Films Mundiales.

Bava, M. (Productor & Director), (1965), *Terrore nello spazio*. Italia: Bava

Brooks, O. (Productor) Soler, J. (Director), (1955), *Los platillos voladores*. México: Mier y Brooks S.A.

Calderón, G. (Prod.) & Crevenna, A. (Director), (1957), *El hombre que logró ser invisible*. México: Cinematográfica Calderón.

Calderón, G. (Productor) & Portillo, R. (Director), (1957), *La momia azteca vs el robot humano*. México: Cinematográfica Calderón.

Calderón, G. (Productor) Cardona, R. (Director), (1968), *Santo en el tesoro de Drácula*. México: Cinematográfica Calderón.

Calderón, G. (Productor) Portillo, R. (Director), (1967), *La isla de los dinosaurios*. México: Cinematográfica Calderón.

Cardona, R. (Productor & Director), (1964), *El asesino invisible*. México: Filmográfica Panamericana.

Castillo, A (Prod.) Cardona, R (Dir.) (1952) *El enmascarado de plata*. México: Filmex.

Curiel, F. (Productor & Director), (1960), *Neutrón el enmascarado negro*. México: Estudios América/ Productores Corsa S.A.

Curiel, F. (Productor & Director), (1962), *Los autómatas de la muerte*. México: Estudios América/ Productores Corsa S.A

Dancinger, O. (Productor) Buñuel, L. (Director), (1944), *Los olvidados*. México: Ultramar films

De la Fuente, R. (Productor) González (Director), (1964) *Escuela de vagabundos*. México

Del Toro, G. (Productor y Director), (1992) *La invención de Cronos*. México: Del Toro

Fernández, E. (Director & Productor), (1947), *La perla*. México.

Fink, A. (Productor) Fernández, E. (Director), (1943), *María Candelaria*. México

Gelman, J. (Productor) & Delgado, M. (Director), (1948), *El supersabio*. POSA. México: Films.

Goldsmith, K (Productor) May, J. (Director), (1940) *The invisible man returns*. Estados Unidos: Universal Picture.

González, R. (Productor & Director), (1952), *Un rincón cerca del cielo*. México: Filmex S.A.

Kongan, S. (Productor) Méndez, F. (Director), (1956), *Ladrones de cadáveres*. México: Internacional cinematográfico.

Korda (Productor) Cameron (Director), (1936), *Things to come*. Reino Unido: London film productions.

Kramer, S. (Productor & Director), (1959), *On de beach*. Estados Unidos: MGM.

Laemmle, C. (Productor) Whale, J. (Director), (1933), *The invisible man*. Estados Unidos: Universal Picture.

López, A. (Productor) Cardona, R. (Director), (1969), *Modista de señoras*, México.

Margheriti, A. (Productor & Director), (1961), *Il pianeta degli uomini spenti*. Italia: Ultra film-Sicilia cinematografica

Martínez, G. (Productor) Pérez, R. (Director), (1969), *Blue Demon y las invasoras*. México: Cinematográfica R.A.

Méliès, G. (Producer & Director), (1902), *Le voyage dans la lune*. Francia: Star film

Méliès, G. (Producer & Director), (1904), *Le voyage à travers l'impossible*. Francia: Star film.

Oriva, A. (Producer) Gavaldón, R. (Director), (1960) *Macario*. México.

Paul, R, (Producer) Booth (Director), (1906) *The motorist*. Reino Unido: Paul's Animatograph Works.

Pérez, F. (Producer) Ibáñez, J. (Director), (1966) *Los caifanes*. México

Pommer, E. (Producer) Lang, F. (Director), (1927), *Metropolis*. Alemania: UFA

Protazonov, Y. (Director & Producer), (1924), *Aelita*. Unión Soviética: Protazanov.

Ramírez, I. (Prod. & Dir.) (1946) *Los tres García*. México: Rodríguez Hermanos.

Rivas, A. (Producer) De Fuentes (Director), (1936) *Allá en el Rancho Grande*. México.

Rodríguez (Producer) Rodriguez, J. (Director), (1941), *Ay Jalisco no te rajes*. México: Rodríguez hermanos.

Rodríguez, I. (Producer & Director), (1947) *Nosotros los Pobres*. México: Películas latinoamericanas.

Rodríguez, I. (Producer & Director), (1948) *Los tres huastecos*. México: Películas latinoamericanas.

Rodríguez, I. (Producer & Director), (1948) *Ustedes los ricos*. México: Películas latinoamericanas.

Rodríguez, I. (Producer & Director), (1951) *ATM, a toda máquina*. México: Películas latinoamericanas.

Rosas, A. (Producer) Crevenna, A (Director) (1966) *Santo contra la invasión de los marcianos*. México: Producciones cinematográficas.

Solar, J. (Producer & Director), (1969), *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*. México: Cinematográfica Sotomayor.

Sotomayor, J. (Productor) & González, R. (Director), (1959), *La nave de los monstruos*. México: Producciones Sotomayor.

Suberville, F. (Productor) Fernández, E. (Director), (1944) *Las abandonadas*. México

Wanger, W. (Productor) Siegel, D. (1956), *Invasion of the body snatchers*. Estados Unidos: Wlter Wanger Productions

ANEXOS

A continuación muestro la filmografía de ciencia ficción producidas en el periodo 1950-1970 separada por subgéneros.

Anexo1. Segmentación sintagmática en secuencias-escenas y estratificación de la estructura sintagmática de *El hombre que logró ser invisible*.

Sintagma	Secuencia	Escena	Código Modernidad	Código Fantaciencia
Secuencia 1	Carlos y Beatriz planea su vida futuro	1. Animación y créditos 2. Una pareja se besa 3. Imagen de un terreno 4. Él explica la distribución 5. Hablan de amueblarla 6. Pareja imagina la lámpara 7. Imagen del terreno 8. El pregunta. 9. Terreno 10. Pareja 11. Terreno 12. Él sigue explicando		

		13. Imagen de la estancia 14. La pareja sigue imaginando 15. Despacho, terreno 16. Pareja sentada imaginando 17. La recamara 18. Pareja 19. Imagen de dos camas y luego sólo una 20. Pareja 21. Cocina 22. Pareja 23. El cuarto de los niños 24. Ella se levanta y corre 25. Letrero del cuarto de los niños 26. Pareja camina al coche 27. Pareja toma de cerca 28. Pareja camina al coche 29. Carlos abre la puerta	
Carlos es testigo de un asesinato y es culpado de homicidio, siendo inocente.		30. La calle y una casa 31. Un laboratorio, con un hombre dentro 32. Un carro en marcha 33. Carlos toca el claxon 34. Carlos corre dentro por disparos 35. Dos hombres en la oscuridad 36. Un hombre detrás de la puerta 37. Carlos entra y enciende la luz 38. Ayuda a hombre en el piso 39. La puerta 40. Carlos ve la puerta 41. Aparecen dos hombre más 42. Jefatura de policía 43. Declaración de testigo	

