

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

Cine de terror mexicano: estudios de recepción en jóvenes cinéfilos

Autor: Aurelio Mora Peñaloza

**Tesis presentada para obtener el título de:
Maestro en Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
Hugo Medina Bojórquez**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.



**UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**CINE DE TERROR MEXICANO:
ESTUDIOS DE RECEPCIÓN EN JÓVENES CINÉFILOS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN COMUNICACIÓN**

PRESENTA

LCC AURELIO MORA PEÑALOZA

ASESOR

MCP HUGO MEDINA BOJÓRQUEZ

ACUERDO: MAES100817

CLAVE: 16PSU0061A

MORELIA, MICH.

AGOSTO DE 2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
JUSTIFICACIÓN.....	7
ANTECEDENTES.....	9
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	13
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	14
OBJETIVOS.....	14
HIPÓTESIS.....	14
METODOLOGÍA.....	15
CAPÍTULO 1:	
EL CINE	
1.1. La magia del cine y su nacimiento.....	18
1.2. Peregrinar del cine hasta llegar a México.....	21
1.3. Evolución de nuestro cine nacional.....	25
1.3.1. La idiosincrasia del cine mexicano.....	28
1.3.2. La aparición de los géneros cinematográficos mexicanos.....	32
CAPÍTULO 2:	
EL CINE DE TERROR MEXICANO	
2.1. Gestación del cine nacional de terror.....	36
2.2. Evolución del cine de terror mexicano.....	38
2.3. El cine nacional de terror en la actualidad.....	41
2.4. El cine de terror mexicano en el mundo.....	45
2.4.1. ¿Es cine de culto el terror capturado en el celuloide mexicano?.....	48
2.4.2. ¿Existe una contribución de México al cine de terror mundial?.....	51

CAPÍTULO 3:

MARCO TEÓRICO DE LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN Y UTILIZACIÓN DEL GRUPO FOCAL PARA DEFINIR LA VALIDEZ DE LA HIPÓTESIS

3.1. Marco teórico de los estudios de recepción.....	53
3.2. Los grupos focales como herramienta de investigación.....	56
3.3. Consideraciones y utilización de los grupos focales para definir la validez de la hipótesis.....	58

CAPÍTULO 4:

APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA PARA LA OBTENCIÓN DE LOS RESULTADOS CUALITATIVOS

4.1. Propuesta y diseño de la herramienta.....	62
4.2. Aplicación del grupo focal y versión estenográfica.....	65
4.3. Resultados e interpretación.....	108

CONCLUSIONES.....	117
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	123
--------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

El cine nacional ha logrado posicionarse en los últimos años como una etapa de nuevos bríos con el llamado nuevo cine mexicano, sin embargo, nuestra cinematografía nacional tiene una historia y un pasado mucho más profundo y complejo.

El cine mexicano fue la primera industria fílmica que existió fuera de Europa, tuvimos cine antes que Hollywood, antes que la India y que casi todas las potencias mundiales del celuloide.

En diferentes etapas de la cinematografía mexicana, nuestro país fue pionero en la realización y distribución de cintas fílmicas haciendo que la cultura y la idiosincrasia del mexicano fueran bien recibidas en el extranjero y que lo que conocemos hoy como los estereotipos y clichés de nuestra identidad nacional sean los que quedaron impresos en su momento en épocas de gran esplendor como la época de oro del cine mexicano.

Tras la evolución del cine nacional y la aparición del nuevo cine mexicano, los consumidores popularizaron la idea de éste como si se tratara de un solo género homogéneo, refiriéndose a él como *la película mexicana*, cuando en realidad, nuestro país históricamente ha sido precursor en muchos géneros fílmicos, entre ellos el cine propagandístico, el cine documental bélico, el cine costumbrista y muchos más.

Además, desde su nacimiento y a lo largo de la historia de nuestra cinematografía, podemos observar cómo han existido no sólo géneros pioneros que hicieron un parte aguas en la forma de crear y ver cine, también han existido géneros convencionales como el cine infantil, el cine de acción, el cine *western*, el cine de comedia y el cine de terror, este último género a veces olvidado por la insostenible competencia contra los recursos de producción y distribución de la meca hollywoodense, pero que ha dignificado y rescatado nuestras tradiciones orales para exponer a nuestro país y al mundo la forma tan particular que tenemos de hacer cine de terror.

Este estudio plantea hacer un recuento a lo largo de la historia de la cinematografía nacional desde su nacimiento, su llegada a México, su utilización propagandista, su evolución documentalista, la aparición del cine documental bélico hasta llegar a la

gestación y consagración de uno de los géneros más emblemáticos a nivel mundial: el terror.

Dicho sea de paso este género que el cine nacional ha logrado apropiarse para imprimir cualidades muy propias de nuestra identidad, ha existido desde la gestación de las primeras cintas, pasando por el cine de la época de oro hasta llegar a nuestros días y nuestra actual etapa del nuevo cine mexicano.

Este estudio plantea que existe una identidad propia de nuestro cine nacional y que la homogeneidad de un solo género para todas las creaciones fílmicas nacionales no existe, sino que tenemos un cine complejo, completo y con una rica historia capaz de generar cine de cualquier estilo y para ello utilizaremos al cine de terror nacional como un crisol de varias vertientes para probar que este género existe y ha tenido la cualidad de exponer a cualquier cinéfilo del mundo una forma diferente, divertida, original y creativa de contar historias de terror con un jolgorio y un estilo muy peculiar que sólo en México puede hacerse.

El cine de terror mexicano ha logrado asustar, divertir, contar historias y a través de este estudio se narrará esa existencia, qué tan importante es para entender nuestra historia y comprender que somos capaces de proyectar realizaciones bien hechas, que aportan y que siempre han estado presentes, aunque a veces olvidadas.

De esa forma el lector no sólo conocerá un poco más de la historia del cine nacional sino que se buscará adentrarlo al fascinante mundo del cine de terror mexicano que tiene un sello particular, un sabor muy mexicano y forma muy nuestra de contar historias y provocar gritos.

JUSTIFICACIÓN

Es importante hacer un estudio donde se muestre de qué forma el cine mexicano ha logrado crear un género de terror propio con sus cualidades y características paralelas a cualquier otra cinematografía.

No sólo el hecho de afirmar que existe un género propio de terror hará que comprendamos cómo México ha sido pionero en este estilo y cómo ha logrado contar historias muy a su forma y dentro de sus posibilidades, sino que ayudará a descubrir que si bien existe este género propio también deben de existir muchos más y que el cine mexicano no sólo es un cine que habla de un solo tema o que las etapas de nuestra cinematografías sean homogéneas en sus historias, sino que a lo largo de la historia de éstas han existido diferentes géneros cinematográficos hechos muy a la mexicana, pero respetando las características de cada uno.

