

SUPERSABIOS A LA MEXICANA. CIENCIA Y CINE MEXICANO DE FICCIÓN

Joaquín M. Gutiérrez Sanguino

De entre 1,000 personas que conozcan la historia de Víctor Fránkenstein y la creación de su monstruo a partir de restos de cadáveres, a los que dota de renovada vida antes de acabar horrorizándose de su propio acto, sería difícil encontrar a alguien que haya leído la novela original de Mary Shelley. Ello habla a las claras del poder de infiltración de este primer gran mito de la era industrial, el cine (Aldiss, 1975, en Elena, 2003).

Desde su aparición como resultante de la inventiva científica, el proyector-cámara de cine revolucionó la imagen. La fotografía dotó de perennidad a rostros y lugares, pero el cine les imprimió movimiento. El primer acercamiento social al cine fue para conocer el invento, sus posibilidades como registro de la realidad. El vínculo entre el cine y la ciencia es fundacional, de origen y destino. Se trata de un *maridaje* del que resultó la ficción, el fruto temático de un invento que exigía ser más.

El binomio ciencia-cine

La relación entre la ciencia como producción, generación, transmisión y comunicación del conocimiento a públicos-meta, y el cine como invento tecnocientífico, marca el eje fundamental del presente trabajo, que abunda en este nexo de carácter ontogénico para pasar a la etapa del desarrollo temático (cine-espectáculo) o inicio de la ficción como factor de continuidad para el invento. La continuidad ampara la vida del cine y su trascendencia como medio de comunicación de masas e industria rentable por más de 100 años. El paso o transición entre el aparato tecnocientífico inventado por los hermanos Auguste Marie Louis Nicolas

y Louis Jean Lumière, partiendo de su inicio fotográfico, hasta su conversión en empresa mediática es, sin duda, una fascinante experiencia histórica. Se habla de *binomio* porque el origen del cine (partiendo del invento o cinematógrafo) es científico. La inventiva desarrollada a partir del tratamiento de la imagen iniciado por la fotografía reviste innumerables y valiosas aportaciones al campo de la imagen y su tratamiento: el cine (aparato tecnocientífico) y su industrialización (producción y exhibición de películas).

Lo que hoy se llama cine, lo que para algunos es el *séptimo arte* y que engloba a toda una industria de producción y exhibición de productos —películas—, proviene de un mismo origen fundacional: el cinematógrafo, el llamado *aparato tecnocientífico de cine*.

El arrastre de la modernidad lanzó al cine de un contexto puramente tecnocientífico, fruto de la inventiva desatada por la revolución industrial, a una arena mediática a partir de su posibilidad de recrear una realidad: “El enigma del cine se plantea por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio; la descomposición y la reproducción del movimiento; por el nudo gordiano de la ciencia y el sueño, de ilusión y realidad” (Morin, 1966: 18). El cine comenzó a explorar sus posibilidades de contar una historia, de transmitir un contenido simbólico y convertirse en una industria mediática (Thompson, 1998).

Ya en sus inicios, el cine se convirtió en ventana abierta a los ojos del mundo. A partir de sus creadores, de sus geografías e ideologías, en suma, de sus modelos de representación filmados, recreó toda una gama de historias variadas, desde el melodrama hasta la comedia, pasando sin duda por el terror y el misterio, géneros ya existentes en la literatura, que lo nutrieron hasta que se apropió de ellos y los dotó de un sentido acorde con sus soportes y mecanismos.

Hacia un sistema de clasificación de la ficción fílmica nacional

A lo largo de la historia del cine nacional vertida en cientos de obras: históricas, de géneros y subgéneros, de periodos, épocas y momentos coyunturales, etc, se han desarrollado diversos sistemas de clasificación para ofrecer al lector, al estudioso de la cuestión y al público lego, puntos de vista claros sobre el aspecto que

se desea conocer o abundar. Como parte de la estrategia de abordaje del cine de ficción se establecen los criterios de clasificación para considerar un filme como parte de la tipología de representaciones de la ciencia. De acuerdo con Serge Moscovici (1961) y Denise Jodelet (1988), la representación es una “visión del mundo” que posee un carácter figurativo, de imagen, a la que dota de sentido. Si bien la representación social es un concepto tomado de la psicología social, Moscovici y otros autores sostienen que al compartir saberes sociales culturales, con frecuencia estamos reconfigurando esta particular visión del mundo. Las representaciones sociales o imaginarios socioculturales son imágenes de la realidad que el sujeto, al relacionarse con los objetos, construye acerca de ellos y por las que los puede, mediante la reconstrucción activa, identificar e imaginar.

El cine ha reforzado la construcción de representaciones a partir de las visiones sobre la realidad llevadas a la pantalla. Esa postura es asumida por Alberto Elena (1993 y 2002), José Manuel Serrano Cueto (2003) y Manuel Moreno Lupiáñez (2003), quienes sostienen que desde el origen del cinematógrafo y luego del cine-espectáculo existió en la mente de los primeros creadores un impulso natural por mostrar los beneficios y hasta los riesgos de la ciencia y sus actores e instituciones relacionadas. El cine de ficción o cine-espectáculo ha cooperado para armar y rearmar el edificio de las representaciones sobre la ciencia, al rearticularlas y ajustarlas a los contextos, los tiempos y los momentos. Visiones sobre el mundo, presentadas por los directores a lo largo de más de una centuria, han convivido con las audiencias para formar un ciclo dinámico de continuo reajuste de los preconstruidos socioculturales que nos son familiares, identificables. El punto de encuentro entre lo individual (la creación cinematográfica entendida como filmación de un argumento, con los elementos de producción y realización, hasta su proyección en una sala de cine) y lo colectivo (la visualización del filme por una audiencia heterogénea, conectada a sistemas sociales diversos y distantes y con bagajes culturales diferentes) se da en forma adecuada en el proceso de recepción-asimilación del filme, cuando la audiencia rearticula su representación y hace algo con ella: la imagina, la rescata, la piensa, opina en torno a ella: la hace parte de sí misma.

Como advierte Elena (2002), el cine refleja, representa lo real al apegarse a lo cierto y lo veraz, tratando de ofrecer una visión fiel de lo que ocurrió, pero

también añade elementos propios de la imaginación, la creatividad; en suma, reconstruye su visión aportando elementos de su propia raíz cultural. En una cultura ampliamente visual, donde complementamos los aprendizajes formales a partir de series de televisión, películas, documentales, etc, los materiales audiovisuales adquieren nuevas perspectivas y se insertan en el consumo popular: “Una película de Hollywood que recrea un hecho histórico para un público, en las aulas, las salas cinematográficas o frente a los televisores aprende algo acerca de la historia de la empresa científica y el impacto que ciencia, medicina y tecnología han ejercido sobre la sociedad” (Apple y Apple, 1993: 750–751). En el caso del cine mexicano, la construcción de imaginarios y representaciones se da en un contexto en el que se ofrece la cinematografía como clave para sostener y reforzar la identidad nacional: el desarrollo temático y argumental, desde la perspectiva histórica, incide en temáticas fincadas en el *ser mexicano*, una búsqueda de identidad nacional que el cine amalgamó a la cultura popular enfatizando roles y definiendo lo mexicano desde sus particulares puntos de referencia. Como señala Jesús Martín-Barbero (2003), el cine mexicano mostró el rostro de este país: los mexicanos no fueron al cine a soñar, fueron a aprender. “La razón generativa del éxito [del cine mexicano] fue estructural, vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de ver reiterados (y dramatizados con las voces que les gustaría tener y oír) códigos de costumbres” (Martín-Barbero, 2003: 227).

El cine mexicano de ficción a lo largo de su historia ha tomado a la ciencia como parte del argumento de sus películas, representándola a partir de sus actores, escenarios, ambientes y recursos. La tipología se basa en las ofrecidas por Elena (1993 y 2002), Serrano Cueto (2003), Moreno Lupiáñez (2003) y Lauro Zavala (1998), a partir de tres líneas generales basadas en la clasificación considerada por varios autores como clásica: la de géneros cinematográficos. Bajo esta perspectiva se entenderá como *género*, en su sentido más amplio, aquel mecanismo de clasificación que agrupa filmes con características semejantes en cuanto a su tema, argumento o técnica, distinguiendo sus aspectos de fondo y forma. Los géneros cinematográficos se han establecido como medios de ordenamiento del cine de todos los tiempos. Sin embargo, los géneros son categorías abiertas y adaptables que no excluyen subclasificaciones o subgéneros.