		44. Carlo dice ser inocente 45. Carlos encarcelado 46. Impresión de periódico 47. Juicio 48. Luis y Beatriz en el juicio 49. Fotógrafo		
Secuencia 2	Luis trabaja en una fórmula para hacer invisible a Carlos y sacarlo de la cárcel	50. Chimpancés en el laboratorio 51. Luis examinando el animal 52. Luis trabajando 53. Luis abre la puerta 54. Luis muestra a Beatriz sus avances 55. Le muestra el experimento 56. Beatriz y Luis caminan por el laboratorio 57. Carlos en prisión 58. Luis inyecta a un chimpancé 59. Luis 60. Chimpancé comienza a hacerse invisible 61. Luis ve el resultado 62. Beatriz lee carta de Carlos 63. Luis en el laboratorio 64. Tubos de ensayo se caen 65. Se derrama un líquido en el piso 66. Luis se da cuenta 67. Una cucaracha se acerca al líquido 68. Luis observa 69. Cucaracha pasa por el líquido 70. Luis sigue viendo 71. La cucaracha sigue su curso 72. Luis se pone los anteojos 73. La cucaracha se hace invisible 74. Luis observa 75. El en suelo no se ve nada 76. Luis la captura 77. El suelo		

78. Luis la tiene
79. Se pone de pie
80. La pone en un tubo de ensayo
81. Carlos en la cárcel
82. Experimento con conejo
83. Luis observa
84. Conejo
85. Luis sigue con la observación
86. Luis sonríe porque lo logra
87. Palma al conejo invisible
88. Rostro de Luis
89. Luis camina hacia el teléfono
90. Beatriz al teléfono
91. Luis visita a Carlos en el hospital de la cárcel
92. Carlos en la cama
93. Reloj
94. Carlos toma la manta con fuerza
95. Reloj
96. Rostro de Carlos
97. Se levanta Carlos de la cama
98. El guardia lee
99. Carlos de pie
100. Reloj
101. Guardia
102. Carlos
103. Reloj
104. Carlos comienza a hacerse invisible
105. Guardia
106. Carlos invisible frente al espejo
107. Guardia lee, Carlos se quita la ropa
108. Guardia atento en la lectura
109. Carlos se quita una cadena
110. Deja caer la cadena en el lavado
111. Guardia escucha
112. La cama de Carlos vacía
113. Guardia se da cuenta

Secuencia 3	Después del escape de Carlos Beatriz ayuda a mantenerlo a Salvo y escondido, aunque la policía sigue sus pasos	114. Noticiero 115. El comandante Flores en su oficina 116. Informe radiofónico en la calle 117. Mujer en el autobús 118. Joven intenta robar 119. Joven pide perdón 120. Luis al teléfono 121. Aparador de una tienda de comida 122. Niño en el parque 123. Hombre ve al niño 124. Niño jugando 125. Hombre comienza a levantarse 126. Nuño ve como Carlos invisible golpe al hombre 127. Beatriz conduce 128. Coche sigue a Beatriz 129. Beatriz sale del coche 130. El asiento del coche se contrae 131. Oficiales ven el reloj 132. Beatriz viendo el motor 133. Llega otro coche 134. Los policías hablan 135. Beatriz cierra la cajuela 136. Policías suben al coche 137. Coche andando 138. Beatriz y Carlos hablan en el coche 139. Beatriz sigue conduciendo 140. Coche en la carretera 141. Beatriz para el coche 142. Hullas en la tierra 143. Beatriz en el coche 144. Llega la policía 145. Los policías van hacia donde está Beatriz 146. Comandante Flores pregunta 147. Beatriz responde
----------------	--	---

		148.Se abre la cajuela del coche 149.El motor 150.Cierra la cajuela 151.Beatriz rodeada de policías 152.Huellas en la tierra 153.Carlos regresa al coche 154.Policías escuchan un portazo 155.Beatriz se va en el coche 156.Habitación de hotel 157.Beatriz busca la voz de Carlos 158.Sillón se contrae 159.Beatriz se quita guantes 160.Rostro de Beatriz 161.Carlos fumando frente a Beatriz 162.Rostro de Beatriz 163.Beatriz camina 164.Carlos se levanta 165.Sea abre una puerta 166.Bañera 167.Beatriz al teléfono informa 168.Huellas de Carlos 169.La cara de Beatriz 170.Se abre la maleta 171.La maleta sobre la cama 172.Beatriz habla 173.La maleta sobre la cama 174.La puerta 175.La bañera 176.El agua en la bañera 177.Beatriz afuera del baño 1 178.El jabón flota 179.Beatriz fuera del baño 2 180.La bañera 181.Beatriz fuera del baño 3		
Secuencia 4.	Luis sigue intentando encontrar a contra cura que saque a Carlos de la invisibilidad	182.La puesta de la comisaria 183.Luis en el laboratorio 184.Cara de Luis 185.Luis trabajando 186.Chimpancé aparece		

		187.Luis sonríe 188.Luis observa que desaparece 189. Cara de Luis frustrado 190.Luis sigue observando		
Secuencia 5	Beatriz lleva a Carlos a una casa de campo, pero la policía la siguió, Carlos se maquilla para parecer hombre de nuevo es entonces cuando se percatan de su presencia y el comandante ata los hilos sueltos y llega con la seguridad de encontrarlo.	191.Coche de Beatriz 192.Beatriz y Carlos en el coche 193.Beatriz le habla 194.La fábrica y afuera el coche 195.Una piedra flota 196.Un cristal roto 197.Se enciende una luz 198.La entrada está vacía 199.Se abre la puerta de a oficina 200.Se abre otra puerta 201.Se enciende una lámpara 202.Se apaga la lámpara 203.Discusión entre el velador y Don José 204. Don José y velador 205.Don José mueve la pistola de su cabeza 206.Don José se queda pensando 207.Beatriz en el coche 208.Don José en la oscuridad 209.Don José abre la puerta de una bodega 210.Beatriz en el coche se queda pensando 211.Don Luis busca algo en cajas 212.Velador y Don José suben las escaleras 213.Don José empuja al velador 214.El velador cae 215.Don José ríe por lo que hizo 216.Abajo el velador herido 217.Una puerta se abre		

218. Don José se asusta
mientras habla
219. La puerta está
abierta
220. Don José busca con
la mirada
221. Beatriz y Carlos
en el coche
222. Beatriz y Carlos
hablan
223. Beatriz sigue
manejando
224. Luis en el
laboratorio
225. Aparece el conejo
226. Luis se sorprende
227. El conejo
228. Beatriz y Carlos
llegan a donde Luis
229. Luis escucha algo
230. La policía vigila
231. Luis levanta el
rostro
232. El policía fuera
233. Luis abre la puerta
del laboratorio
234. Luis ve al conejo
muerto
235. Se da cuenta que
fue fracaso
236. Beatriz angustiada
237. Carlos levanta al
conejo
238. Beatriz piensa
239. Todos escuchan a
Carlos
240. Beatriz habla
241. Luis cansado
242. Beatriz busca a
Carlos
243. Luis sonríe
244. Coche de Beatriz
en marcha
245. Luis sigue
trabajando en la
contracura
246. Luis observa a los
chimpancés
247. Intenta sacarlo de
la jaula
248. El en suelo se ve
sangre
249. Luis observa
250. El chimpancé
comienza a
aparecer

251. Luis ve
 252. Chimpancé aparece
 de a poco
 253. Luis asombrado
 254. Don Ramón en su
 despacho
 255. Beatriz es
 perseguida
 256. Llegan a la casa de
 campo en la noche
 257. La policía la sigue
 258. Beatriz abre la
 puerta
 259. Policía informa por
 teléfono
 260. Beatriz le pregunta
 a Carlos
 261. Una maleta flota en
 la escalera
 262. Comandante al
 teléfono
 263. Carlos y Beatriz se
 esconde en la casa
 de campo
 264. Oficina del
 comandante
 265. Carlos se maquilla
 en la habitación
 266. Beatriz prepara
 café
 267. Carlos se maquilla
 268. Policía espía la
 casa
 269. Carlos
 maquillándose
 270. Beatriz sirve café
 271. Carlos en la
 escalera
 272. Beatriz lo ve
 273. Carlos parece
 humano
 274. Beatriz
 275. Carlos
 276. Beatriz sonríe
 277. Beatriz se acerca a
 la escalera
 278. Beatriz abraza a
 Carlos
 279. Carlos y Beatriz se
 sientan
 280. Un carro blanco
 281. Beatriz y Carlos
 hablan
 282. Cara de Carlos
 283. Beatriz escucha
 284. Coche afuera