Es importante hacer un estudio que mediante la aplicaciones de métodos cualitativos describa la existencia de este género ya que nuestro país y la cinematografía de él merece dignificar su quehacer artístico respecto al cine y exponer que tenemos diferentes modelos de representación y que a lo largo de la historia del cine mexicano se ha logrado contar historias propias bien escritas y bien elaboradas que dan el sello distintivo de nuestra idiosincrasia, pero que también dejan bien plantado al cine nacional como un cine capaz de hacer cualquier género y sobre todo capaz de ser un cine más completo que lo que se ha creído.

Una parte importante de este estudio es el hecho de probar que si bien hay autores que han postulado que el nuevo cine mexicano y varias etapas más de nuestra cinematografía han buscado beber de la influencia del cine hollywoodense, el cine de terror mexicano a logrado reivindicar este dogma puesto que nuestro cine de terror es un género que ha logrado contar historia propias referidas de nuestras tradiciones orales y ha logrado, sobre todo, tener un sello característico de nuestra identidad.

Todos podemos describir las particularidades que hacen posible las denominaciones de cine de terror a una cinta, sin embargo hace falta un estudio científico que demuestre cómo este género existe y como ha existido en nuestro cine nacional desde sus inicios proyectando una forma diferente y muy original de hacer cine.

Es importante conocer a profundidad el tema y lograr utilizar un método cualitativo para lograr comprobar la existencia de este género propio dentro de nuestro cine y de esta forma denotar que la existencia de cualquier otro género nacional es posible de tal forma

que se pruebe que la cinematografía mexicana es capaz de generar estilos y modelos propios.

Se pretende que esta investigación sirva a estudiantes de asignaturas en comunicación, cine y a lectores en general interesados en cine nacional para conocer un poco más acerca de la historia del cine mexicano desde sus orígenes, su evolución y consagración a partir de la existencia de un género propio, el cine de terror mexicano. De esta forma se conocerá cómo ha evolucionado este estilo históricamente y cuáles han sido sus formas de representación más importantes y célebres.

El lector ahondará en la historia de la cinematografía de terror mexicana y descubrirá mediante un método cualitativo si es posible afirmar que existe este género, cuáles son sus características y lo más importante, ver si la cinematografía nacional puede afirmar que cuenta con este género dentro de sus creaciones.

Cabe señalar que el estudio también aportará elementos para conocer cómo interpreta y procesa un público meta los productos cinematográficos mexicanos del género de terror, qué características atribuyen para identificarlos dentro de este rubro y de qué manera consumen éstos.

Tratándose de un estudio no sólo histórico y bibliográfico, sino también, de análisis de un público meta se entenderá qué es lo que ha hecho falta para posicionar a la industria cinematográfica dentro de este rubro y comprender que sí se ha hecho bien a la hora de producir este material, además de describir a profundidad la forma en que se decodifica e interpreta a éste a partir de principios de publicistas de análisis colectivo a través de muestras representativas.

ANTECEDENTES

El académico de la Universidad Nacional Autónoma de México y especialista en historia del cine nacional Jorge Ayala Blanco, en su libro *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito* hace una cronología de cómo la cinematografía nacional ha evolucionado hasta llegar a la época actual del llamado nuevo cine mexicano, pasando

por varias etapas desde el cine de la época dorada hasta el de ficheras. En este libro se describen las etapas de nuestro cine y se plasma la aparición de géneros cinematográficos mexicanos, pero enfocándose más en las etapas, cronológicamente hablando, que en los estilos, modelos de representación y géneros en concreto (Ayala Blanco: 1991, pp. 545-550).

En este sentido podemos decir que sí ha existido desde el inicio la presencia de géneros cinematográficos en la industria nacional, sin embargo ha hecho falta describir alguno en particular que demuestre que dentro del cine nacional podemos desprender cualquier género cinematográfico incluido el terror o la ciencia ficción.

En el libro *México visto por el cine extranjero* de Emilio García Riera se habla de cómo el cine extranjero ha encasillado en ciertos personajes al cine nacional y cuestiona si es posible que el cine mexicano pueda a través de sus creaciones mostrar una contraparte de lo que el mundo le atribuye como características y estereotipos al cine de México (Gracia Riera: 1994, pp. 124.130).

Sin embargo en el libro de Luis Núñez Gómez y Beatriz Solís Leree *Comunicación: Identidad e integración latinoamericana* publicado por Universidad Iberoamericana postulan que existen cinematografías latinoamericanas que han logrado diferenciarse claramente del resto de los cines del mundo imprimiendo una forma propia de hacer historias y contar las cosas, entre ellos México. (Núñez Gómez y Solís Leree: 1994, pp. 205-206).

Partiendo de este hecho, la cinematografía nacional dada su condición de ser una de las de mayor antigüedad fuera de territorio europeo, ha logrado desde su inicio ser referente y diferenciarse de otras cinematografías poseyendo formas y estilos propios y mediante este estudio se analizará la existencia del cine de terror nacional que dicho sea de paso también se hablará de la historia de nuestra cinematografía que merece un lugar especial en el cine mundial.

Adentrándonos al cine de terror en particular, John Gordon Melton escritor de *The vampire book: The encyclopedia of undead*, hace un recorrido por el cine de terror de varias naciones mencionando que México ha logrado catapultar a pantallas

internacionales una forma diferente de hacer cine de terror y que nuestra industria fílmica tiene una forma particular de crear leyendas y contar sus propias versiones de lo que considera un horror ininteresantemente propio y vanguardista (Gordon Melton: 2011, pp. 181-182).

Jaime García Estrada egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México afirma que el cine de terror mexicano ha logrado representar de formas distintas a nuestro cine nacional y que uno de los géneros que mantiene mayor testimonio de cómo hacer cine de manera diferente es el cine de terror que ha buscado contar historias de una forma quizá limitada económicamente, pero sí insuperable en calidad y creatividad (García Estrada: 2005, pp. 30-40).

El escritor Álvaro Fernández Reyes en su libro *Santo, el Enmascarado de Plata* publicado por el Colegio de Michoacán y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes habla de la aparición de este personaje y cómo mezclando tramas de subgéneros como el de las películas de luchadores y utilizando personajes de un estilo casi *kitsch* como hombres lobo, marcianos y mujeres vampiro se ha logrado crear un género de terror lleno de inverosimilitud, pero sobre todo de diversión y futurismo que en Europa ha sido bien aceptado al grado de llamársele cine de culto (Fernández Reyes: 2004, p. 30-40).

Un estudio ya antiguo del escritor Aurelio de los Reyes llamado *Medio siglo de cine mexicano*, menciona que desde que el cine hollywoodense comenzó a acaparar las industrias cinematográficas internacionales con su exportación y haciendo que estas intentaran copiar su estilo, el cine mexicano se desprendió de esto ya que buscó una identidad propia de hacer las cosas y formas nuevas de representación (De los Reyes: 1987, pp. 185-187).