La tipología de *género cinematográfico* como eje de categorización permite la generación de otras formas de sistematización. Las tres líneas generales basadas en los autores descritos consideran tres grandes grupos de filmes mexicanos en los que se reúne una primera tipología:

- Línea 1. Ficción de género variable. Comprende los filmes mexicanos, diversos en géneros, temas y argumentos. Cabe reforzar que todo el cine es ficción (en tanto representación personal nacida de la confluencia de una línea argumental y llevada al plano audiovisual por un creador cinematográfico): “Las ficciones cinematográficas no son más que eso, ficciones, o dicho de otra forma, mentiras, simulacros de verdad” (Bassa y Freixas, 1993: 13). En el caso del presente trabajo, se considera ficción al macrogénero, la ficción cinematográfica vertida en géneros variables (comedia, melodrama, *western*, por ejemplo). Se excluyen el género de cine fantástico y el de ciencia ficción, que se consideran líneas 2 y 3, por las características propias del género y el sentido de este documento.
- Línea 2. Cine o género fantástico. Tiene como fundamento una serie de sucesos extraordinarios que el espectador debe admitir como ciertos en la ficción, a pesar de no creer en ellos en su vida real. En el fantástico conviven hadas y vampiros, dragones y monstruos, príncipes y héroes voladores (Bassa y Freixas, 1993). Terror, suspenso y fantasía se incluyen dentro de este género.
- Línea 3. Género de ciencia ficción. Para Isaac Asimov, la ciencia ficción tiene como dominio todas las sociedades concebibles, pasadas y futuras, probables o improbables, verosímiles o fantásticas, y trata sobre los hechos y complicaciones posibles en esas sociedades (Súñer, 1999). Es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no se podrían dar en el mundo que hoy se conoce, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre.

A partir de un recorrido sociohistórico del cine mexicano desde la *inauguración* de la ficción en nuestra filmografía, la revisión efectuada incluye una muestra de 200 películas identificadas por el autor como parte del acervo nacional con

representaciones de la ciencia.¹ Se trata de filmes reconocidos por un esquema de sistematización basado en lo mostrado en el cuadro 4.1.

En la llamada *protohistoria* del cine nacional de ficción, en particular entre 1934 y 1936, se filmaron las primeras cintas con representaciones de la ciencia, inscrita dentro del cine fantástico y el subgénero terror o suspenso. La comedia ha sido uno de los sólidos pilares sobre los que se ha construido el edificio del cine en México; el único género que ha logrado camuflarse o fundirse con otros géneros hasta conseguir películas únicas dentro de la cinematografía mundial. Los cuadros concentradores muestran las obras más relevantes clasificadas por línea, género —o subgénero—, en orden cronológico (véanse los cuadros 4.3 a 4.7).

El melodrama, género camaleónico, se combina con el suspenso y el terror psicológico, con el ranchero y hasta con el erótico para ofrecer “una extensa gama que habla de su permanencia en la producción nacional” (Aviña, 2004: 133). El melodrama es tal vez el género que mejor ha sobrevivido dentro de la filmografía nacional, por sus posibilidades combinatorias.

En los trastocados años sesenta, el cine mexicano abrió la puerta a un nuevo tipo de cine: el de luchadores. Trasladada la arena de boxeo al celuloide, los cineastas explotaron por más de 20 años el fervor del público por el cuadrilátero y construyeron historias en torno a las hazañas de los luchadores, elevados al nivel de héroes. De esta camada de figuras del ring, la más emblemática es sin duda la del *Santo*. Es en el género de lucha libre en el que conviven monstruos y seres alienígenos, los tradicionales Drácula, Fránкенstein y el Hombre lobo coexisten con las momias de Guanajuato o la momia azteca. Los filmes del luchador enmascarado invitan a imaginar, a suponer otros mundos que bajo la pujante hegemonía de Hollywood se antojaban más cercanos, más mexicanos, más vívidos a través de las hazañas de un héroe local.

La entrada del estado mexicano al negocio del cine representa para las revisiones históricas sobre nuestra filmografía un periodo de luz y sombra, de lo dionisiaco a lo apolíneo, de grandes y pomposos proyectos a cintas detestables y

1. Estas cintas se seleccionaron a partir de fuentes bibliográficas existentes. Se trata de una sistematización con fines representativos y no de un inventario de películas.

Cuadro 4.1 Esquema de sistematización

Elemento	Definición
Línea	Ubica al filme en: ficción de género variable (se especifica cuál), fantástico o ciencia ficción.
Título del filme	El nombre comercial con el que fue exhibido, conocido o publicitado.
Año de producción	Fecha en que se produjo la cinta y que la ubica en una época dentro del cine nacional.
Director	Nombra al director de la cinta.
Actor(es)	Histriones principales del reparto del filme.
Información recabada	Revisión de bases de datos y fuentes bibliográficas y de la red que detallen, planteen o presenten al filme o lo refieran dentro de algún documento, dossier, tesis, libro o cualquier otra fuente.

Cuadro 4.2 Categorías de películas

Categoría	Definición
Protohistoria	Agrupar los filmes de los primeros años de la ficción. Son películas que hibridan elementos de la ciencia ficción, el cine fantástico y subgéneros como el terror y el suspenso. Cintas de la década de los treinta hasta mediados de los cuarenta.
Cómicos con ciencia	Del género cómico, musical y con tintes de melodrama. En su mayoría son protagonizadas por los comediantes más famosos de sus épocas; de entre los años cuarenta y cincuenta, pasando por la llamada Época de oro; Tin Tan y Marcelo, Cantinflas, Clavillazo, Resortes y Capulina son algunos.
Ciencia y melodrama	Incluye cintas del melodrama mexicano, donde se arma una historia que gira en torno a la profesión de un médico o investigador, y filmes con recurrencia a tratamientos psiquiátricos, psicológicos y hasta actividades profesionales como obras de ingeniería y la labor docente o académica.
Santos y Demonios, ciencia en el ring	Especial mención a la subclasificación que reúne la filmografía de más de 20 años sobre el género de lucha libre, sus actores y cintas, que son consideradas de culto (ampliamente apreciadas a lo largo del tiempo). El cine de luchadores representa, para este trabajo, un abanico amplio de piezas que representan, a nivel visual, algunos aspectos de la ciencia que permiten reforzar a nivel metodológico la recurrencia a estos temas dentro de la ficción mexicana.
<i>El año de la peste</i>	Abarca los polémicos años de finales de la década de los sesenta y los setenta, en los que el estado mexicano decidió participar en la producción y explotación del cine mexicano. Fueron pocas las producciones que apostaron por proyectos del tipo que aquí interesan; por lo contrario, se trató de un cine disparejo, con recurrencia a temáticas sociales, urbanismo y liberalidad sexual, así como una fuerte tendencia al indigenismo, lo esotérico y lo rural, sin descartar la recomposición de la historia oficial.

Cuadro 4.3 Cómicos con ciencia

Línea 1. Ficción de género variable. Cómicos con ciencia

1. <i>El supersabio</i>	Miguel M. Delgado, 1947.	Mario Moreno Cantinflas, Perla Aguilar.	Miguel M. Delgado es considerado como el director de cabecera de Cantinflas, dado que dirigió casi todas sus películas. Su larga trayectoria lo llevó a dirigir incluso dentro del cine de ficheras de los años ochenta.
2. <i>Los platillos voladores</i>	Julián Soler, 1955.	Adalberto Martínez Resortes, Maura Monti.	“Los marcianos llegan bailando cha-cha-chá, al ritmo de Maura Monti y Eva Norvind” (Aviña, 2004: 220), las alienígenas de poca ropa que fueron tema del cine de fines de los cincuenta y durante los sesenta.
3. <i>Viaje a la luna</i>	Fernando Cortés, 1959.	Germán Valdés Tin Tán, Kitty de Hoyos.	Combinación de comedia y musical, con los representantes más importantes del género, de fines de los cincuenta.
4. <i>El esqueleto de la señora Morales</i>	Rogelio A. González, 1959.	Arturo de Córdova, Amparo Rivelles.	Considerada por muchos autores como una de las películas más exitosas del cine nacional por su singular y bizarro humor negro: un taxidermista se dedica a su arte para evadir su represión sexual. Su esposa, frígida y deformada, lo tortura psicológicamente a causa de esta devoción. Basado en un cuento de Arthur Machen, “El misterio de Islington”.
5. <i>La casa del terror</i>	Gilberto Martínez Solares, 1960.	Germán Valdés Tin Tan, Yolanda Varela.	Filme mexicano que recurre a un actor del género de terror, heredero de una tradición, el gringo, Lon Chaney Jr.
6. <i>La nave de los monstruos</i>	Rogelio A. González, 1960.	Eulalio González Piporro, Ana Bertha Lepe.	De acuerdo con The Internet Movie Database (IMDB, por sus siglas en inglés),* en esta comedia se combinan varios géneros: ranchero, horror, ciencia ficción y musical.
7. <i>El conquistador de la luna</i>	Rogelio A. González, 1960.	Antonio Espino Clavillazo, Ana Luisa Peluffo.	Repite la fórmula: comedia ligera aderezada con las bellezas de la época, como el caso de Ana Luisa Peluffo, que luego se trasladan a lo erótico.
8. <i>Los astronautas</i>	Miguel Zacarías, 1964.	Gaspar Henaine Capulina, Marco Campos Viruta.	También conocida como Turistas Interplanetarios. Actúan Gina Romand y Norma Mora, que dan el toque femenino mediante el empleo de la fórmula de la época: modelos convertidas en actrices con poca ropa.
9. <i>Autopsia de un fantasma</i>	Ismael Rodríguez, 1968.	Pompín Iglesias.	Actúan John Carradine y Basil Rathbone, estadounidenses, en un intento por lograr conquistar al mercado nacional con figuras de Hollywood.
10. <i>Doña Macabra</i>	Roberto Gavaldón, 1972.	Marga López, Carmen Salinas, Héctor Suárez.	Versión cinematográfica de un serial televisivo de fines de los sesenta. Representa el lanzamiento de Carmen Salinas en la comedia.