285. Carlos escucha
286. Toca a la puerta
287. Luis afuera
288. Todos se reúnen en la sala
289. Luis y Beatriz en la cocina
290. Carlos en sala se prepara para la prueba de sangre
291. Llega la policía
292. Luis saca la muestra de sangre
293. Luis saca la sangre
294. Carlos gira la cabeza
295. La muestra a un tubo
296. Carlos observa
297. Todos ven la sangre en el tubo
298. La ventana
299. Policía
300. Cierran la ventana
301. Corren por la sala
302. La policía dispara
303. Beatriz y Luis se ven
304. Inspector revisa
305. Inspector revisa la habitación
306. Inspector sigue revisando
307. Luis y Beatriz esperan por el inspector
308. Inspector baja las escaleras
309. Inspector camina hacia una ventana
310. Beatriz y Luis observan
311. Inspector al teléfono
312. En la comandancia el Comandante interroga al guardia de Carlos
313. Casa de campo todos en la sala
314. El inspector abre la puerta
315. Comandante en la cocina
316. Todos en la sala

317.En el sofá
 desaparece una
 huella
 318.El comandante gira
 un látigo
 319.Sigue girando un
 látigo
 320.Encuentra algo
 321.Lo jala
 322.Cae el comandante
 323.Cierran la puerta
 324.Comandante da
 ordenes
 325.Beatriz angustiada
 326.La escalera
 327.Entra la policía con
 gases
 328.Suben las escaleras
 329.Beatriz
 330.Policía con gases
 entran a la
 habitación
 331.Beatriz sube
 332.El comandante
 grita
 333.Beatriz sigue
 subiendo
 334.Comandante abajo
 335.Abajo entra más
 equipo de gases
 336.Luis espera afuera
 337.La casa llena de
 gas
 338.Comandante
 camina
 339.Un policía baja con
 Beatriz
 340.Comandante y
 policía
 341.Comandante sube
 342.Comandante busca
 a Carlos
 343.Carlos vestido de
 policía saca a
 Beatriz
 344.Policía busca en la
 casa
 345.Comandante sale
 de la casa
 346.Carlos corre
 347.Carlos huye
 348.Carlos sigue
 corriendo
 349.Policía detrás
 350.Policía encuentra
 ropa

		351.Luis ayuda a Beatriz		
		352.Comandante da ordenes		
Secuencia 6	Carlos desenmascara a los verdaderos culpables y los obliga a confesar sus crímenes.	353.Beatriz regresa con su padre 354.Don José cuenta dinero 355.Dinero se mueve 356.Dinero flota hacia fuego 357.Don José trata de atraparlo 358.Don José asombrado 359.Dinero en llamas 360.Don José lo ve 361.Trata de alcanzar el dinero 362.Cae al suelo 363.Don José asustado 364.Don José se levanta 365.Se sienta 366.Ve una hoja volar 367.Máquina de escribir 368.Don José 369.Máquina de escribir 370.Don José ve 371.Máquina de escribir 372.Teclado 373.Saca una hoja de la máquina 374.Un bolígrafo flota 375.Don José 376.Don José firma 377.La puerta 378.Un corredor 379.Afuera de la oficina 380.Abre Don Ramón la puerta 381.Don José amenaza a Don Ramón 382.Don Ramón escucha 383.Don José 384.Don Ramón 385.Discuten 386.Don Ramón golpea a Don José 387.Don Ramón de rodillas 388.Pistola flota		

		389.Don Ramón de rodillas 390.Don Ramón de pie 391.Don José en el suelo 392.Don Ramón asustado 393.Don José en el piso dispara 394.Beatriz y Luis en el laboratorio 395.Beatriz y Luis con la cura 396.Beatriz y Luis escuchan a Carlos 397.El laboratorio 398.Luis y Beatriz 399.Laboratorio 400.Luis le habla 401.Laboratorio 402.Luis y Beatriz 403.Laboratorio 404.Luis y Beatriz 405.Laboratorio 406.Luis y Beatriz 407.Laboratorio 408.Luis y Beatriz se abrazan	
Secuencia 7		409.Presentador de TV 410.Comandante Flores en TV 411.Gente viendo la tv en restaurante 412.Estudio de tv 413.Beatriz habla 414.Periódico en impresión 415.Comandante al teléfono 416.Otro hombre al teléfono 417.Comandante 418.Hombre al teléfono 419.Comandante cuelga 420.Hombre se da cuenta que colgó el comandante 421.Beatriz y Luis leen periódico 422.Comandante lee periódico 423.Voceador 424.Puesto de periódicos 425.Gente lee el periódico	

426. Hombre lee
 427. Ciudad de México
 de noche
 428. Todo se apaga
 429. Gente en pánico
 430. Carlos comunica
 sus planes por
 radio
 431. Beatriz y Luis
 escuchan
 432. Equipo de radio
 433. Aviso por
 televisión
 434. Cierran comercios
 435. Cierran puertas
 436. Ambulancia
 437. Policía
 438. Ambulancia
 439. Policía
 440. Beatriz orando
 441. Beatriz escucha a
 Carlos
 442. Beatriz intenta
 llamar a Luis
 443. Beatriz escucha a
 Carlos
 444. Beatriz lo busca
 con la mirada
 445. Beatriz abre el
 closet
 446. Beatriz cae sobre la
 cama
 447. Beatriz comunica
 sobre la visita de
 Carlos
 448. La luna
 449. Canales de
 distribución de
 agua
 450. Llegan todos a los
 canales
 451. Buscan a Carlos
 452. Distribución de
 búsqueda
 453. El comandante
 dirige
 454. Todos buscan
 455. Comandante da
 ordenes
 456. Luis
 457. Beatriz
 458. Comandante sube
 459. Policía busca
 460. Flujo de agua
 461. Luis y Beatriz
 462. Policía

463.	Comandante se reúne con Luis y Beatriz
464.	Beatriz
465.	Luis
466.	Comandante
467.	Frasco de bacilos flota en el aire
468.	Todos frente al canal
469.	Frasco en aire
470.	Comandante lo ve
471.	Corre Luis
472.	Beatriz corre tras él
473.	Luis muere
474.	Comandante da ordenes
475.	Luis y Beatriz
476.	Beatriz se pone de pie
477.	Beatriz en el hospital
478.	Cama de Carlos
479.	Doctor
480.	Beatriz
481.	En la cama Carlos se vuelve visible
482.	Beatriz
483.	Doctor
484.	Esqueleto en la cama
485.	Beatriz
486.	Carlos es visible Beatriz
487.	Calos
488.	El doctor sale
489.	Beatriz con Calos sale de la habitación
490.	Beatriz lo acompaña en la camilla y Fin.

Anexo 2. Segmentación sintagmática en secuencias-escenas y estratificación de la estructura sintagmática de *La nave de los monstruos*.