Respecto a esta afirmación hay que mencionar que México tuvo una producción con identidad propia según estudios sobre historia de cine nacional de Raciél Martínez Gómez, quien asegura que esta identidad se gesta por el intento de “Abordar el nacimiento y difusión del Siglo XXI como los intentos civiles de producción, la génesis industrial hasta la época de oro, que para los críticos de cine significa un tópico que funciona como una especie de manantial de fuente eterna que les permite insistir en su investigación sobre los mitos creadas en esta franja” (Martínez Gómez: 2010, pp. 80-81).

De tal forma este estudio dará continuidad a los estudios que han planteado la existencia de diversos géneros a lo largo del cine mexicano, pero se hará énfasis en la existencia de un cine en particular, un estilo que logró sobrevivir dadas las condiciones adversas y la insostenible competencia con un cine hollywoodense de gran poderío que casi merma las producciones nacionales.

La historia del cine de terror nacional y la existencia de este género será lo abordado en este trabajo de investigación que contribuirá a los estudios sobre cinematografía nacional hablando de un caso en particular, la existencia de un género que logró, quizá con pocos recursos, pero con sobrada creatividad la narración de un estilo de terror propio, diferente a los convencionalismos y que siempre tuvo algo que contar a los cinéfilos no sólo de México sino del mundo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine mexicano a lo largo de los últimos años se ha catalogado como un cine homogéneo, que presenta la misma línea de historias, que se diferencia entre épocas (llámese propagandístico, dorado, de ficheras, político, nuevo cine, etc.), dejando de lado la existencia de géneros, de diferentes estilos que beban de una literatura en concreto para hacer formas diferentes.

No necesariamente nuestro cine es un mismo género como se ha pensado, sino que nuestra historia y las creaciones que los cineastas, directores y productores han realizado a lo largo de la historia han sido contadas desde diferentes vértices y para ello es importante definir que nuestro cine tiene mucho para exhibir, tiene una gama amplia de géneros cinematográficos y subgéneros tanto alternativos como tradicionales y que a lo largo de esa historia fílmica puede desprenderse de cada una de las épocas de nuestra cinematografía cualquier género demostrando que México es capaz de producirlos al igual que cualquier otra nación e incluso con mayor virtud pues en épocas en concreto se ha logrado hacer más cine con creatividad que con presupuesto.

El problema de esto radica en que la mayor parte de la literatura especializada en historia de la cinematografía nacional ha buscado catalogar el acervo fílmico por etapas históricas y es ahí donde esta investigación busca ofrecer una alternativa para describir la existencia de varios géneros a lo largo de la cinematografía nacional y su historia haciendo ver que existe diversidad de estilos y variedades para nuestro cine.

DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Partiendo de la idea que resulta complejo describir la existencia de cada uno de los géneros y subgéneros cinematográficos de la cinematografía mexicana, este estudio se centrará en contar la historia nacional del cine, la aparición, evolución y consagración de uno solo de los muchos géneros que puedan existir en nuestro cúmulo de películas: el cine de terror.

De esta forma se profundizará en la historia de este género en concreto, de la existencia de él, de las adversidades que tuvo que pasar para formarse y consagrarse y de cómo logró imprimir al cine mexicano un sello característico y muy bien aceptado por los cinéfilos.

Al hablar de la existencia de un género en concreto se puede connotar que existen muchos géneros más y que la idea de que nuestra cinematografía puede únicamente catalogarse por épocas, lo cual también es muy válido, debe conjugarse con la idea que igualmente puede catalogarse por géneros y que la existencia de ellos es una prueba fehaciente de que existe talento y creatividad dentro de las diversas realizaciones fílmicas para hacer un cine con diversidad de géneros, pero sobre todo con las cualidades de poseer una forma distinta, particular y con estilo muy propio de contar nuestras historias.

Así, es el problema se limitará a describir y someter a un método científico la cuestión de si existe o no un cine de terror propio de nuestra cinematografía mexicana, así como la interpretación que los consumidores tengan hacia aspectos generales como la realización y producción de estas cintas según sus gustos y consideraciones.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta central de investigación:

- ¿La cinematografía mexicana cuenta con un género de terror propio?

Preguntas particulares de investigación:

- ¿Cuáles son las películas de terror más recordadas por el cinéfilo mexicano?
- ¿Qué características atribuye el cinéfilo mexicano a las producciones que puedan considerarse del género de terror?

OBJETIVOS

Objetivo central de la investigación:

- Descifrar si existe o no un género propio dentro de la industria fílmica nacional que pueda considerarse como cine de terror.

Objetivos particulares de la investigación:

- Descubrir cuáles son las cintas más recordadas por el colectivo que formen parte de las películas de terror mexicanas.
- Describir las características que los cinéfilos atribuyen a las películas de este género.

HIPÓTESIS

El cine mexicano cuenta con un género de terror dentro de las producciones nacionales.

Este género de terror comprueba que existen diversos géneros más que hacen que nuestra cinematografía nacional sea más que un conglomerado de épocas históricas y

que demuestra que dentro de dichas épocas ha habido diversidad de géneros cinematográficos y para muestra, el género de terror.

METODOLOGÍA

Debido a que este estudio centra su labor en qué es lo que los jóvenes cinéfilos decodifican, interpretan, además de las aportaciones que hacen, a la cinematografía de terror producida por la industria mexicana, la aplicación metodológica partirá de los estudios de recepción que históricamente han sido ligados a los estudios de la influencia y a lo largo de las últimas tres décadas se han convertido en sector clave de las teorías de la comunicación.

Respecto a estos estudios, existen académicos como la catalana Anna Clua que postula que ha existido una convergencia entre tradiciones de investigación que en antaño eran separadas por ideologías como los funcionalistas pertenecientes a la postura liberal y la corriente crítica afiliada al marxismo, dicho sea de paso tales corrientes ahora mezcladas en métodos de investigación derivados de los estudios de recepción en un inicio fueron tan contrapuestas que difícilmente lograrían ser fusionadas para un estudio de investigación (Clua: 2001, pp. 998-999).

Lo importante de esta línea académica es que otorga un grado de importancia sumamente grande a los públicos metas y se enfoca más en lo que ellos analizan que en lo que el emisor les proporciona. El teórico de los estudios de recepción Klaus Bruhn Jensen menciona en su libro *An handbook of media and communication research: Qualitative and quantitative methodologies* que “La investigación cualitativa reciente indica que las audiencias poseen la capacidad de asignar un sentido propio sentido a los medios masivos de comunicación” (Bruhn Jensen: 2002, p. 992).

Cabe señalar que este método será empleado debido a que existe el primordial interés en resolver hipótesis y preguntas central y particulares al igual que objetivos a partir del estudio en audiencias basándonos en que la investigación parte de las implicaciones publicitarias y mercadológicas del consumo de cine de terror mexicano. Lo que se define en el libro *Qualitative communication research methods* de Thomas R. Lindlof como “comunidad interpretativa” que son los cinéfilos consumidores que comparten ciertas

características entre sí y que serán expuestos a la experimentación a través de una herramienta de investigación (Lindlof: 2010, p. 998).