* La más completa base de datos sobre cine: directores, cintas, actores, etcétera.

Cuadro 4.4 Ciencia y melodrama

Línea 1. Ficción de género variable. Ciencia y melodrama

1. <i>Río escondido</i>	Emilio Fernández, 1948.	María Félix, Carlos López Moctezuma.	La maestra de primaria (Félix) es enviada a una población controlada por un cacique que se opone a la educación.
2. <i>Médico de guardia</i>	Adolfo Fernández Bustamante, 1950.	Armando Calvo.	Expone algunas situaciones que enfrenta un médico en su turno de trabajo.
3. <i>Simitrio</i>	Emilio Gómez Muriel, 1960.	José E. Moreno, María Teresa Rivas.	Cinta basada en un cuento de Juan de la Cabada, quien también realiza la adaptación cinematográfica.
4. <i>El señor doctor</i>	Miguel M. Delgado, 1965.	Cantinflas, Wolf Rubinskis.	Fórmula de Delgado para dignificar al médico rural en la moderna ciudad de México de los cincuenta.
5. <i>El premio nobel del amor</i>	Rafael Baledón, 1973.	Angélica María, Roberto Jordán.	Melodrama musical al estilo Baledón; la protagonista, una científica que se enamora. Se recurre al reiterado cliché del laboratorio de física.
6. <i>María de mi corazón</i>	Jaime H. Hermosillo, 1979.	María Rojo, Héctor Roldán.	Guión de Gabriel García Márquez, una más de sus obras llevadas al cine.
7. <i>El infierno de todos tan temido</i>	Sergio Olhovich, 1981.	Manuel Ojeda, Diana Bracho.	Según IMDB, esta cinta es una “fuerte crítica a los medios represivos en contra de artistas en los 70 desde un hospital psiquiátrico”. Muestra el infierno de un hospital psiquiátrico, similar al del control social y gubernamental.
8. <i>Las grandes aguas</i>	Servando González, 1980.	Eric del Castillo, Tina Romero.	Basada en la obra de Vicente Leñero, expone el desafío tecnológico que supone la construcción de una presa.
9. <i>Fuego en el mar</i>	Raúl Araiza, 1981.	Norma Herrera, Manuel Ojeda.	Contiene escenas reales de la explosión de un pozo petrolero en Campeche, que sirven de marco para un melodrama sobre un ingeniero petrolero.
10. <i>Los renglones torcidos de Dios</i>	Julio Demicheli, 1983.	Lucía Méndez, Gonzalo Vega.	Basada en la novela homónima de Torcuato Luca de Tena, muy leída en los ochenta, con el sello de Televisión.
11. <i>Solo con tu pareja</i>	Alfonso Cuarón, 1991.	Daniel Giménez Cacho, Claudia Ramírez.	Considerada por Rafael Aviña como la cinta que “inaugura el tema del sida en el cine mexicano” (2004: 107).


Cuadro 4.5 Cine fantástico

Línea 2. Cine fantástico. Subgéneros: terror, aventura, suspenso fantasía De santos y demonios, ciencia en el ring

1. <i>El baúl macabro</i>	Miguel Zacarías, 1936.	Ramón Pereda, René Cardona.	Recurrer a los espacios perspectivados, en franca remembranza al expresionismo alemán. Es la versión local de la novela de Mary Shelley, Frankenstein, al que se recurrió en más de diez cintas.
2. Trilogía: <i>El espectro de la novia, La mujer sin cabeza y el AS negro.</i>	René Cardona, 1943.	Narciso Busquets, Mimi Derba, Manuel Medel.	Cardona se apoyó en el mago inglés David T. Bamberg, para crear este "curioso coctel genérico" (Aviña, 2004).
3. <i>El hombre sin rostro</i>	Juan Bustillo Oro, 1950.	Arturo de Córdova, Carmen Molina.	De acuerdo con IMDB, el escritor del cinedrama o libro cinematográfico tuvo la oportunidad de charlar con uno de los psiquiatras importantes de la época, para hacer creíble el personaje de la cinta.
4. <i>El monstruo de la montaña hueca</i>	Ismael Rodríguez y Edward Nassour, 1956.	Guy Madison, Patricia Medina.	IMDB indica que es protagonizada por un cowboy gringo que mientras pasta el ganado es perseguido por una criatura prehistórica. También recurre a un actor hollywoodense para afianzar el éxito comercial de la cinta.
5. <i>Ladrón de cadáveres</i>	Fernando Méndez, 1956.	Crox Alvarado y Columba Domínguez.	"Un demencial científico intenta sustituir los cerebros de forzudos luchadores por los de simios, buscando prolongar la vida humana" (Aviña, 2004: 206).
6. <i>Misterios de ultratumba</i>	Fernando Méndez, 1958.	Gastón Santos, Mapita Cortés.	Un curioso acercamiento al tránsito entre la vida y la muerte, indica IMDB.
7. <i>El monstruo resucitado</i>	Chano Urueta, 1957.	Carlos Navarro, Miroslava.	Otra versión que guarda semejanza con Frankenstein.
8. <i>Orlak, el infierno de Frankenstein</i>	Rafael Baledón, 1960.	Joaquín Cordero, Andrés Soler.	Fue filmada en tres semanas, combinando a cuatro monstruos de control remoto. El mad doctor es Carlos Frankenstein, indica IMDB.
9. <i>Muñecos infernales</i>	Benito Alazraki, 1961.	Ramón Gay, Elvira Quintana.	Combina ciencia y magia negra en una trama sobre vudú y armas letales de un ejército de zombis.
10. <i>Rostro infernal</i>	Alfredo B. Crevenna, 1962.	Erick del Castillo, Rosa Carmina, Jaime Fernández, Elsa Cárdenas, Miguel A. Ferriz.	El conde Brankovan, un ser monstruoso, debe succionar los cerebros de las personas para sobrevivir. Compuesto por tres episodios: Rostro infernal; Error fatal, y La trampa. Su continuación fue La huella macabra (1963).*

Cuadro 4.5 Continuación

Línea 2. Cine fantástico. Subgéneros: terror, aventura, suspenso fantasía De santos y demonios, ciencia en el ring

11. <i>Aventura al centro de la Tierra</i>	Alfredo B. Crevenna, 1964.	Javier Solís, Columba Domínguez.	Recurre a los espacios perspectivados, en franca remembranza al expresionismo alemán. Es la versión local de la novela de Mary Shelley, <i>Frankenstein</i> , al que se recurrió en más de diez cintas.
12. <i>La isla de los dinosaurios</i>	Rafael Portillo, 1967.	Armando Silvestre, Alma Delia Fuentes.	
13. <i>Doctor Satán</i>	Miguel Morayta, 1968.	Joaquín Cordero, Alma Delia Fuentes.	Joaquín Cordero interpretó varias veces al científico loco Doctor Satán, personaje surgido del cómic estadounidense y adaptado por José Manuel Fernández Unsaín.
14. <i>La horripilante bestia humana</i>	René Cardona, 1969.	Armando Silvestre, Norma Lazareno.	<i>Remake</i> del éxito de Cardona <i>Las luchadoras vs. el robot asesino</i> , de 1963.

* Tomado de <http://www.cinefania.com/movie.php/26368/>

de mala calidad. Como se advirtió, el cine fantástico y de ciencia ficción fueron para México géneros menores, un *Mexican Hollywood*.