Sintagma	Secuencias	Escenas	Código Modernidad	Código Fantaciencia
Secuencia 1	La venusinas Gamma y Beta son enviadas al espacio para encontrar en diferentes planetas hombres, ya que el último en Venus ha muerto a causa del mal atómico. Por ello deben encontrar al hombre más perfecto para fundar la nueva generación de Venus.	1. La voz del narrador habla sobre el átomo y el universo. 2. Preparación de despegue de cohetes. 3. Astronauta en el espacio 4. Se le encomienda la misión a Gamma y Beta de encontrar al hombre más perfecto para fundar la nueva generación de Venus 5. Gamma acepta la misión 6. Se le asigna misión a Beta 7. Astronauta ve a través de un telescopio gigante 8. Se les da la orden para partir 9. Beta y gama aparecen en la nave 10. Se cierran las puertas 11. Gamma y Beta y preparan la nave para despegue 12. Se ve el fuego del despegue 13. Beta y Gamma se preparan para el despegue 14. Se ve la nave desde afuera 15. Despegue de la nave y viaje por la galaxia mientras aparecen los créditos 16. Gamma y Beta pilotean la nave 17. Siguen los créditos con escenarios lunares 18. Beta y Gamma en la nave 19. Una ventana deja ver el cielo 20. La nave recorre la galaxia 21. La nave sufre de una avería y Thor (el robot) advierte al respecto. 22. De una puerta sale un sonido extraño	X X X X X	

23. Beta y Gamma hablan de los hombres secuestrados	X X	
24. Imagen de la nave en la galaxia		
25. Beta y Gamma		
26. La nave tiene problemas		
27. La nave comienza a moverse bruscamente		
28. Beta congela a los hombres		
29. Gamma sigue intentando controlar la nave		
30. Beta afuera de la nave con traje de astronauta arreglando a nave		
31. Imagen de la nave con beta encima y un planeta cerca		X
32. La nave tiene que aterrizar en el planeta más cercano, en este caso: la tierra, dice Thor		X X X X X
33. Beta por la ventana		
34. Gama en la nave		X
35. El sol por la ventana		
36. Gamma no conoce la tierra		X
37. Thor explica qué es la tierra		
38. Gama pregunta		
39. Thor sigue explicando		
40. Gamma en la nave con Beta		
41. Imagen de la nave		
42. La tierra por la ventana		
43. Thor sigue explicando sobre la tierra		
44. Gamma preocupada		
45. Beta intenta arreglar el aterrizaje		
46. Se escapa gas		
47. Beta		
48. Motor		
49. Beta		
50. Astronauta		
51. Beta y la atmosfera		
52. Gamma y temperatura		
53. Beta preocupada		
54. La nave con dificultades comienza a girar para aterrizar.		
55. La nave se mueve bruscamente		
56. Gamma		
57. Beta		

		58. Gamma 59. Beta 60. La nave sigue dando vueltas		
Secuencia 2	Laureano tiene el primer encuentro con las venusinas, mientras cabalga y canta una canción ranchera.	61. Laureano ve una estrella 62. El espacio 63. Laureano canta una canción ranchera montado a caballo. 64. Laureano llega al pueblo 65. La nave aterriza. 66. Beta y Gamma salen a explorar 67. Laureano está en la cantina contando anécdotas heroicas, pero nadie le cree y se arma una pelea entre él y el Ruperto. 68. Alguien le dice mentiroso 69. Laureano responde 70. Laureano trata de convencer a los asistentes 71. Rostro del comisario X 72. Los asistentes entretenidos por Laureano 73. Un hombre hace una pregunta X 74. Laureano responde 75. Los asistentes ríen 76. Laureano sigue narrando 77. Comisario contradice a Laureano 78. Laureano se defiende 79. Comisario cuestiona a Laureano 80. Laureano 81. Comisario 82. Laureano 83. Comisario 84. Laureano 85. Comisario 86. Laureano 87. Comisario 88. Laureano 89. Otro asistente 90. Laureano 91. Comisario 92. Laureanos 93. Ruperto 94. Laureano 95. Se arma una pelea		

96. Laureano y Ruperto en la barra
97. Laureano se va
98. Laureano montado a caballo silva una canción
99. Laureano llama la atención de las venusinas.
100. Laureano a caballo
101. Laureano cae del caballo y ve a las venusinas.
102. Venusinas se acercan
103. Laureano se levanta
104. Venusinas se detienen
105. Laureano habla al cielo
106. Venusinas le hablan en otros idiomas
107. Laurino les contesta
108. Venusinas desconcertadas
109. Laureano les pide hablar en cristiano
110. Venusinas sonrían
111. Laureano
112. Gamma le pregunta donde están
113. Les aclara en dónde están: Chihuahua México.
114. Beta pregunta
115. Laureano contesta
116. Venusinas no entiende
117. Laureano les intenta explicar
118. Venusinas lo congelan
119. Y Thor les explica qué es México.
120. Venusinas escuchan
121. Laureano congelado
122. Gamma lo descongela
123. Laureano sigue hablando
124. Gamma pregunta sobre los hombres
125. Laureano contesta
126. Laureano se acerca a las venusinas
127. Gamma se sorprende con la palabra circo
128. Laureano
129. Gamma lo congelan
130. Laureano congelado
131. Venusinas preguntan a Thor
132. Thor explica qué es un circo

		133.Gamma 134.Laureano congelado 135.Gamma 136.Los descongela 137.Laureano sigue hablando 138.Gamma habla de las carpas 139.Las venusinas se despiden 140.Laureano las trata de detener 141.Gamma lo congela 142.Laureano congelado 143.Las venusinas se van 144.Laureano se cae y descongela 145.Laureano las busca 146.Laureano se habla solo	
Secuencia 3	Informan la existencia de seres humanos y uno de los hombres de otro planeta intenta escapar.	147.Gamma y Beta regresan a la nave e informan sobre Laureano 148.Un artefacto por la ventana 149.Gamma informa 150.Su líder en una pantalla 151.Gamma sigue informando 152.Su líder vuelve a hablar 153.Los hombres 154.Thor arregla la nave 155.Las venusinas hablan con su líder 156.Líder pide capturar hombre de la tierra 157.Gamma le habla de Laureano 158.Reloj en la nave 159.Líder en la pantalla 160.Artefacto en la ventana 161.Gamma y Beta 162.Humo en la nave 163.Monstruos 164.Monstruo aspira 165.Humo en la nave 166.Monstruo se acerca a Gamma y Beta 167.Monstruo se prepara para atacar 168.Thor lo congela 169.Gamma señala a Beta sobre el hombre 170.Paisaje	

Secuencia 4	Se muestra el escenario de la cotidianidad de Laureano.	171.Laureano en el establo 172.Laureano entra a la casa 173.Cierra la puesta y camina 174.Llega a la habitación y atiende a un niño que está dormido en la cama.		
Secuencia 5	Para reparar la nave, los monstruos son trasladados a una cueva cercana.	175.Thor traslada a los hombres que se encuentran congelados a una cueva. 176.Las venusinas van a la cueva para dialogar con los hombres 177.Thor parado 178.Beta observa 179.Gama habla con Beta 180.BETA 181.Gamma ordena sean descongelados 182.Thor recibe la orden 183.Thor los descongela 184.Primer monstruo 185.Humo y monstruo despierta 186.Los demás monstruos despiertan 187.Monstruo de un ojo 188.Monstruo con agujones 189.Monstruo esqueleto 190.Gamma 191.Beta 192.Monstruo de un ojo 193.Thor 194.Monstruo de un ojo 195.Thor gira 196.Monstruos juntos 197.Gamma pide a Urk parar 198.Monstruos 199.Gamma y Beta 200.Gamma habla 201.Monstruos reaccionan 202.Gamma les explica de la nave 203.Cara de Beta 204.Gamma sigue hablando 205.Monstruo de cerebro grande 206.Venusinas 207.Gamma le explica 208.Monstruo se queja 209.Venusinas mientras el príncipe de marte habla		

		210.Huk del planeta fuego	
		211.Tir gran sacerdote del planeta rojo	
		212.Gamma	
		213.Venusinas	
		214.Monstruo esqueleto habla	
		215.Venusinas	
		216.Monstruo	
		217.Gamma	
		218.Monstruos esqueleto	
		219.Beta	
		220.Gamma	
		221.Monstruos intentan atacar a las venusinas	
		222.Gamma y Beta se	
		223.quedan paradas	
		224.Thor los congela	
		225.Gamma le pide apresura la reparación a Thor	
		226.Las venusinas se van	
		227.Thor se camina	

Anexo 3. Segmentación sintagmática en secuencias-escenas y estratificación de la estructura sintagmática de *Santo contra la invasión de los marcianos*.