Para esta investigación se utilizará como herramienta de investigación a los grupos focales, también llamados, entrevistas colectivas, para definir así si los cinéfilos a los cuales se aplique esta técnica pueden plasmar mediante dicho método cualitativo si existe o no el género de terror en las producciones de nuestra cinematografía y, si es que existe, cuáles son para ellos las muestras fílmicas más representativas dentro de este género nacional.

Un grupo focal es un grupo pequeño de discusión el cual está guiado por un moderador. El objetivo de la aplicación de esta herramienta es conocer de una forma meramente cualitativa las opiniones, aseveraciones y posturas sobre un tema en específico y para ello serán incluidos en dicho grupo a personas que compartan entre sí ciertas características que los unifiquen como un conjunto conocedor en cine nacional, que se consideren a sí mismos cinéfilos.

Con la aplicación de una metodología cualitativa y esta herramienta en particular de los grupos focales se buscará constatar o refutar la validez de la pregunta central de investigación que recae sobre el siguiente cuestionamiento ¿La cinematografía mexicana cuenta con un género de terror propio? Y descifrar de igual manera las preguntas particulares de ¿Cuáles son las películas de terror más recordadas por el cinéfilo mexicano? y ¿Qué características atribuye el cinéfilo mexicano a las producciones que puedan considerarse del género de terror?.

De igual manera se buscará lograr los objetivos general y particulares de la investigación acotados en el apartado anterior: Descifrar si existe o no un género propio dentro de la industria fílmica nacional que pueda considerarse como cine de terror, descubrir cuáles son las cintas más recordadas por el colectivo que formen parte de las películas de terror mexicanas, describir las características que los cinéfilos atribuyen a las películas de este género.

Podemos decir para efectos prácticos, cuando se habla de grupos focales se está haciendo mención al trabajo de investigación que recaerá sobre la búsqueda de

información en públicos metas y consumidores y cuando se habla de una entrevista colectiva se está haciendo alusión a la investigación hacia grupos de individuos sobre temas sociales y de conciencia colectiva.

Dada la naturaleza de esta investigación y para la propiedad de esta aplicación se hablará de grupos focales pues la respuesta de si se considera existente la idea de un género de terror propio en nuestro cine o no va encaminada precisamente hacia consumidores, expertos en la materia y aunque connotativamente estamos hablando de temas social y las repercusiones de la identidad de una cinematografía nacional, el tema se centrará en la opinión de consumidores de cine mexicano.

Se utilizará como marco teórico las propuestas bibliográficas para realización de grupos focales de autores expertos en investigación cualitativa como Xavier Callejo Gallego en *El Grupo de Discusión: Introducción a una Práctica de Investigación*, el libro de Jesús Galindo Cáceres *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, la investigación de Jesús Gutiérrez Brito *Grupo de Discusión: ¿Prolongación, variación o ruptura con el focus group?*, El de Ramón Llopis Goig *El Grupo de Discusión: Manual de Aplicación a la Investigación Social, Comercial y Comunicativa*, el escrito de Restituto Sierra Bravo *Técnicas de investigación Social* y el libro *Técnicas de marketing* de Andrés Zapata.

En el tercer capítulo titulado *Utilización del grupo focal para definir la existencia de un género de terror en el cine nacional* se tocará a profundidad las formas y propuestas bibliográficas para la realización de grupos focales, igualmente en el capítulo cuatro llamado *Aplicación de la herramienta para la obtención de los resultados cualitativos* se presentará la propuesta de la herramienta del grupo focal específico para este trabajo de investigación y la aplicación al igual que los resultados que serán plasmados en el último capítulo, el de las conclusiones.

CAPÍTULO 1: EL CINE

1.1. LA MAGIA DEL CINE Y SU NACIMIENTO

El más nuevo de las artes es el cine. La pintura, la música, la danza son las primeras representaciones artísticas que concibió el hombre, sin embargo, pareciera que algo tan reciente en nuestra historia colectiva como la cinematografía fuera algo difícil de describir o explicar desde el sentido de la cronología. En este capítulo conoceremos cómo a partir de un experimento científico nació una técnica con un toque de ambigüedad que plasmó arte, ciencia y comunicación en un solo exponente, cómo fue exportada hasta nuestro país y de qué forma hasta nuestros días continúa fascinándonos: el cine.

A raíz de que muchos de los primeros fotogramas han sido extraviados o dañados parcial o incluso totalmente, es difícil entender en qué momento exacto nació un nuevo lenguaje, el lenguaje cinematográfico.

Podemos decir que cada expresión del arte posee un lenguaje propio compuesto de significados y significantes y el cine no es la excepción. No obstante, el cine nació no con la idea de ser un exponente cultural, sino que a diferencia de ser primordialmente comunicativo como el resto de las expresiones artísticas, el cine nació como un puro experimento científico.

El efecto cinematográfico de la imagen en movimiento existe gracias a la superposición de veinticuatro fotogramas por segundo, en un inicio, sólo dieciséis. Se logra este efecto porque al enviar la retina imágenes a nuestro cerebro, este no logra diluir la primera antes de procesar las consecuentes y pareciera que está presenciando no una imagen fija sino una imagen en total movimiento (Sadoul: 2004, pp. 5-6).

Este efecto fue expuesto tras tiempo de experimentación por los hermanos Louis y August Lumière, sin embargo existen estudios previos antiquísimos referentes a este efecto. Isaac Newton esbozó en los siglos XVII y XVIII una superposición de figuras que podrían generar este resultado visual. El físico inglés Peter Mark Roget continuó con los tratados

de Newton sobre la agregación de movimiento a la imagen y finalmente su connacional John Herschel crearía el primer artilugio óptico que utilizó dibujos. Para 1825 sería creado el *traumátropo* por William Henry Fitton y John Ayrton creó un visor que superponía imágenes a través de un disco de cartón (Sadoul: 2004, p. 6).

Con esta acuñación podría hablarse de la creación del primer emisor de dibujos animados, sin embargo, el cine como tal y como generador de imágenes fidedignas aún estaba en proceso de gestación.

La primera fotografía fue lograda en 1823, para ello había sido necesaria una exposición de 14 horas para conseguirla, la imagen que fue titulada *La table servie* fue lograda por Joseph Nicéphore Niépce. Para finales de la década de 1830 la exposición oscilaba en treinta minutos y para finales de 1840 se había reducido a 20, bastante tiempo aún, no obstante, la fotografía más que un método de captura de la realidad, seguía siendo considerada una nueva forma de dibujo que a diferencia del pincel lograba captar los cuadros a través de elementos químicos mediante la llamada cámara negra.