Desde hace más de una década, la ficción fílmica mexicana ha continuado con el tambaleante péndulo de la indefinición, sin establecer líneas o corrientes de creación que definan o intenten definir a un cine auténticamente mexicano. En la tónica de Jorge Ayala Blanco (1991), la cinematografía nacional ha combinado lo nuevo y lo viejo, lo “exquisito y lo popular”, momentos que han coexistido en un cine que se muestra así, con sus matices y con sus riquezas —y precariedades— ante un mundo que observa y goza con sus imágenes, que a veces lo detesta, pero siempre lo ama.

Claves para construir un modelo

Los textos cinematográficos —las películas— son grandes cadenas de significados culturales, representados por sus creadores obedeciendo a contextos de producción específicos, que escapan de los de recepción al convertirse en textos

Cuadro 4.6 Ciencia ficción

Línea 3. Ciencia ficción o SCI-FI

1. <i>La momia azteca contra el robot humano</i>	Rafael Portillo, 1958.	Ramón Gay, Rosita Arenas, Crox Alvarado.	Un científico loco construye un robot para robar un incommensurable tesoro azteca de una tumba que por cientos de años ha sido custodiada por una momia de aspecto bastante desagradable, de acuerdo con Cinefania online (cinefania.com).
2. <i>El hombre que logró ser invisible</i>	Alfredo B. Crevenna, 1958.	Arturo de Córdova, Augusto Benedico.	Adaptación del filme gringo The invisible man returns, de Universal Studios, filmada en 1940, señala IMDB.
3. <i>Gigantes planetarios</i>	Alfredo B. Crevenna, 1965.	Guillermo Murray, Adriana Roel .	Un filme de ciencia ficción para chicos en el que los seres humanos viajan de la Tierra al lejano planeta de la Eterna Noche, cuyos habitantes son oprimidos por un tirano demente. Tuvo su continuación con El planeta de las mujeres invasoras (1966) (cinefania.com).
4. <i>El planeta de las mujeres invasoras</i>	Alfredo B. Crevenna, 1965.	Lorena Velázquez, Maura Monti.	Anuncia el debut de otras figuras femeninas que se convertirían en sex symbols mexicanos: el reinado de las Velázquez: Lorena y Tere.
5. <i>Arañas infernales*</i>	Federico Curiel, 1966.	Blanca Sánchez, Blue Demon.	Única cinta en el SCI-FI mexicano que presenta una invasión de arañas gigantes manejadas mecánicamente.

* Esta cinta se podría incluir también dentro del cine de luchadores, por la participación de Blue Demon.

universales que “logran transcribir, según convenciones gráficas, propiedades culturales de orden óptico y perceptivo, de orden ontológico (cualidades esenciales que se atribuyen a los objetos) y de orden convencional, es decir, el modo acostumbrado de representar los objetos” (Eco, 1975: 34).

Desde esta perspectiva, los largometrajes se trasforman en larguísimos textos culturales que pueden ser analizados a partir de sus unidades mínimas. En el estado actual de las investigaciones sobre el cine, que han abonado a su análisis textual, han sido muchos los aportes teóricos y los debates sobre las metodologías semióticas o del análisis del discurso que intentan abrir el panorama a nuevas interpretaciones del filme, de la película como patrimonio del mundo. La falta de una matriz integradora de todos los *corpus* teóricos al respecto ha innovado en los diseños de instrumentos y ha permitido escudriñar

Cuadro 4.7 Ficción de género variable

Línea 1. Ficción de género variable. Melodrama, aventura

1. <i>Chabelo y Pepito vs. los monstruos</i>	José Estrada, 1973.	Martín Ramos, Xavier López.	Nuevamente se recurre a los robots con apariencia de monstruos controlados por un "cerebro" dirigido por una organización criminal. Las dos entregas combinan el misterio con la comedia, sin olvidar a los extraterrestres y los zombies.
2. <i>Chabelo y Pepito detectives</i>	José Estrada, 1974.	Martín Ramos, Xavier López.	
3. <i>Los sobrevivientes escogidos</i>	Sutton Roley, 1974.	Jackie Cooper, Pedro Armendáriz.	Según IMDB, un grupo de individuos es encerrado en un futurístico refugio antinuclear (imdb.com).
4. <i>Cinco semanas en globo</i>	René Cardona, 1975.	Carlos Camacho, René Cardona.	Cardona emplea a Jeff Cooper, quien diera vida a Kalimán en el cine nacional, para elaborar una versión local del clásico de Verne.
5. <i>La palomilla al rescate</i>	Héctor Ortega, 1977.	Chachita, Héctor Suárez, Ofelia Medina.	Aventuras de un grupo de niños inteligentes que descubren los oscuros planes de científicos locos y ladrones de museos. El éxito de la primera propició una segunda entrega en el mismo año. El reparto incluye a algunos niños que luego fueron parte del elenco Televisa de Cachún-Cachún, popular comedia ochentera.
6. <i>Vacaciones misteriosas</i>	Héctor Ortega, 1977.	Ofelia Medina, Alvaro Carcaño.	
7. <i>El año de la peste</i>	Felipe Cazals, 1978.	Alejandro Parodi, Rebeca Silva.	Basada en Diarios del año de la peste, de Daniel Defoe, con la asistencia de Gabriel García Márquez y José Agustín.
8. <i>María de mi corazón</i>	Jaime H. Hermosillo, 1979.	María Rojo, Héctor Bonilla.	La historia original y el cinedrama de la autoría de Gabriel García Márquez.
9. <i>El infierno de todos tan temido</i>	Sergio Olhovich, 1981.	Manuel Ojeda, Diana Bracho.	Cinta que expone los métodos de la antigua psiquiatría: electrochoques, drogas y maltrato, equiparándola con la represión social.
10. <i>Los renglones torcidos de Dios</i>	Tulio Demicheli, 1983.	Lucía Méndez, Gonzalo Vega.	La colaboración de Luca de Tena en el cinedrama no representó éxito alguno, el filme es tibio y poco convincente.

en aquello que al investigador inquieta, dentro del micro-macro universo en que se convierte una película.

Partiendo de la semiótica, se toman los términos *texto* y *lectura*, así como el concepto *signo*, entendido como unidad de significación. La fotografía, sustrato del fotograma cinematográfico, ha establecido una relación indisoluble con la realidad que la inspira o a la que representa. El realismo icónico se encuentra

en la esencia del fotograma: “Los fotógrafos emplazan el mundo cultural de lo visual sobre la dependencia de lo real. La fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada convergente hacia una meta única: lo real” (Vilches, 1991: 32).

La aproximación semiótica a la fotografía, primero, y luego al fotograma y al cine, desencadena toda una gama de estudios y niveles de abordaje del fenómeno de la imagen e introduce categorías de análisis como semejanza, analogía, comparación, motivación, convencionalidad y muchas otras que se detienen a analizar el contenido cultural de la imagen. El nivel de la discusión en torno al tópico deja ver su complejidad y un nivel de significación muy amplio. Lo que Umberto Eco (1975) y Omar Calabrese (1980), entre otros estudiosos de la semiótica de la imagen, dejan claro es que la noción de *signo* sobre la base de la lingüística queda rebasado y superado por un concepto más incluyente, el de “texto cultural”, que implica un proceso de producción cultural que involucra al emisor, al receptor y al texto producido, así como las múltiples significaciones que se expresan en el texto mismo y que, por un lado, dictan la relación del destinador (emisor) hacia su objeto (fotograma–texto), y del objeto hacia el destinatario (receptor), proceso dialéctico que se enmarca en un quehacer mayor: el de la cultura–contexto. “Es a través de la textualidad donde es realizada no sólo la función pragmática de la comunicación, sino también donde es reconocida por la sociedad. Se trata, por ello, de un todo discursivo coherente por medio del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación” (Schmidt, 1978: 31).

La exploración y el análisis del fotograma como texto cultural se ancla en la relación (objeto–destinatario) como generadora de sentido social y cultural. El interesante e inacabado debate filosófico sobre el grado de realismo o reflejo de la realidad que se vierte en una fotografía, así como los abordajes a partir de categorías semióticas, sirven de base para el análisis de fotogramas en filmes mexicanos de ficción seleccionados, pero bajo la perspectiva defendida por Eco, quien señala que un texto —fotograma, fotografía, cartel, icono, mensaje publicitario— se puede interpretar, detener su flujo comunicante para estudiar su linealidad o su elasticidad, destacar su productividad textual, tanto desde su plano expresivo o significativo o su significado denotado (plano del contenido). Afianzando a Eco, se indica que el fotograma cinematográfico es textualizable, escudriñable en sus significados preconstruidos mediante la lectura anclada en

categorías definidas y justificadas por el analista, independientes y válidas tanto como las que el destinador empleó para dar a conocer su mensaje.