Sintagma	Secuencia	Escena	Código Modernidad	Código Fantaciencia
Secuencia 1	Créditos de la película.	1. Lanzamiento de cohete 2. Gente viendo el lanzamiento 3. Cohete despegando 4. Gente grabando 5. Espacio		
Secuencia 2	Voz del narrador explica la premisa.	6. Astronauta en el espacio 7. Nave espacial, más bien en forma de platillo		

Secuencia 3	Marcianos aparecen y habla con ellos su líder, Argo sobre sus planes en la tierra y dan un ultimátum si los humanos no siguen sus instrucciones.	8. Reunidos en la nave 9. Nave en el espacio 10. Reunidos frente a la pantalla 11. Canción ranchera en la TV 12. Familia reunida en la sala 13. Interferencia en la televisión 14. Aparece imagen de marcianos en la TV 15. Otra familia viendo la TV 16. En la pantalla Argo comienza a explicar sus planes 17. Madre de familia habla 18. Argo sigue transmitiendo el mensaje 19. TV en una cantina 20. En la TV Argo sigue hablando 21. Técnico trata de reparar la transmisión 22. Argo sigue hablando. 23. Técnicos 24. Familia ve programa 25. Tv 26. Familia 27. TV 28. Cantina 29. Laboratorio 30. TV 31. Profesor ve transmisión 32. TV 33. Profesor 34. Cura ve transmisión 35. Santo ve transmisión 36. Argo da instrucciones 37. Santo 38. Argo amenaza con destruir si no se sigue el plan		
----------------	--	---	--	--

		39. Santo asombrado		
Secuencia 4	Marianos fijan un plan	40. Platillo volar 41. Marcianos reunidos para fijar un plan y dar instrucciones advertir a los terrícolas		
Secuencia 5	Marianos descienden a la tierra en una zona montañosa	42. La nave aterriza.		
Secuencia 6	Envían a Hércules a un campo deportivo a desintegrar personas como advertencia. – voz narradora al inicio-	43. Campo deportivo 44. Carrera de bicicletas –aparece voz narradora- 45. Público 46. Partido de fútbol 47. Público 48. Partido de fútbol 49. Niños practicando lucha libre 50. Fútbol 51. Público 52. Fútbol 53. Santo enseña lucha libre a niños 54. Bicicletas 55. Público 56. Santo da lección a niños 57. público 58. Fútbol 59. Público 60. Aparece Marciano 61. Público 62. Marciano 63. Santo y niños 64. Marciano se acerca al público 65. Santo 66. Marciano comienza a desintegrar 67. Santo ataca 68. Comienzan a luchar 69. Niños observan 70. Marcianos observan en la nave 71. Siguen luchando 72. Niños observan 73. La lucha 74. Niños observan		

[illegible]

		97. Profesor enciende la TV para ver el mensaje de los marcianos	X X X X	X
		98. Marcianos en la TV		
		99. Profesor		
		100. Familia 1		X
		101. Familia 2	X	X
		102. Marcianos en la TV 1	X X	X X
		103. Profesor toma foto	X	X
		104. TV y marcianos 2		
		105. Profesor y santo frente tv		
		106. Marcianos se despiden		
		107. Presentador de TV		
		108. Profesor y Santo		
		109. Aparece Argo en el laboratorio		
		110. Argo habla		
		111. Discute con Profesor y Santo		
		112. Santo y Argo pelean		
		113. Profesor		
		114. Perlea		
		115. Profesor		
		116. Argo paraliza a Santo		
		117. Le pide al Profesor irse con él		
		118. Santo se mueve		
		119. Argo toma una pastilla y se va		
		120. Profesor y Santo se quedan en el laboratorio		
		121. Profesor analiza una capsula de Argo.		
Secuencia 10	Marcianos secuestran a una familia completa	122.Habitación de niños aparecen marcianos 123.Niños gritan 124.Aparecen los padres 125.Padre intenta luchar 126.Marciano se lleva al padres 127.Marciano se lleva al resto de la familia		
Secuencia 11	Los marcianos se percatan de que su	128.Nave espacial. 129.Aparece familia en la nave		

	apariciencia a pesar de ser superior no les será útil en la Tierra y deciden transformarse, tomar una apariciencia más terrícola.	130.Marcianos explican a la familia sus fines 131.Marcianos hablan sobre su apariciencia 132.Entran a la cabina de transformación 133.Encienden la cabina 134.Familia ve por una ventanilla 135.Transformación 136.Familia 137.Transformación 138.Familia 139.Cabina llena de humo 140.Familia 141.Salen transformados		
Secuencia 12		142.Santo y Profesor hablan en el laboratorios 143.Fotografía de marcianos 144.Santo y profesor hablan del cinturón 145.Profesor muestra a Santo un aparato 146.Santo sale del laboratorio 147.Aparato funciona 148.Aparece Argo y Hércules 149.Profesor incendia el laboratorio 150.Apaga el incendio		
Secuencia 13	Santo entrena con dos luchadores y las marcianas llegan al lugar para hipnotizar a sus compañeros y ponerlos en su contra, Santo tiene que enfrentarlos.	151.Club de luchadores 152.Santo entrenando 153.Marcianos observan 154.Santo entrena 155.Marcianos observan 156.Santo sigue entrenando 157.Marcianos observan 158.Santo entrena 159.Santo entrena con otro oponente 160.Aparecen marcianos en el lugar 161.Santo sigue entrenando 162.Marcianas aparecen 163.Santo termina 164.Marcianas caminan hacia la puerta		