A inicios de la tercera parte de ese siglo, fotógrafos como Antoine Claudet, Jules Duboscq, Charles Wheatstone y John Whenham, entre otros, ofrecían el servicio de imprimir imágenes para compilaciones a través de las tituladas *tomas de vistas* que no eran otra cosa que retratar breves movimientos de un hombre levantando un brazo, una bailarina saltando, una mascota corriendo o un árbol moviéndose, pero que representarían los principios básicos y el antecedente más próximo al nacimiento del cine como tal (Sadoul: 2004, p. 7).

Fue ahí cuando los hermanos Louis y August Lumière lograron perfeccionar la colocación de fotogramas, adecuar las capas fotosensibles, trabajar con químicos más fidedignos y así dar lugar al primer cinematógrafo, que pareciera un simple aparato de la antigüedad para las cámaras actuales, pero que representó un parte aguas crucial y dio paso del intento de fotografía en movimiento a la película fílmica de una forma más palpable.

Podríamos decir que por consenso entre autores, los padres de la cinematografía como tal son los hermanos Louis y August Lumière, sin embargo, académicos de la historia del cine como Daniel Narváez Torregroso postulan que “A los hermanos Lumière se les ha

puesto en tela de juicio la paternidad del invento y desde siempre se han enfrentado los 'lumieristas' contra los 'antilumieristas', estos últimos aseguran que la figura de los hermanos ha ocultado de cierto modo a inventores tan importantes como ellos que contribuyeron también al nacimiento del cine" (Narváez Torregrosa: 2004, p. 12).

Narváez Torregrosa menciona que experimentos como el del fotógrafo y gimnasta George Demenÿ ya habían logrado perfeccionar la superposición de imágenes haciendo la captación de movimiento una realidad y reflejando el interés innato del ser humano por dejar evidencia de su actuar; sin embargo, asegura que fue con los Lumière con quienes el cine nació, al menos como industria redituable, pues fueron ellos quienes contaron con el presupuesto para orquestar la infraestructura idónea y así crear potentes cinematógrafos y sobre todo, tener los espacios adecuados para exhibir y publicitar su invento (Narváez Torregrosa: 2004, p. 13).

En el boulevard Capucines de la capital francesa, a mediados de la década de 1890, los hermanos Lumière lograron alquilar el sótano al dueño de una cafetería casi en quiebra con la finalidad de ofrecer un nuevo espectáculo, algo que aseguraban ser nunca antes visto, pagaban 30 francos de la época al propietario por la renta del subsuelo. La gente era atraída por el enigma de un espectáculo a oscuras, ahí, Louis y Auguste exhibían piezas constituidas por películas que medían quince metros de largo y cuya proyección rudimentaria era ocasionalmente el transitar de peatones por las calles parisinas, niños jugando en los Campos Elíseos, algunas huelgas y manifestaciones sociales de la época y el famoso circular de un tren hacia la cámara que contaba la leyenda, había hecho salir despavoridos a los asistentes a aquella sala quienes acudían por primera vez a presenciar la mágica exhibición (Asturias: 1996, p. 110).

Ante esto, la historiadora de cine Claude Beylie menciona que "La primera gran emoción ante la pantalla fue sin lugar a dudas la que provocó *La llegada del tren*, la vista había sido tomada en la estación de Ciotat, el realizador había colocado la cámara de tal forma que pudiera englobar la totalidad de la acción y el efecto en el público fue apabullante", los Lumière hacían sus exhibiciones con diez visitas cada diez minutos cobrando un franco y multiplicando cuantiosamente las divisas que al inicio eran cobradas por el propietario del café, no pasaría mucho tiempo antes de que se hicieran de un lugar propio de exhibición y comenzaran a probar las mieles del éxito llevando estas muestras a

diversas partes de la república francesa y posteriormente a casi la totalidad de Europa (Beylie: 2002, p. 22).

Los ya experimentados en la industria del entretenimiento y empresarios en potencia habían logrado catapultar al cinematógrafo como un negocio bastante redituable y ahí no paraba el asunto, se habían planteado la posibilidad de fabricar los materiales necesarios para que cada fotógrafo de la época se convirtiera en un creador de imágenes en movimiento, así dieron lugar a una fábrica de exportaciones de cintas, películas y aparatos.

La que la historia hoy llama Casa Lumière, nació en 1896 bajo el título de *La Société des Plaques et Papiers Photographiques* industria que vendía y distribuía a nivel global placas de plata que previamente habían sido introducidas por ellos al llevar el cinematógrafo, además de París, a diversas metrópolis de Europa como Londres, Roma, Madrid, Budapest y Bruselas. Quizás por eso los Lumière sean considerados los padres de la cinematografía, porque más allá de haber perfeccionado el rudimentario aparato cinematógrafo basado en cajas negras, ellos lograron mercantilizar y exportar material de grabación, es decir, habían visto en el experimento algo más que un aporte científico, habían visto una forma redituable y de altas ganancias de comercializar y ganarse la vida a través del entretenimiento.

1.2. PEREGRINAR DEL CINE HASTA LLEGAR A MÉXICO

El cine en México llegó en plena época porfirista, gracias al esfuerzo del General Díaz por *afrancesar* el panorama mexicano y optando por lo que se sabía una tendencia mundial, Díaz invitó a los Lumière a México para presentar su invento, su ya famoso cinematógrafo.

Habrá que recordar que Díaz gobernó el país de 1876 a 1880 y de 1884 a 1911, para finales de su segundo mandato, el cinematógrafo ya había sido comercializado en la mayor parte de Europa y por ende el mandatario consideraba necesario este artefacto para la difusión de sus ideas y propósitos. Dicho sea de paso, México fue el primer país en América y el primero fuera de Europa en contar con un aparato cinematógrafo.

Los primeros lugares donde fue utilizado el cinematógrafo para proyecciones masivas fue en lugares propiamente diseñados para otros fines como la Droguería Plateros, el Hotel de la Gran Sociedad y el Hotel Gillow en la capital mexicana, así lo señala el historiador de cine mexicano Juan Felipe Leal; después de la capital, Guadalajara sería la segunda ciudad mexicana en tener muestras cinematográficas (Leal: 2009, p. 9).

Posteriormente y una vez constatado el éxito de las exhibiciones, los subsuelos, plantas altas o pequeñas salas improvisadas dentro de los edificios de la época no fueron suficientes y los empresarios interesados en comercializar con este nuevo arte optaron por acondicionar los entonces teatros para hacer las tardeadas cinematográficas, muestras de estos recintos son El Guerrero en Puebla, el teatro Carlos Mongrand en el Distrito Federal, el teatro Cáus en Xalapa y el teatro Betancourt en Chihuahua.

Las carpas y jacalones fueron la tercera opción para los empresarios del momento, las cuales por razones propias de lo volátil del celuloide de ese entonces resultaban sumamente peligrosos y al igual que en el viejo continente ocasionaron en México varios incendios lo cual dio lugar a la creación expofeso de salas diseñadas exclusivamente para mostrar películas (Leal: 2009, pp. 9-12).