Eco (1975), Calabrese (1980) y otros autores han dejado ver que el universo de la textualización de las imágenes implica un trabajo creativo de interpretación que parte de un enfoque semiótico basado en la optimización de la mirada. En este trabajo se esboza un modelo de análisis basado en categorías semiótico-textuales que permitan hilvanar ideas, encontrar sentido y generar un estudio personal, temático y acotado sobre el cine mexicano de ficción, basado en la interpretación.

De un universo de más de 3,500 filmes producidos, se revisaron, seleccionaron y clasificaron aquellos que contienen elementos que a nivel de fotogramas asumen los criterios de "a" a partir de las definiciones críticas de Joan Bassa y Ramón Freixas (1993) y de Serrano Cueto (2003).

El criterio de análisis Representación de la ciencia se refiere a cintas de ficción que han representado a la ciencia en tres vertientes:

- La ciencia como parte del argumento. Aunque el tema no sea de ciencia, se recurre a esta como elemento indispensable para el desarrollo del argumento. La ciencia puede ser aliada o enemiga en el nudo temático y juega un papel crucial en la resolución del argumento. Por ejemplo, *El hombre elefante* (*The elephant man*, David Lynch, 1985), drama en el que se narra la vida de John Merrick, uno de los casos de malformación genética más extraños registrado por la medicina. El científico (médico) es aliado del protagonista. La ciencia aparece representada a través del científico y se puede leer como parte del escenario, la ambientación y la narrativa del filme. Abarca todos los géneros: *El profesor chiflado* (*The nutty professor*, Jerry Lewis, 1963), en la comedia, o *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) en la acción y aventura.
- La película como ilustración de un contenido científico. Filmes que se basan en los beneficios / perjuicios del buen / mal uso de la ciencia y sus aplicaciones bajo un argumento ficticio. Explican una teoría científica desde la ficción argumental. Por ejemplo, *El día después de mañana* (*The day after tomorrow*, Roland Emmerich, 2005), que expone el asunto del calentamiento global y el Protocolo de Kioto.

- El cine ilustra la vida de algún científico. La cinta reconstruye la vida de un hombre de ciencia reproduciéndola con fidelidad a su biografía. En este tipo de cintas, algunos autores consideran que el argumento ha falseado algún aspecto de la cinta para fines de comercialización y para convertirla en un trabajo “basado en hechos reales” o “inspirado en la vida de...” lo que deja entrever que no siempre lo que se observa en la pantalla es verídico. Por ejemplo, *Gorilas en la niebla* (*Gorillas in the mist*, Michael Apted, 1988), sobre la vida de la bióloga Dian Fossey.

Durante más de 100 años, el cine ha reforzado los estereotipos de la ciencia y los científicos, retratándolos en las películas como protagonistas o antagonistas, aliados o enemigos, como ayudantes u oponentes. El *molde* del científico en estos años se ha modificado. Como advierten Bassa y Freixas, del hombre sumido en sus investigaciones, ajeno a la realidad del mundo que lo rodea, prisionero de un instrumental sofisticado, tubos, gomas, líquidos que atraviesan de un lado a otro, con el paso de los años “ha entrado en la universidad, se ha convertido en uno más dentro de un equipo que trabaja comunitariamente en aras de la consecución de fines de índole social” (Bassa y Freixas, 1993: 67). Las transformaciones de la ciencia, sus actores e instituciones han sido reproducidos por el cine, alimentados por la sociedad y reconstruidos en nuevos productos que llegan a las pantallas. Es un ciclo dialéctico y dinámico que nutre a los creadores cinematográficos para dar “su versión de la ciencia” o utilizarla como parte de los saberes socioculturales dentro de sus películas.

Con estos referentes conceptuales, el modelo textual pertinente para el análisis de la imagen (fotograma) en el contexto de la comunicación de masas deberá contar con, por lo menos, cinco niveles:

- De la materia de la expresión (o nivel físico de la expresión).
- Los niveles textuales de la imagen.
- Los aportes de la teoría de la enunciación o análisis del discurso.
- Las estructuras narrativas.
- Los niveles de género.

A grandes rasgos, el texto visual se puede estudiar a través de diversas estructuras productivas presentes en la comunicación de masas (Calabrese, 1980; Vilches, 1991).

El modelo propuesto incluye una adaptación enriquecida por elementos considerados fundamentales por el autor para los fines de la presente interpretación, tales como la ficha técnica y la reseña de cada película, que contendrán información sobre los actores y directores, así como aspectos histórico-estructurales, considerándolo como nivel contextual.

En cuanto a los niveles de análisis, se consideran como de producción material de la imagen o niveles 1 y 2 al fotograma y sus elementos de composición. Contiene los elementos que se pueden *ver* dentro del fotograma, de manera independiente de la lectura que se haga de ellos. Se trata de una descripción del fotograma integrando elementos como los actores y escenarios que lo componen, los objetos y artefactos que se observan, el vestuario y elementos de ambientación presentes. Asimismo, en la primera lectura, se consideran como “elementos diferenciales de la expresión” a aquellos gestos, posturas y otros elementos que se puedan considerar como significativos.

En el tercer nivel, se detiene el análisis en la expresión visual. Es el del fotograma como unidad de textualización del filme: lo visual integra “un mensaje complejo o sintagmático” (Metz, 1971). Se analizan los elementos fotográficos de la escena, sus planos, encuadres y profundidad de campo y foco, entre otros.

En el cuarto nivel, se revisa la estructura narrativa del fotograma, la integración al cuerpo del filme y relevancia como portador de significado. Se explora a los personajes y sus características. Se abunda en la estructura narrativa del filme: qué se cuenta en el fotograma, qué roles desempeñan los personajes, cómo se integran al cuerpo general.

El nivel cinco expone la construcción de estereotipos y la representación visual de la ciencia en el fotograma. Explora el género ubicando al filme dentro de una línea o corriente de creación. Da pie al sexto nivel, el contextual, que explora qué elementos refuerzan o rearticulan las lecturas del fotograma. Se valoran las imágenes al vincularlas con la historia; en esta lectura, “el lector debe desambiguar el mensaje del texto que tiene delante de sí” (Vilches, 1983: 2). Se analizan otras vinculaciones del fotograma-filme con su momento histórico y cultural.

El objetivo del modelo, siguiendo la línea de Zavala (2000), es contribuir a la sistematización de las ideas al momento de visualizar un filme. Los modelos son aportaciones teóricas construidas por el lector, basadas en otros académicos y rearticuladas para fines de análisis e interpretación. La libertad e innovación de los aportes de Umberto Eco, Lorenzo Vilches, Christian Metz y Francesco Cassetti, entre otros, y la óptica que ofrece el análisis del discurso, se presentan como un universo a descubrir en la forma de enfrentar un filme o elegir nuevas maneras de abordar un periodo, género o tema dentro del cine mexicano.

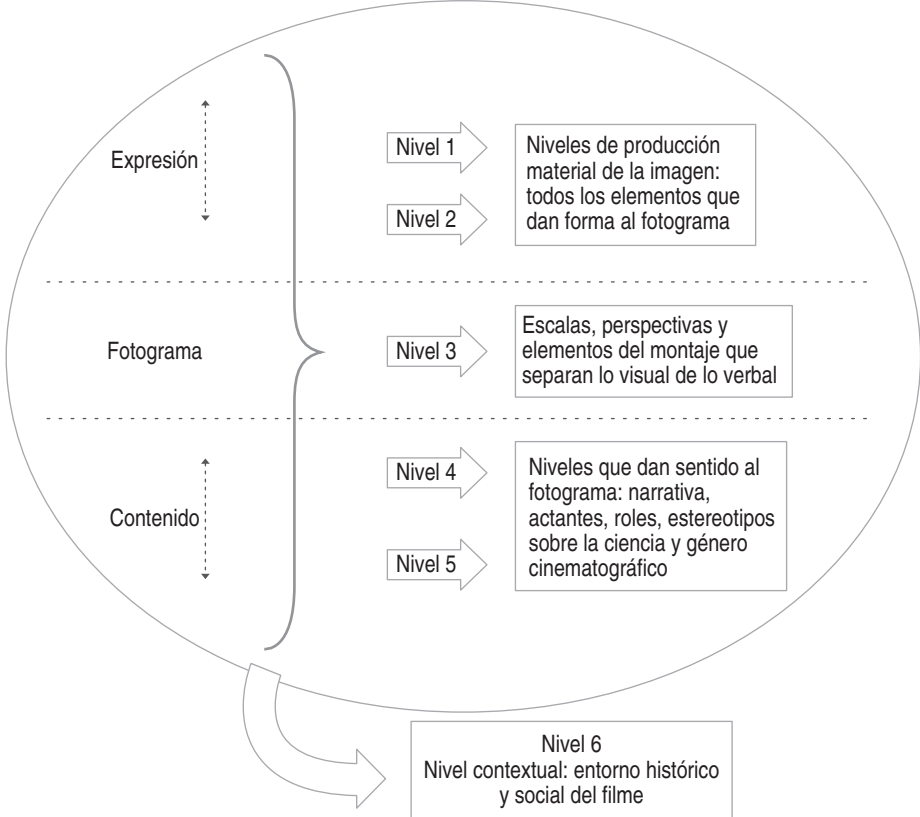
El modelo y su aplicación a *Santo en el Museo de Cera*