		165.Santo agradece por el entrenamiento 166.Santo se dirige a la puerta 167.Marcianas escondidas 168.Compañeros de Santo miran para atrás 169.Marcianas salen al lugar de entrenamiento 170.Marcianas 171.Luchadores 172.Marcianas hipnotizan a luchadores 173.Santo sale con su capa 174.Marcianas se esconden de Santo 175.Luchadores retan a Santo 176.Santo camina hacia ellos 177.Pelean contra santo 178.Marcianas observan 179.Luchan 180.Marcianas 181.Luchan 182.Marcianas 183.Luchan 184.Marcianas ven como pelean 185.Luchadores salen de la hipnosis		
Secuencia 14 Marcianas van a una reunión de gente importante y elegante y raptan a lo que parece ser gente de la industria y la ciencia.		186.Salón elegante 187.Mujeres toman una copa mientras charlan 188.Hombres elegantes hablando 189.Mujeres 190.Grupo de hombres 191.Mujeres –esposas- 192.Marcianas aparecen vestidas elegantemente 193.Mujeres 194.Marcianas 195.Mujeres 196.Hombres fascinados 197.Marcianas 198.Mujeres 199.Marcianas hipnotizan a los		

		hombres y los desaparecen con ellas 200.El resto se queda asombrado.		
Secuencia 15	Marciana secuestra a un prestigiado escritor de ciencia ficción	201.Restaurante elegante 202.Hombres riendo en una mesa 203.Marciana llega y ve al escritor 204.Escritor se levanta y la sigue		
Secuencia 16	Con la llegada del nuevo rehén se desata un caos cuando éste intenta escapar	205.Nave espacial 206.Marciana aparece con escritor 207.Marcianos reunidos y el rehén trata de huir 208.Lo dominan y encierran con el resto 209.Aparece Argo en la habitación para darles alimento 210.Marcianos reunidos		
Secuencia 17	En una de las luchas espectáculo de Santo el Enmascarado de Plata, Hércules, uno de los marcianos toma la identidad del contendiente e intenta llevar a la nave a Santo, pero éste lo vence. Sin embargo el público sale huyendo aterrorizado por la presencia de los seres de Marte.	211.Presentador de TV pide calma 212.Voz narradora y la cuida 213.Luchador descansando 214.Aparece Marciano y lucha 215.Marciano roba la máscara 216.Marciano escondido en la oscuridad, aparece Santo. 217.Marciano desaparece, santo se da cuenta 218.Ring, aparece el luchador adversario 219.Presentación de la pelea 220.Santo se da cuenta que el adversario es marciano 221.Inicia la pelea 222.Toma del público 223.Pelea 224.Toma del público 225.Pelea 226.Toma del público 227.Pelea 228.Marcianas		

229. Pelea
 230. Toma del público
 231. Pelea
 232. Toma del público
 233. Pelea
 234. Toma del público
 235. Pelea
 236. Toma del público
 237. Pelea
 238. Marcianos
 239. Pelea
 240. Toma del público
 241. Pelea
 242. Toma del público
 243. Pelea
 244. Toma del público
 245. Pelea
 246. Toma del público
 247. Pelea
 248. Toma del público
 249. Pelea
 250. Toma del público
 251. Pelea
 252. Marcianos
 253. Pelea
 254. Toma del público
 255. Pelea
 256. Marciano le quita la
 máscara a Santo
 257. Pelea
 258. Toma del público
 259. Pelea
 260. Santo explica que el
 rival es marciano
 261. Pelea
 262. Marcianos
 263. Pelea
 264. Santo le quita la
 máscara
 265. Pelea
 266. Santo
 267. Marcianos
 268. Pelea
 269. Toma del público
 270. Pelea
 271. Marcianos
 272. Santo
 273. Toma del público
 274. Marcianos
 transformados
 275. Público corre
 276. Marcianos
 277. Butacas vacías
 278. Marcianos se
 levantan
 279. Gente huye

		280.Marcianos observan 281.Caso 282.Santo sigue luchando 283.Marcianos 284.Pelea 285.Desaparecen marcianos 286.Santo se queda solo y se va del ring		
Secuencia 18	Las marcianas tratan de hipnotizar a Santo para llevarlo a la nave con ellas, la ilusión no funciona y tienen que retirarse sin éxito	287.Santo en su habitación leyendo 288.Aparece marciana 289.Santo se asombra 290.Marciana sonríe 291.Santo se pone de pie 292.Marciana 293.Santo camina hacia ella 294.Rostro de Santo 295.Rostro de ella 296.Alrededor de Santo se llena de humo 297.Ella se acerca rodeada de humo 298.Ella sigue caminando hasta llegar a él 299.Rostro de ella 300.Rostro de Santo 301.Rostro de ella 302.Ella le quita la máscara y lo besa 303.Aparece otra marciana 304.Se acerca la otra marciana y lo besa 305.Santo despierta y aún tiene la máscara 306.Ellas lo ven y le hablan 307.Santo las amenaza 308.Ellas se van 309.Santo se queda solo		
Secuencia 19	Ahora los marcianos van a capturar a una personalidad con alta moral como lo es un sacerdote. Santo guiado por el aparato del profesor lleva	310.Laboratorio del profesor con Santo 311.Sintonizan el aparato 312.Aparato 313.Santo y Profesor 314.Aparato 315.Santo y Profesor 316.Santo sale con el aparato 317.Iglesia 318.Marcianos y cura		

	para rescatar al Cura, pero no lo logra.	319. Santo en coche 320. Marcianos y cura 321. Santo toca la puerta 322. Marcianos y cura 323. Santo toca con más fuerza la puerta y grita 324. Marcianos hablan de captúralo 325. Santo intenta derriba la puerta 326. Marcianos aparecen afuera 327. Salen cura y Argo 328. Santo 329. Pelea 330. Cura preocupado 331. Pelea 332. Cura y Argo 333. Pelea 334. Cura preocupado 335. Pelea 336. Cura preocupado 337. Pelea 338. Cura preocupado 339. Pelea 340. Cura ve la pelea 341. Pelea 342. Padre preocupado 343. Visión de pelea, cura y Argo 344. Cura accede a ir con ellos 345. Pelea 346. Marcianos desaparecen 347. Santo se queda solo 348. Altar en la Iglesia	X	
Secuencia 20	Los rehenes planean escapar pero fracasan, mientras tanto al Profesor se le propone seguir con el plan de un homenaje para tranquilizar a la ciudad, pero los marcianos espían desde la nave y planean	349. Entra al cuarto de rehenes el cura 350. Nave 351. Marcianos reunidos 352. Rehenes observan 353. Marcianos 354. Cuarto de rehenes, planean fuga 355. Golpean a marciano 356. Sale el escritor e intenta hacer explotar la nave 357. Otro pelea 358. Son recapturados 359. Los llevan al cuarto de rehenes 360. Los rehenes se reúnen		

	la captura del homenajeado.	361.Marcianos reunidos 362.Profesor en laboratorio, tocan a la puerta 363.Científicos hablan de homenaje 364.Marcianos observan desde la nave 365.Científicos hablan 366.Profesor 367.Científicos 368.Profesor 369.Dialogo 370.Profesor acepta 371.Dialogo 372.Marcianos en la nave 373.Profesor se queda en el laboratorio 374.Marcianos planean captúralo		
Secuencia 21	Durante el homenaje del Profesor las marcianas ocupan el lugar de las bailarinas para durante el acto artístico capturarlo. Santo trata de comunicarse con el profesor por teléfono pero no lo logra y con el aparato localiza a las marcianas y se entera de lo sucedido.	375.Profesor en el Salón 376.Los asistentes bailan 377.Aparecen marcianas 378.Bailarinas intenta huir 379.Bailarinas son congeladas 380.Marcianas roba su ropa 381.Santo en el teléfono 382.Suena el teléfono en el laboratorio 383.Santo en el teléfono 384.Laboratorio 385.Santo cuelga 386.Aparato suena 387.Santo sale 388.Presentación en el escenario 389.Mesa de honor aplaude 390.Ballet tropical aparece 391.Administrador se da cuenta de que no es el ballet 392.Marciano hipnotiza al administrador y su ayudante 393.Ballet tropical 394.Marciano vigila 395.Masa de honor 396.Ballet 397.Profesor 398.Ballet 399.Mesa de honor		