El porfiriato marcó el comienzo y la evolución del cine nacional, fue Enrique de Rosas quien acompañó al dictador en su quehacer gubernamental propagandístico, diseñando y elaborando contenidos de difusión y Salvador Toscana Barragán, un ingeniero en minas, auspició la propagación del cine a ciudades como Puebla y Guadalajara. Toscana viajaría a Francia a finales de la década de 1890 y traería cintas de ficción de Georges Méliès y de esa forma México vería por primera vez cine fantástico y posteriormente, cine de terror.

Toscana Barragán no conforme con mostrar los productos franceses, decidió probar suerte como creador y presentar cintas hechas en México, así surgió el primer cortometraje argumental mexicano basado en la pieza teatral *Don Juan Tenorio* y la película *Memorias de un mexicano*, la única cinta que ha sido declarada monumento histórico nacional (Marino: 2004, p. 16).

Cuando estalla la Revolución Mexicana, Francisco I. Madero logra utilizar este medio propagandístico traído por el porfiriato para plasmar, en el entonces cine silente, los quehaceres de la revolución y las batallas coreografiadas donde aparece el mítico Pancho Villa y así el cine mexicano pasó de ser un mecanismo de difusión de la aristocracia conservadora a ser el primero en retratar una guerra y con ello suscitarse la primer cinta documental bélica de la historia (Marino: 2004, pp. 14-15).

La Revolución Mexicana por un lado retrasó la industria del cine nacional, sin embargo logró el registro de los sangrientos sucesos que envolvieron esta guerra civil, principalmente, las batallas de Emiliano Zapata en el sur de la república y las de Pancho Villa al norte.

A partir de 1917 el cine mexicano fue desarrollándose intrínsecamente cobijado por la influencia del cine europeo, llegaban a producirse en promedio diez películas de largometraje al año y de alta capacidad de proyección. Los mayores ejemplos son películas melodramáticas y comedias costumbristas que fueron las que imprimieron a nivel mundial los estereotipos que hoy prevalecen sobre el mexicano. Las formas y movimientos de cámara emulaban en el todavía cine mudo los escenarios teatrales de la época de esplendor de la dictadura.

Para finales de 1920 la industria cinematográfica francesa comenzaba a experimentar un duro declive propiciado por la mermada situación económica que prevalecía en la República Francesa. Durante un breve espacio de tiempo las salas de exhibición cinematográfica habrían de cerrarse debido a conflictos bélicos que azotaban parte de Europa, principalmente la llamada guerra de sucesiones y que de alguna manera sería un preámbulo para la Segunda Guerra Mundial. El historiador italiano de cine Gian Piero Brunetta menciona que “Francia y Alemania (principales exponentes de cine mundial en ese entonces)... sufren un duro declive y las películas de Hollywood se propagan inmediatamente porque Estados Unidos es por el momento oficialmente neutral; después, cuando el conflicto se alarga, Hollywood prospera y Europa sufre un declive irreversible” (Brunetta: 2011, pp. 124-125).

Es en esa época cuando surge la Paramount y con ello un dominio que ya no será reversible, la clave del éxito de las producciones estadounidenses es que centraron su

proyección de mercado a la venta de nuevas zonas, dejaron de lado Europa y con ello apostaron por invertir en lugares como Extremo Oriente, Latinoamérica, Asia y posteriormente casi la totalidad del globo terráqueo.

Mucha de la narrativa que adopta España tras el conflicto armado de la Guerra Civil en la década de 1930 sirvió como temática de inspiración para filmes hollywoodenses que estaban en total acuerdo con la causa republicana, además comenzaron a mostrarse películas de cierto estilo de protesta que hablan principalmente de la recesión, los problemas de las clases bajas, el desempleo, la falta de oportunidades para la movilidad social y un sinnúmero de problemas que incomodaban a las clases hegemónicas del momento (Gea: 2015, pp. 24-25).

De esta forma puede decirse que Hollywood también tuvo una faceta en su inicio dedicada al cine de protesta, al cine que cuestionaba el poderío yanqui y postulaba que había desigualdades que había que atender y que estaban siendo olvidadas por una república que, al parecer funcionaba correctamente arropada por el poder económico, sin embargo, vista a profundidad tenía más problemas que los que se pensaba.

Esta misma situación ayudó a los inversionistas, a los acaudalados, a invertir en el cine para reflejar una realidad diferente, es decir, intentaron mermar este reciente nacido cine de protesta y regresar al cine hollywoodense el espíritu de magia, ilusión e historias fantásticas con que querían ser identificados a nivel global.

Para comienzos de la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos, la unión americana ya había iniciado una persecución de todo lo que tuviera que ver con prácticas comunistas y de esta forma, especialistas en difusión de contenidos masivos, se habían dado cuenta de que la cinematografía era un valiosísimo portador de ideas y que si invertían en el panorama mundial creando simpatía entre los diversos países por el cine hollywoodense habría un punto de partida, un punto de encuentro intrínseco entre la forma de pensar imperialista de una república que salió victoriosa y el gusto cinéfilo mundial. Aunado a esto podría redituarse económicamente esta exposición de filmes y obtener así una fuente de grandes ganancias para los intereses norteamericanos (Gea: 2015, pp. 24-25).

1.3. EVOLUCIÓN DE NUESTRO CINE NACIONAL

Hasta inicios de las década de 1920 el cine mudo fue favorable en México, se produjeron dramas al estilo del realismo de la cinematografía que se hacía en Italia, también se produjeron diversas series como *El automóvil gris* de Enrique Rosas y Joaquín Coss. Fue Ezequiel Carrasco quien daría el toque nacionalista a los filmes produciendo cintas como *La lucha por el petróleo* y Miguel Contreras con filmes como *El caporal* y *De raza azteca* (Sadoul: 2004, p. 377).

Para 1925 llegaría el primer traspie para la industria fílmica mexicana, Hollywood ya había acaparado la producción y conquistado la mayor parte de los espacios comerciales del mundo. Tras la introducción del cine sonoro, México vive un segundo aire a partir de 1930 con la producción de dos filmes musicales que rescataban el jolgorio costumbrista mermado una década atrás, estas cintas fueron *Sobre las olas* de Miguel Zacarías y Rafael Sevilla y *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes.

La década comprendida entre 1935 y 1945 puede considerarse como la época de oro del cine mexicano. Para esta época, las películas basadas en hechos históricos alusivos a la Revolución Mexicana ocupaban la mayor parte de la producción, Miguel Contreras se encargó de las más exitosas tramas del momento como *Revolución o la sospecha de Pancho Villa*, *Viva México*, *Juárez* y *Maximiliano*, *Tribu* y *La paloma*, entre otros más.

Juan Bustillo Oro sería de los primeros realizadores en volver a verter en filmes mexicanos estilos europeos, como se había hecho al inicio de la cinematografía nacional, del expresionismo alemán se inspiró para *Los dos monjes* y *Huapango*. Igualmente, Alejandro Galindo ocupó este mismo instrumento en cintas como *Refugiados en Madrid* y *Cuando México duerme*.