Con base en las aportaciones de Jorge Witker y Rogelio Larios, “básicamente existen dos tipos de modelos, los teóricos, en los que se utilizan conceptos o teorías conocidas o tradicionales; y los materiales o mecánicos, que emplean ayudas visuales, como diseños ilustrados, maquetas, etcétera” (2002: 93). El aquí planteado será de tipo teórico–visual, al tratarse de lecturas de fotogramas extraídos de las cintas seleccionadas. El modelo pretende ser un instrumento innovador que permita contribuir también a la integración de teorías sobre el análisis del filme, cuyas muestras se encuentran en trabajos de la más variada índole. Supone la competencia del destinatario para representarlo como un conjunto de “estadios ideales de un proceso de generación y de interpretación” (Calabrese, 1980: 35).

El modelo se presenta en forma circular. La circularidad está entendida como movimiento imparable, dialéctico, que toma y retoma, que plantea y replantea, que, en el caso del cine, se nutre de la realidad y la trasforma en ficción, que la revierte y la imagina, que se mueve en universos que giran, se mueven y —a veces— no se percibe su movimiento. Parte del fotograma como unidad de significación.

El modelo se encuentra dividido en tres secciones. La superior o de *expresión* se refiere a la forma o expresión vertida en el fotograma. Agrupa los dos primeros niveles, que son los que competen a la visualidad del texto objetivizada en el

Gráfica 4.1 Modelo textual de análisis



fotograma: sus elementos constitutivos, distribución en el espacio fotográfico, vestuario, ambientación y escenografía. Algunos autores los consideran diseño de arte, que incluye los tres aspectos señalados. A continuación se detallan los contenidos esenciales del modelo.

A) Plano de la expresión.

Nivel 1. De la producción material.

Vestuario. Elementos de ropaje y accesorios que cubren el cuerpo de los actores y los identifican como personajes. Es un concepto que se articula en el teatro y las artes escénicas y, sin duda, atañe al cine y otros medios

audiovisuales como la televisión. “El vestuario contribuye a definir y caracterizar a los personajes. Denota su *status* social, su contexto socio–histórico y puede realzar la apariencia física del actor” (Posada y Naime, 1997: 57). *Escenografía*. Agrupa los elementos de decorado presentes en el fotograma: espacios o escenarios, accesorios y accesorios de ambientación que reafirman el carácter del espacio y determinan su uso. Concepto también surgido del teatro, el espacio escenográfico incluye además de los decorados, la iluminación y el maquillaje de los personajes / actores.

Nivel 2. De la posición.

Postura de los actores. La postura de los personajes / actores se encuentra *congelada* en el fotograma y consiste en la posición que guardan en ese momento, es decir, su adaptación al escenario: “La postura es la disposición del cuerpo o sus partes en relación con un sistema de referencia que puede ser, bien la orientación de un elemento del cuerpo con otro elemento o con el cuerpo en su conjunto, bien en relación a otro cuerpo. En la interacción son susceptibles de ser interpretadas las señales que provienen de la posición, de la orientación o del movimiento del cuerpo” (Danziger, 1982: 9).

Gestos. Los gestos y expresiones faciales de los personajes otorgan sentido al encuadre mediante la articulación de los músculos de la cara. “La expresión facial se utiliza para dos cosas: para regular la interacción, y para reforzar al receptor” (Danziger, 1982: 6). En el cine, los gestos y posturas son reforzadores de la escena y contribuyen a afianzar el mensaje cinematográfico.

Por su parte, el tercer nivel divide los elementos visuales de los elementos hablados, sonidos incidentales o música,² para centrarse en lo puramente fotográfico:

Nivel 3. Del fotograma.

Escala o plano. “Es la relación que existe entre la superficie que ocupa en la pantalla una imagen dada y la superficie total de la pantalla” (Posada y

2. En este trabajo, el análisis se centra en lo puramente visual. Los sonidos y diálogos remitirían a otro tipo de análisis, que sería interesante realizar.

Naime, 1987: 83). *Close up* o plano de detalle y *medium shot* o plano medio son ejemplos básicos de la tipología de planos.

Iluminación. Consiste en el empleo de la luz dentro de un plano. Puede ser natural (exterior) o artificial (por lámparas y reflectores).

La valoración y análisis del plano puramente expresivo o formal conduce por inferencia natural a un segundo nivel de análisis más de fondo, el de contenido. Esta división metodológica lleva al cuarto nivel, el de la narrativa. Se trata de una exploración de lo que se *cuenta*; se analiza entonces el relato cinematográfico. Se identifican actores y personajes interpretados mediante su descripción e inserción dentro del fotograma, y se presume su función dentro del cuerpo narrativo general del filme.

B) Plano del contenido.

Nivel 4. De la narrativa.

Personaje (s) y actor (es).

Descripción del personaje.

Esteretipos.

Nivel 5. De la representación.

Representación de la ciencia.

Género cinematográfico.

Los niveles cuarto y quinto revisan la construcción de estereotipos, que son moldes o modelos que construyen imágenes mentales sobre entes reales. Pierre Sorlin (1985) indica que el cine, al menos en forma parcial, contribuye a reconfigurar, reconstruir y soldar algunas de las formas de representación o imaginarios socioculturales.

Bassa y Freixas (1993) refuerzan esta idea. Afirman que el cine, a lo largo de más de 100 años, ha recurrido a temas básicos, que se han visto plasmados repetidas veces en los filmes de cada una de las cinematografías, las épocas y las tendencias de creación. Los temas, por su repetición, han creado y reforzado los moldes o estereotipos que al nivel de la visualidad se pueden identificar y

reconocer en las películas. En el continuo ir y venir de temas reiterados y modelos replanteados, el cine, junto con otras estructuras de la visualidad —incluso la interactividad del videojuego— refuerza y recicla sus juegos esquemáticos y estructuras narrativas. La identificación de los elementos parte de las categorizaciones de los autores citados, que sirven de base para la aplicación del modelo descrito. En el quinto nivel se exploran las representaciones del tipo y se valora la importancia del género en la construcción de sus representaciones.

Nivel 6. Del contexto

Analiza al filme como universo total, inscrito en otras superestructuras socio-culturales: época y coyuntura histórica, momentos cruciales en la industria del cine al establecerse una clasificación y sistematización de filmes sobre la base de su devenir. “Supone la manifestación del tiempo en que se filmó y del tiempo al que se refiere la historia del filme, además de los contextos de filmación” (Posada y Naime, 1997: 111).

C) *Santo en el Museo de Cera* (Corona Blake, 1963).

Línea 2. Cine fantástico, luchadores, terror.

Título original: *Santo en el Museo de Cera*.

Dirección: Alfonso Corona Blake.

Producción: Alberto López.

Fotografía: José Ortiz Ramos, en blanco y negro.

Escenografía: José Rodríguez .

Vestuario: Eduardo Carrasco.

Guión: Fernando Galeana y Julio Porter.

Música: Raúl Lavista.

Año de producción: 1963.

Reparto: Rodolfo Guzmán, Claudio Brook, Norma Mora, Rossana Bellini, Rubén Rojo.

Reseña. Susana (Norma Mora), reportera gráfica, visita el Museo de Cera del doctor Karol (Claudio Brook), un *científico* de ascendencia judía que vive en la ciudad de México. La reportera observa extraños pasadizos y algunas rarezas en

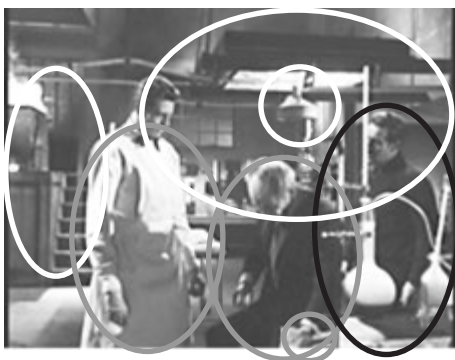


Foto 4.1 (izq. sup.). Poster de la película Santo en el Museo de Cera (1963). DR Televisa, SA de CV.
Fotogramas 4.1 (der. sup.), 4.2 (izq. inf.) y 4.3 (der. inf.) tomados de Santo en el Museo de Cera (1963).
DR Televisa, SA de CV.

las figuras que ahí se exhiben, lo que despierta su curiosidad. Al mismo tiempo, ocurren misteriosas desapariciones de mujeres y hombres, mientras la colección de figuras de cera aumenta. Karol se especializa en recrear escenas de monstruos y asesinos seriales, así como personajes históricos. “Santo” y el profesor Galván (José Luis Jiménez), también científico, se unen para descubrir qué hay en los sótanos del museo de cera y destruir al doctor Karol.