		400.Ballet 401.Mesa de honor Ballet 402.Se llevan al profesor 403.Caos 404.Aparece Santo 405.El lugar se queda vacío 406.Santo se va		
Secuencia 22	Por la televisión se advierte a la población del peligro que los marcianos representan y por otro lado Santo intenta convencer al administrador de la arena llevar a cabo una pelea, a pesar de que nadie asistirá.	407.Presentador de TV advierte del peligro a la audiencia 408.Cantina 409.La gente observa la TV 410.Televisión 411.Gente de la cantina sale 412.Ciudad vacía y voz del narrador 413.Cuarto de rehenes 414.Administrador de la arena 415.Santo 416.Oficina 417.Santo 418.Oficina 419.Santo 420.Diálogo 421.Santo 422.Diálogo	X	X
Secuencia 23	Santo provoca a los marcianos en una pelea falsa, la idea es engañarlos para conocer el paradero de la nave marciana y rescatar a los rehenes.	423.En el ring Santo y el otro luchador 424.Luchador habla con su entrenador 425.Santo habla con su entrenador 426.Pelea inicia 427.Aparecen marcianos 428.Suben al ring 429.Los demás huyen 430.Argo pide a Santo entregarse 431.Argo y Santo pelean 432.Los otros marcianos atacan también 433.Santo baja a la buracas 434.Argo pierde oxígeno 435.Marciano pelea con Santo en las butacas 436.Argo en el piso 437.Santo sigue peleando 438.Santo obtiene el cinturón 439.Argo pide capturarlo		

440.Santo	evade		
marcianos			
441.Santo toma su capa y			
desaparece			
442.Marcianos			
desaparecen			
443.La arena queda sola			
444.Santo aparece fuera			
de la nave			
445.Marcianos aparecen			
fuera de la nave,			
santo se oculta			
446.Marcianos pierden el			
aliento			
447.Marcianos corren a			
la nave			
448.Santo tras ellos			
449.Santo en la entrada			
450.Marcianos en la nave			
451.Santo entra			
452.Rehenes observan			
453.Santo pelea	X		X
454.Rehenes			
455.Santo abre la puerta			
456.Rehenes salen			
457.Santo golpea a Argo			
458.Rehenes salen			
459.Santo golpea a Argo			
460.Rehenes afuera			
461.Santo y profesor			
salen			
462.Marcianos se			
asfixian			
463.Todos los rehenes y			
Santo afuera			
464.Argo intenta destruir			
la nave			
465.Santo y profesor			
discuten			
466.Argo intenta hacer			
explotar la nave			
467.Santo entra			
468.Rehenes			
469.Santo jala la palanca			
y ésta comienza a			
bajar sola			
470.Santo huye			
471.Santo sale y corre			
472.Palanca			
473.Santo			
474.Explosión			
475.Gente observa			
476.Explosión			
477.Todos observan			
478.Santo se va –voz de			
narrador-			

|

|

|

|

Ficha 1. El hombre que logró ser invisible

A-03591

CONACULTA
CINETECA NACIONAL

Expediente No. A-03591

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN
FICHA DE FILMES NACIONALES

TÍTULO DE EXHIBICIÓN EL HOMBRE QUE LOGRÓ SER INVISIBLE
OTROS TÍTULOS El hombre invisible
PAÍS (ES) PRODUCCIÓN México
COMPAÑÍA (S) PRODUCTORA (S) Cinematográfica Calderón, S. A.

PRODUCTOR (ES) Guillermo Calderón
AÑO DE PRODUCCIÓN 1957 DURACIÓN 95 MINUTOS
DIRECCIÓN / REALIZACIÓN Alfredo B. Crevenna
ASISTENTE DE DIRECCIÓN Mario Cisneros
ARGUMENTO Alfredo Salazar
GUIÓN Julio Alejandro
ADAPTACIÓN _____
DIÁLOGOS _____
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Raúl Martínez Solares
FOTO FIJA _____

Color ☐ Blanco y Negro ☒ Formato 35 mm ☒ Video Digital ☐ 16 mm ☐ Súper 8 ☐ Otros ☐

EDICIÓN Jorge Bustos
DIRECCIÓN MUSICAL Antonio Díaz Conde
OBRAS MUSICALES _____

INTERPRETES _____
SONIDO Javier Mateos / Enrique Rodríguez
EDICIÓN DE SONIDO _____
ESCENOGRAFÍA Javier Torres Torija
VESTUARIO _____
MAQUILLAJE Felisa Ladrón de Guevara
EFECTOS ESPECIALES _____
AMBIENTACIÓN Pablo Galván
DIRECCIÓN DE ARTE _____

REPARTO	PERSONAJES
<u>Arturo de Córdova</u>	<u>Carlos Hill</u>
<u>Ana Luisa Peluffo</u>	<u>Beatriz Cifuentes</u>
<u>Raúl Meraz</u>	<u>comandante Flores</u>
<u>Augusto Benedico</u>	<u>Luis</u>
<u>Néstor de Barbosa</u>	<u>José Suárez</u>
<u>Jorge Mondragón</u>	<u>don Ramón</u>
<u>Roberto G. Rivera</u>	<u>Méndez, policía</u>
<u>José Chávez Trowe</u>	<u>enfermero</u>
<u>Enrique Díaz Indiano</u>	<u>médico</u>
<u>Emilio Garibay</u>	<u>policía</u>
<u>Héctor Gómez</u>	_____
<u>Manuel Dondé</u>	_____

CONACULTA
CINETECA NACIONAL

Expediente No. A-03591

Carlos Robles Gil

Raúl Guerrero

Salvador Lozano

agente del ministerio público

transeúnte

periodista

SINOPSIS: El ingeniero Carlos va a casarse con Beatriz pero es condenado a treinta años de prisión acusado falsamente de matar a su socio Enrique; escapa haciéndose invisible con un suero que inventó su hermano, el sabio Luis. José, un excompañero del ingeniero, roba la fábrica que administra y mata al velador; Invisible, el ingeniero ve todo y comprueba que el ladrón es cómplice del dueño, el padre de Beatriz, que fue quien mató al socio. Un comandante de policía deduce la invisibilidad de Carlos y lo ataca con gases pero él escapa cargando a Beatriz y obliga al dueño y al cómplice a escribir sus confesiones. Ellos se matan entre sí, el ingeniero enloquece y amenaza con envenenar el agua de la ciudad. Su hermano le quita el veneno pero muere por las balas que la policía dispara al ingeniero, éste es herido y muere también.

CD-Rom Cien años de cine mexicano

FECHA DE INICIO DE RODAJE Filmada a partir de diciembre de 1957

ESTUDIOS Y LOCACIONES Estudios San Angel / Locaciones: Coyoacán y otros lugares del Distrito Federal

AUTORIZACIÓN No. 26184-A

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO 12 / Noviembre / 1958 Cine Palacio Chino

OBSERVACIONES

FESTIVALES

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

FUENTES Ficha Banco Nacional Cinematográfico / Ficha Filmoteca de la UNAM / García Riera, Emilio - Historia documental del cine mexicano, 2da. Edición, Vol. 9, pp. 139-140 / Cartelera Cinematográfica 1950-1959, Jorge Ayala Blanco, p. 309 / CD-Rom 100 años de cine mexicano.