La propuesta de un cine con identidad más propia resurge en el período del General Lázaro Cárdenas comprendido entre los años de 1934 y 1940, época en que esa impresión de mexicanidad buscaba ser expuesta sobre todas las artes y para lo cual el cine no podía ser la excepción así se conciben películas con una dignificación de la cultura indígena, de la cual las piezas más significativas serían *Janitzio* de Carlos Navarro y *María Candelaria* de Emilio "El Indio" Fernández (Sadoul: 2004, p. 379).

Sin embargo, para autores como Gustavo García y Rafael Aviña, lo que sucedió a finales de 1930 más que un aporte fue una amenaza y fijó un subgénero que amenazaría con ser el único ofrecimiento dentro del cine nacional, el llamado “cine ranchero” y que parecería ser antecesor de lo que ocurre en la actualidad.

Ese fenómeno social de concepción hace que veamos al cine mexicano no como la denominación nacional de una cinematografía sino como un género como tal, es decir, en vez de pensar que dentro del cine mexicano podemos encontrar cine infantil, de terror, fantástico, para adultos, de acción, etcétera, pensamos que es un género, una sola línea (García: 1997, pp. 14-15).

Tras la guerra civil española, la inmigración de ibéricos republicanos a México aportó un toque especial a la cinematografía nacional, así llegaría el aragonés Luis Buñuel debutando con la comedia *Gran casino* y posteriormente realizando *Los olvidados*.

Buñuel aportaría a México películas que hoy son emblemas de identidad como la sátira de humor negro de *Ensayo de un crimen*, la violenta crítica a la clase dominante del filme *Él* o la película, que en su momento fuera considerada sacrílega por el Vaticano, *Viridiana* (Sadoul: 2004, p. 380-381).

Para inicios de 1950 el arte cinematográfico mexicano entraría en duro declive ante la ya acaparadora industria hollywoodense; sin embargo, habrá que remontarnos hasta 1909, época en que Díaz ya había popularizado el cinematógrafo en territorio nacional, en ese año los productores cinematográficos de Hollywood lograron mediante la unión de diez compañías comercializadoras aliarse y unificar las ventas para erigir un solo gran comercializador que fijó los precios de las ventas de aparatos cinematógrafos y operó la distribución fílmica en toda la unión americana, probablemente de ahí nace el espíritu monopólico de Estados Unidos quien intentaría en 1950 acaparar la industria a nivel mundial así como en su momento estos comercializadores lo hicieron a nivel país (Brunetta: 2011, pp. 113-14).

Para esos años, imitando a las industrias del acero y del petróleo, Estados Unidos ya había reunido nuevamente un círculo de propietarios de patentes para controlar las

distribuciones y a nombre de la emblemática firma Eastman Kodak concede material fílmico sólo a sus miembros y aliados. Comercialmente habían ya impreso a la firma hollywoodense la connotación de que lo hecho por ellos era bien hecho y de calidad.

Para 1960 la dura competencia contra el cine hollywoodense auspiciado por la economía fuerte y próspera de Norteamérica era insufrible para la industria fílmica mexicana y mantenía relegado a segundo plano los productos nacionales que en algún momento habían sido pioneros de nuevos contenidos a nivel mundial para dar paso a los filmes estadounidenses o en el peor de los casos imitarlos con una facturación de mucho menor presupuesto. México y muchos países más no habían encontrado otra solución que copiar lo que Estados Unidos nos recetaba.

En 1970 el declive del cine mexicano era evidente y no hubo otra aportación que el nacimiento de un insípido cine, el cine de ficheras, para el académico e historiador de cine Óscar Robles, el último tercio del siglo XX fue acaparado por la imagen de la prostituta, los problemas burlescos de familias disfuncionales y el drama caricaturesco; asegura que la exageración del uso del recurso sexo y violencia así como el albur fácil y la comedia picaresca fueron cánones casi institucionales y aunque en esa época surgirían los primeros trabajos de cineastas independientes y con propuesta de valiosa aportación como Arturo Ripstein, Jorge Fons, Gabriel Retes y Felipe Cazals, lo que ocurría es que a figuras como Luis Echeverría y López Portillo lo que les interesaba es que hubiera un cine de baja propuesta y que fungiera como un distractor masivo, además de que la escasa inversión para estos filmes era sorprendente viendo la alta demanda y éxito taquillero que podía alcanzar (Robles: 2005, pp. 66-67).

Esta fue una época marcada por la escasa inversión del creador independiente, víctima de que el apoyo estatal sólo se enfocaba en la cinematografía burda, el buen cine era importado y lo que al mexicano podía ofrecérsele dentro de la manufactura nacional era verdaderamente limitado, era lo que al gobierno más golpista de nuestra historia moderna le convenía, un cine que no se esforzara en cuestionar ni en opinar, mucho menos en crear estilo o propuesta.

Carlos Monsiváis en su libro *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México* se cuestiona “¿Cómo debía ser un director de cine *porno* mexicano?... Nos guiamos por los

estándares de las películas de ficheras... Por el Güero Castro, por Alfonso Zayas”. Lo anterior haciendo una sarcástica pregunta de si existe el estilo y las formas para poder creer que existió en esta última parte del siglo XX una aportación, que más allá de referir si es buena, si es mala o sólo un aparato de un represivo período gubernamental, insiste en preguntarse si es una propuesta o una mera época de estancamiento, de recesión, de decir nada y de sólo seguir adelante (Monsiváis: 2006, pp. 503-504).

1.3.1. LA IDIOSINCRASIA DEL CINE MEXICANO

Como se habla al inicio de este capítulo, desde el comienzo de la cinematografía nacional existió un sello distintivo. Inicialmente el cine mexicano fue parte aguas estableciéndose como aparato institucional de difusión de las actividades del gobierno de Porfirio Díaz.

Ese mismo aparato gubernamental, que dicho sea de paso la cinematografía mexicana existió antes que cualquier otro país no europeo, pasó a exhibir cine fantástico exportado de Europa para posterior constituirse como el primer cine documental para retratar los quehaceres de los guerrilleros en plena Revolución Mexicana.

Por ello, el cine nacional fue un pionero en muchos aspectos tanto de narrativa como de modelos de representación, sin embargo la expansión del imperialismo yanqui, que de un inicio se basaba en la comercialización, fue acaparando los escenarios desventurados por los conflictos bélicos de Europa y la marginación de América Latina hasta apoderarse de la industria global, limitando las expresiones independientes y fijando una forma de hacer cine que hasta nuestros días prevalece.

México ha tenido una producción con identidad propia según estudios del académico sobre historia de cine nacional Raciél Martínez Gómez, quien asegura que esta identidad se gesta por el intento de “Abordar el nacimiento y difusión del Siglo XXI como los intentos civiles de producción, la génesis industrial hasta la época de oro, que para los críticos de cine significa un tópico que funciona como una especie de manantial de fuente eterna que les permite insistir en su investigación sobre los mitos creadas en esta franja” (Martínez Gómez: 2010, pp. 80-81).