Nivel 1. Los dos fotogramas corresponden a escenas filmadas en estudio o plató. En el fotograma 4.1 se describe un espacio general escenográfico que se podría denominar oficina. Se observa al personaje central del filme, *Santo*, con su capa,

3 En esta sección se incluyen, por motivos de visualización, fotogramas adicionales para fines ilustrativos y de reconocimiento visual.

pantalón ajustado de resorte a la cintura y máscara plateada característicos (en aro gris oscuro y fotograma 4.3).³ El personaje se encuentra posicionado en segundo plano, manipulando un objeto, aparentemente de comunicación (consola sobre una mesa con un oscilador en la parte superior), que se ubica al fondo del set, junto a otros objetos (en aro blanco):

- Una pantalla de comunicación visual y auditiva. Tiene botones grandes, como los televisores de la época.
- Una consola debajo de la pantalla, con un objeto (desconocido) sobre ella.
- Una consola de la época (parcialmente oculta).
- Del techo pende una lámpara con plafón.
- Al fondo se observan dos ventanas cubiertas por cortinas: oscuras del lado derecho, y claras del lado izquierdo.

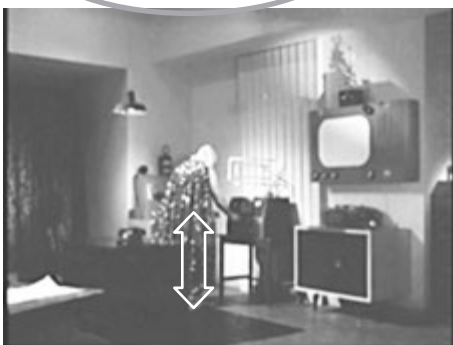
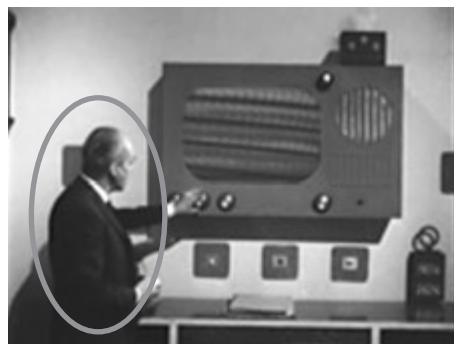
En primer plano se observan un teléfono (aro gris, un escritorio y, en primerísimo plano, una mesa con papeles encima (parcialmente).

En el fotograma 4.2 aparece como escenografía general un laboratorio. El espacio es amplio y deja ver los siguientes elementos decorativos y de ambientación en tercer plano:

- Una mesa de trabajo con instrumentos de laboratorio.
- Sobre la mesa, una regadera que se conecta por un tubo con una caldera situada en el extremo izquierdo.
- Sobre ella, un tipo de lámpara rectangular que pende del techo, de tipo móvil (del lado derecho del fotograma en aro blanco).
- Una caldera o fundidor sobre una plataforma a la que se accede por medio de escaleras laterales (aro blanco).

En primer plano:

- Mesa de laboratorio (en la que está sentado el personaje).
- Matraz de destilación.
- Matraz cilíndrico (aro gris).



Fotogramas 4.4 (izq. sup.), 4.5 (der. sup.), 4.6 (izq. inf.) y 4.7 (der. inf.) tomados de Santo en el Museo de Cera (1963). DR Televisa, SA de CV.

Vestuario:

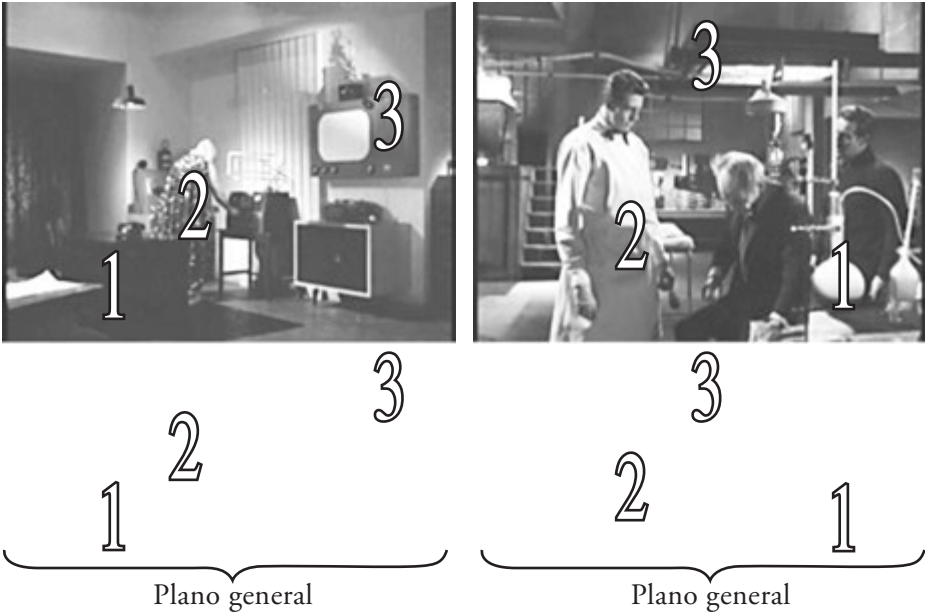
Doctor Kurt Walter Karol. Bata blanca de mangas largas, de tipo *clásico* o quirúrgico; moño pequeño de color oscuro; guantes de hule (fotograma 4.4).

Profesor Galván. Este personaje utiliza traje *clásico* (saco y pantalón de color oscuro, camisa blanca, corbata y chaleco), lleva puesto también un reloj de pulsera. Se observa un ayudante en segundo plano, al que se observa con camisa de manga larga y cuello alto, y pantalón negro (fotograma 4.5).

Nivel 2. Fotograma 4.6. El personaje se encuentra de espalda, con el brazo en dirección hacia el objeto que se observa, el cual detiene con la mano. Su centro está erguido y con la cabeza ligeramente inclinada por la posición y dirección de su actividad.

Fotograma 4.7. El doctor Karol se encuentra de pie, con el centro erguido y los brazos a los lados en posición expectante, casi frente a la cámara, pero con la mirada en dirección hacia el profesor Galván. El profesor Galván, por su parte, se encuentra sentado sobre una mesa, en posición de sumisión, con su centro inclinado, su brazo izquierdo recargado sobre la misma y el cabello despeinado. Su cabeza está inclinada hacia abajo, en franca sumisión. El ayudante de Karol, semioculto, se encuentra de pie, erguido y en posición de espectador.

Nivel 3. Planos e iluminación.



Fotogramas 4.8 (izq. sup.) y 4.9 (der. sup.) tomados de Santo en el Museo de Cera (1963). DR Televisa, SA de CV.

Fotograma 4.8 Plano general o de conjunto. Se puede observar el conjunto escenográfico con sus decorados. El personaje casi al centro y a su alrededor elementos escenográficos y decorativos. La iluminación es artificial y genera sombras para imprimir la atmósfera de misterio, característica del género y el

tipo de filme. En este fotograma se encuentran los tres planos de colocación de objetos y personajes (señalados con números).

Fotograma 4.9 Plano medio o *medium shot* de tipo americano. “Plano que corta la figura aproximadamente a la altura de las rodillas” (Posada y Naime, 1997: 84). Los tres personajes se encuentran *cortados* a la altura de la cintura. La iluminación es artificial. Se crea un espacio intimista y misterioso, propio del género. Ambos fueron rodados en blanco y negro. Al fondo se observa una ventana que sugiere que el espacio es un sótano o bodega.

Nivel 4. En ambos fotogramas se presentan tres personajes del filme.