INVESTIGADOR / FECHA

1969

Ficha 2. La nave de los monstruos

A-03813



Expediente No. A-03813

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN
FICHA DE FILMES NACIONALES

TÍTULO DE EXHIBICIÓN LA NAVE DE LOS MONSTRUOS
 OTROS TÍTULOS _____
 PAÍS (ES) PRODUCCIÓN México
 COMPAÑÍA (S) PRODUCTORA (S) Producciones Sotomayor, S. A.
 PRODUCTOR (ES) Jesús Sotomayor
 AÑO DE PRODUCCIÓN 1959 DURACIÓN 82 MINUTOS
 DIRECCIÓN / REALIZACIÓN Rogelio A. González
 ASISTENTE DE DIRECCIÓN Jaime L. Contreras
 ARGUMENTO José María Fernández Unsain
 GUIÓN Alfredo Varela, Jr.
 ADAPTACIÓN _____
 DIÁLOGOS _____
 DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Raúl Martínez Solares
 FOTO FIJA _____

Color ☒ Blanco y Negro ☐ Formato ☒ 35 mm ☐ Video Digital ☐ 16 mm ☐ Súper 8 ☐ Otros ☐

EDICIÓN Carlos Savage
 DIRECCIÓN MUSICAL Sergio Guerrero
 OBRAS MUSICALES "Estrella del deseo" / "Nace el amor" / "Levantando polvareda" / "Eso es el amor" / "La embarcación"
 INTÉRPRETES _____
 SONIDO Francisco Alcayde / Galdino Samperio / James L. Fields
 EDICIÓN DE SONIDO _____
 ESCENOGRAFÍA Javier Torres Torija
 VESTUARIO Julio Chávez
 MAQUILLAJE Rosa Guerrero
 EFECTOS ESPECIALES _____
 AMBIENTACIÓN _____
 DIRECCIÓN DE ARTE _____

REPARTO	<u>Eulalio González Piporro</u>	PERSONAJES	<u>Laureano Treviño Gómez</u>
	<u>Ana Bertha Lepe</u>		<u>Gamma</u>
	<u>Lorena Velázquez</u>		<u>Beta</u>
	<u>Consuelo Frank</u>		<u>regente de Venus</u>
	<u>Manuel Alvarado</u>		<u>Ruperto, alguacil</u>
	<u>niño Heberto Dávila, Jr.</u>		<u>Chuy</u>
	<u>Mario García Harapos</u>		<u>borracho</u>
	<u>José Pardavé</u>		<u>Tenógenes</u>
	<u>Jesús Rodríguez Cárdenas</u>		

SINOPSIS: Las venusinas Gamma y Beta van por el Universo buscando varones porque ha muerto el último de su planeta. Tras raptar varios monstruos y un robot llegan a la Tierra y aterrizan en el rancho del mentiroso Laureano y su hermanito Chuy. Ellas esconden los monstruos en una cueva y Laureano les explica cantando lo que es el amor. Beta se vuelve vampira y pone los monstruos a su servicio para conquistar la Tierra. Laureano avisa del peligro pero nadie le cree y escapa de Beta en la nave que Chuy pone en órbita casualmente. Gamma la controla y al regresar vencen a los monstruos con ayuda del robot. Gamma se enamora de Laureano y se queda con él.

CD-Rom Cien años de cine mexicano

FECHA DE INICIO DE RODAJE Filmada a partir del 20 de abril de 1959
ESTUDIOS Y LOCACIONES Estudios Churubusco

AUTORIZACIÓN No. 29192-A

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO 22 / Enero / 1960 Cine Palacio Chino

OBSERVACIONES

FESTIVALES

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

FUENTES Ficha Banco Nacional Cinematográfico / Ficha Filmoteca de la UNAM / García Riera, Emilio - Historia documental del cine mexicano, 2da. Edición, vol. 10, pp. 58-59 / Cartelera Cinematográfica 1960-1969, Jorge Ayala Blanco, p. 10 / CD-Rom Cien años de cine mexicano.

INVESTIGADOR / FECHA

Ficha 3. Santo contra la invasión de los marcianos

A-04266

CONACULTA
CINETECA NACIONAL

Expediente No. A-04266

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN
FICHA DE FILMES NACIONALES

TÍTULO DE EXHIBICIÓN SANTO CONTRA LA INVASIÓN DE LOS MARCIANOS.

Otros títulos _____

PAÍS (ES) PRODUCCIÓN México.

Compañía (s) productora (s) Producciones Cinematográficas.

Productor (es) Alfonso Rosas Priego.

AÑO DE PRODUCCIÓN 1966 **DURACIÓN** 85 **Minutos**

DIRECCIÓN / REALIZACIÓN Alfredo B. Crevenna.

Asistente de Dirección Felipe Palomino.

Argumento Rafael García Travesí.

Guión Rafael García Travesí.

Adaptación _____

Diálogos _____

Dirección de fotografía Jorge Stahl, jr.

Foto fija _____

Color () Blanco y Negro () Otros () Otros () Formato (35 m)

Edición Alfredo Rosas Priego.

Música Antonio Díaz Conde.

Obras Musicales "Rock del timbal".

Intérpretes Quinteto Maravilla.

Sonido Jesús González Gancy.

Edición de Sonido _____

Escenografía Francisco Marco Chillet.

Vestuario _____

Maquillaje Margarita Ortega.

Efectos especiales _____

Ambientación _____

Dirección de Arte _____

Reparto	Santo el Enmascarado de Plata	Personajes (idem)
<u>Maura Monti</u>		<u>marciana Afrodita</u>
<u>Eva Norvind</u>		<u>marciana Selene</u>
<u>Belinda Corell</u>		<u>marciana Artemisa</u>
<u>Wolf Ruvinskis</u>		<u>Argos</u>
<u>Benny Galán</u>		<u>marciano</u>
<u>Ham Lee</u>		<u>marciano</u>
<u>Eduardo Bonada</u>		<u>marciano</u>
<u>Antonio Montoro</u>		<u>marciano</u>
<u>Manuel Zozaya</u>		<u>profesor Ordica</u>
<u>Consuelo Frank</u>		<u>esposa raptada</u>
<u>Mario Sevilla</u>		<u>esposo raptado</u>

1/3

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN

FICHA DE FILMES NACIONALES

Alicia Montoya	
Roy Fletcher	
Pepito Velázquez	niño raptado
Nicolás Rodríguez	padre Lorenzo Fuentes
Nathanael León Frankenstein	luchador
Rosa Furman	esposa de rico

SINOPSIS Unos marcianos al mando de Argos llegan a la Tierra y amenazan con desintegrar a los hombres con su ojo astral si no desisten de hacer pruebas nucleares. Como nadie hace caso desintegran a varios niños en un campo donde Santo los entrena. El es inmune a los marcianos y por eso ellos intentan secuestrarlo hipnotizando a dos luchadores para que lo ataquen, pero él los vence. Luego descubre que los marcianos desaparecen apretando un botón de sus cinturones y que tienen que tomar unas pastillas para no asfixiarse. Santo se apodera de un cinturón y por medio de él llega al escondite de los marcianos, hurta sus pastillas y acciona la nave para que explote en el aire.

Fecha de inicio de rodaje Filmada del 10 al 28 de enero de 1966.
Estudios y locaciones Estudios San Ángel.

Observaciones Autorización: 40106-A.

Fecha de estreno Estrenada el 27 de julio de 1967 en los cines Mariscal y Carrusel.

Festivales

Premios y reconocimientos

Fuentes Cd 100 años de cine mexicano / Base de datos de la Filmoteca de la UNAM / Historia documental del cine mexicano de Emilio García Riera / Cartelera cinematográfica de Jorge Ayala Blanco / Nota de prensa.

Investigador / Fecha José Flores Ramírez. / Septiembre del 2002.

PEL.NAL.