- *Santo* (Rodolfo Guzmán). “Es un hombre extraño, el legendario enmascarado de plata, un aliado de la justicia para combatir la maldad y el crimen; su identidad es una incógnita” (profesor Galván —José Luis Jiménez—, en Corona, 1963). Su rol dentro de la cinta remite al estereotipo del héroe que combate la maldad, el crimen, la injusticia y la desigualdad, mediante el uso de la fuerza y la inteligencia. La característica de héroe de este tipo es su capacidad de conducirse en el universo fantástico que encierra el género de luchadores, que entremezcla elementos de la ciencia ficción, el terror y lo fantástico. Como advierte Nelson Carro (1984), el surrealismo accidental del cine de luchadores construyó, con la figura de *Santo* en primer término, el edificio del macrogénero de la época de plata: desde 1952, *Santo*, el Enmascarado de Plata, el héroe atómico, “el Superman del subdesarrollo, [que] vela por los hijos del arrabal” (Batra y Aurrecoechea, 1994: 107).
- Doctor Kurt Walter Karol (Claudio Brook). Durante la segunda guerra mundial, el doctor Karol estuvo en un campo de concentración, en Dachau, donde fue maltratado junto a otros millones de judíos. Para salvar su vida, denunció a un grupo de compatriotas. En los años cincuenta se encontraba en Estados Unidos, ya trabajando como científico. Ahí, una explosión le quema las manos. Su único consuelo “es gozar con el dolor ajeno, con la angustia y la desesperación de quienes no sufrieron lo que él sufrió. Deseo

crear un mundo apocalíptico, donde en cada sujeto se observe la guerra, la peste, la muerte, a través de seres deformes. El peor enemigo del hombre es él mismo” (doctor Karol —Claudio Brook—, en Corona, 1963).

- Profesor Galván (José Luis Jiménez). “Físico electrónico”. Utiliza un “localizador electrónico” y un “complejo oscilador” para ubicar a *Santo* donde se encuentre. Da conferencias y asiste a El Ateneo. Su actividad es de científico *duro*, al servicio del bien y de la justicia.⁴

Nivel 5. Durante más de 20 años, el cine de luchadores consolidó en el cine mexicano de ficción un engranaje industrial que canalizó muchas de las expectativas de la naciente clase obrera mexicana. En *Santo en el Museo de Cera* se desarrolla lo que Bassa y Freixas (1993) y Álvaro A. Fernández Reyes (2004) exponen sobre la narrativa eje de las cintas del género: la lucha entre el bien y el mal. Para Fernández Reyes, *Santo* encarna el bien: “la máscara permite la encarnación del personaje por cualquiera de nosotros, e instaura el avance tecnológico de transfondo cultural en plena modernización” (2004: 126). La posibilidad del *Santo* de combinar tradiciones, leyendas, costumbres, mexicanidad entendida en toda su magnitud, con modernidad científico–tecnológica hizo que el héroe pudiera llegar a impregnarse en el sentir, el goce y el deleite que producía la experiencia ante la pantalla. Un género que, como se ha advertido, se hizo camaleónico, fundió el fantástico con el terror, la ciencia ficción, el *noir* mexicano, el melodrama y hasta la comedia. En esta cinta el bien, encarnado por *Santo*, debe luchar con *el mal*, de tipo social, equiparado al desorden, miedo, inquietud, caos “producidos por agentes perturbadores” (Bassa y Freixas, 1993: 71). El rol del científico se encasilla en el modelo estereotípico del sabio o científico loco: “Es la propia ciencia la que le sirve de apoyadura, la que, en su afán de desarrollarla hacia límites y ámbitos superiores, propiciará su trastorno, cada vez más notorio y gradual, llevándolo a una enajenación total” (Bassa y Freixas, 1993: 69). En este filme, Karol oscila entre la normalidad–anormalidad (característica del género fantástico), pues la figura del científico socialmente construida es la de un ser

4. Cabe indicar que estas valoraciones son extraídas del discurso de conjunto, de la visualización total del filme (lo visual y lo auditivo).

extraordinario, fuera de lo *normal*, pero que pierde en un momento la ruta hacia el bien común, utilizando su talento en contra de la sociedad que lo encumbrara. Las acciones de Karol en esta cinta se encaminan hacia una venganza contra la humanidad por las injusticias sufridas durante la guerra, venganza ejercida a través del secuestro y crimen de personas a las que convierte en figuras de cera. De esta forma, se recurre a otro de los esquemas estereotípicos presentes en el cine fantástico y, sobre todo, en el de luchadores: la monstruosidad. En el filme, Karol crea figuras de cera aberrantes para compararlas con “la monstruosidad humana” que “debe enseñarse para demostrar que el hombre es más bestial que cualquier otra especie”. Para lograr su objetivo, Karol conoce la ciencia y desarrolla un engranaje tecnológico para producir sus criaturas en el laboratorio contiguo al museo. En contrapeso, el profesor Galván se erige como el científico mártir, humanitario, que también trabaja en su laboratorio, pero unido a la fuerza y sabiduría del héroe. Este “físico electrónico”, como se observa en una escena del filme, sostiene una comunicación constante con *Santo*, al que provee de los avances de su investigación, traducidos en modernas armas y sistemas de camuflaje, comunicación y vigilancia.

Nivel 6. La tónica del discurso, tanto visual como verbal, en *Santo en el Museo de Cera* deja ver la intención de Corona Blake de recurrir a las fórmulas del cine de Hollywood y adaptarlas al contexto del país. El tema del museo de cera, de figuras hechas con cuerpos humanos, ya había sido explorado por Hollywood en 1933, con *Mystery of The Wax Museum*, de Michael Curtiz, y su *remake* en 1953, *The house Of Wax*, de André de Toth. En la versión de Corona Blake se utiliza un recurso muy empleado en los filmes de luchadores: la amenaza externa sobre un país francamente tranquilo. Los científicos *malos*, como el caso de Karol, vienen del extranjero —basta con escuchar su nombre— y, en este caso particular, su locura es producida por las atrocidades sufridas en la segunda guerra mundial. En 1963 México se encontraba bajo el régimen de Adolfo López Mateos, del Partido Revolucionario Institucional (PRI), quien continuara el trabajo modernizador de sus dos antecesores. La política exterior de López Mateos fue de respeto y *no intervención* en las turbulentas relaciones entre la extinta Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y Estados Unidos. Para esos años, el enfriamiento

de las relaciones entre los bloques capitalista y socialista ubicó a Cuba en el ojo del huracán, al unirse a la *cortina de hierro*. Corona Blake demostró en forma sutil su postura frente al holocausto, al narrar una historia sobre un científico que llega a México con heridas psicológicas causadas por la guerra.

A modo de cierre: leer ciencia en el cine mexicano de ficción

El abordaje de la ficción fílmica mexicana parte de sus marcos de representación o fotogramas, que proporcionan al lector de la imagen, elementos suficientes para textualizar su visión y extraer de ella elementos significantes. El enfoque, el plano y el encuadre que brinda la fotografía han permitido aplicar un modelo construido por el autor sobre la base de aportaciones semióticas y de análisis del discurso visual, que delinean un esquema de análisis en seis niveles, que separan lo expresivo y lo de contenido, lo visual y lo verbal, lo de forma y lo de fondo, hurgando en la interpretación, en la lectura de la imagen. El modelo, circular y dinámico, *congela* para sus fines momentos del filme encuadrados en el fotograma.

La creación y aplicación del modelo supone también una suerte de artesanía intelectual, un *atreimiento metodológico* que expone su propio bricolaje y lo justifica, lo valida como entidad abstracta que permite entender un fotograma como unidad de análisis: “Lo que se ve, depende de quién mire y de quién le enseñó a mirar” (Vilches, 1991: 119). Estas páginas de análisis, sin duda, no bastan para decir todo lo que se podría decir de un filme, pero sí dan algunas claves sobre su importancia y significación a la luz de un modelo. Desde la sistematización hasta la construcción de líneas de género, se ha puesto de manifiesto la recurrencia a los temas con representaciones de la ciencia, desde variados y hasta encontrados géneros. El cine nacional, como otros y como muchos, ha sido —y es— uno de los referentes socioculturales más socorridos para tratar de explicar y entender lo que somos y por qué somos así.

Durante casi 20 años, el cine nacional de ficción empleó, entre otros, modelos de representación y argumentos relacionados con el holocausto, la bomba atómica, la amenaza nuclear y la crisis de los energéticos. Como se expresa en

el ejemplo, la alienación del doctor Karol fue producida por los horrores sufridos en Auschwitz y Dachau en *Santo en el Museo de Cera*. Hubo, asimismo, reiteradas versiones de automatismo (zombies y robots), dominio de la mente y robo de cerebros, así como amenazas del espacio exterior. El periodo de mayor productividad en esta visualidad sobre la ciencia sucedió entre finales de los años cincuenta y mediados de los setenta, como lo revelan las cintas expuestas. Con este primer acercamiento teórico–metodológico se abren ilusiones más intensas y más profundas sobre la imagen de la ciencia y la tecnología en el cine de ficción y, sobre todo, en el vasto y aún inexplorado campo de estudios sobre la comunicación pública de la ciencia.