Por su parte el investigador catalán Jordi Grau, en su libro *L'Antropologia audiovisual del món* asegura que “Parece difícil un estudio social de las formas culturalmente específicas de configurar los imaginarios colectivos que no tenga en cuenta tanto la naturaleza de las explicaciones como su dimensión comunicativa”, partiendo de este hecho podemos decir que para la identidad frente a la historia moderna de una nación es fundamental entender lo que en los medios masivos se ha plasmado, hecho al que sirve México como ejemplo ya que muchos rasgos de la identidad mexicana han sido expuestos en la época de mayor esplendor de su cinematografía y así ha impreso los estereotipos más generalizados de la identidad nacional (Grau: 2002, p. 98).

Por ello, la identidad mexicana es un claro referente de lo que se ha contado de nuestra propia civilización, nuestra cultura, nuestros rasgos propios como pueblo mestizo a partir de la cinematografía y de la época de mayor esplendor en esta industria, que es la época de oro y para ello es observable cómo otras civilizaciones conciben al pueblo mexicano a partir de lo que la industria fílmica nacional ha plasmado sobre él.

Para la académica Beatriz Solís Leree, quien realizaría estudios sobre identidad e integración latinoamericana a través de los medios de comunicación masivos como la cinematografía para la Universidad Iberoamericana, los países del hemisferio que más lograron aportar una identidad propia, menos copiada del mundo global, fueron México y Argentina, afirma que “A finales de los años treinta y durante toda la década de los cuarenta, México y Argentina eran las naciones latinoamericanas que mostraban un mayor desarrollo relativo de la industria... Concretamente el cine mexicano y el cine argentino tomaron sin competencia los escenarios continentales”, agrega que “Con el cine nos llegó la música, una concepción del espectáculo y mucho de la idiosincrasia argentina y mexicana; todo lo cual quedó instalado en nuestras sociedades y –en buena medida– asimiladas como características totales de Latinoamérica” (Solís Leree: 1994, pp. 205-206).

Lo importante de esta época, más allá de crear un debate de si el cine mexicano en su época de esplendor fue bueno o malo, lo rescatable es que era para ese entonces un portador de ideas y mensajes muy eficiente que lograba unificar discursos y sobre todo crear un referente a nivel mundial de cómo darle identidad a una cinematografía que con sus limitaciones propias del contexto sociopolítico, seguía siendo efectivo y fuerte.

El historiador Rogelio Díaz Redondo afirma que “El cine mexicano era un milagro de integración cultural hasta los años comprendidos entre 1960 y 1965; había una vinculación muy profunda, ahora otros pueden decir si el cine era bueno o malo artísticamente, pero era un medio de comunicación extraordinario entre los pueblos” (Díaz Redondo: 2002, p. 383).

Para académicos como Frederick Aldama de la Universidad de Michigan, la cinematografía basa su valía en que son tan importantes las películas que se hacen como las que se han dejado de hacer y estas últimas en ocasiones son referentes imputables de lo que hemos hecho bien, pero sobre todo de lo que hemos dejado de hacer bien. Aldama atribuye a una “Catástrofe capitalista neoliberal” el desaparecimiento de las propuestas de cinematografía que cada nación solía tener de una forma muy marcada y que con el tiempo se dejó de hacer para dar paso a cintas cada vez más imitantes de lo que la meca hollywoodense hace (Aldama: 2013, p. 8).

Esta situación creó sólo una forma burda de hacer cine queriendo forjarlo como culturalmente lo hace otro país, pero con recursos económicos mucho más limitados cuando finalmente en cultura y en historia es la raza latina la que más riqueza y propuestas tiene para dar. Aldama explica que “Las películas son reflejo de las posibilidades expresivas de sus directores y también de las tantas limitaciones del sistema para contribuir culturalmente y artísticamente al medio y al país”, también menciona que “El esfuerzo de los realizadores y técnicos que trabajan en este arte-oficio-mercancía es casi milagroso” (Aldama: 2013, p. 8).

La falta de nuevas propuestas, o la omisión de ellas, afirma Aldama, son consecuencias fatídicas de un dominio que sigue haciendo sombra sobre lo que puede y lo que no puede decirse. “El cine no escapa de ser parte de la red de dominio que ejerce el imperio capitalista sobre las mentes de los que habitamos en este mundo. Sólo en raras y valiosas oportunidades los autores de cine mexicano logran revelarse contra este y mostrar nuestra idiosincrasia y un propósito humano” (Aldama: 2013, pp. 8-9).

Como puede verse a partir de ambas posturas existe una contraposición importante, por un lado los académicos que aseguran que el cine nacional ha tenido un claro estilo propio

que ha logrado reflejar la idiosincrasia de la mexicanidad y por otro los estudiosos y críticos de cine que, si bien reconocen la existencia de una propuesta propia que viene desde el cine documental revolucionario hasta la época dorada mexicana, también aseguran que esa producción y esa manufactura propia se comenzó a ver duramente disminuida a partir de los intereses tanto nacionales como extranjeros.

Esos intereses nacionales que afectaron el reflejo de una identidad propia con características de la cultura mexicana fueron la censura y el desmedido interés de los gobiernos autoritarios por querer controlar la expresión y la opinión pública a través de todos los medios masivos, incluyendo a la industria fílmica.

Por otro lado, los intereses internacionales se enfocaron en vender una propuesta global muy al estilo hollywoodense y de esa forma acaparar mediante su sello la comercialización mundial, que dicho sea de paso fue gestada al mero estilo de las invasiones comerciales yanquis influyendo en el panorama mundial, acrecentando las producciones estadounidenses y haciendo menguar la industria del celuloide de cada país.

La historiadora de cine Malú Huacuja del Toro menciona acerca de esta yuxtaposición entre quienes creen que el cine mexicano tiene rasgos propios y quienes, a pesar de creer en estos rasgos propios, piensan que dichas características son casi imposibles de reflejar debido al control institucional, asegura que “Para explicar cómo está constituido el equipo (comercializadores y creadores de cinematografía nacional), tendríamos que hablar de dos cosas: Primero, cómo está constituido en forma interna el negocio y segunda, cómo está constituida la familia dentro del negocio”, es decir, visualizar qué alcance puede tener la cinematografía mexicana y de qué forma lograr que eso que se produce en México sea algo que pueda comercializarse en el exterior y para lo cual siempre la presencia de una identidad de cine nacional se ha visto influenciada por esta decisión y este debate de si la censura hoy en día alcanza o no al cine mexicano, su propuesta y sus modos de representación basados en una identidad mexicana claramente existente (Huacuja:1998: p. 88).

1.3.2. LA APARICIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFÍCOS MEXICANOS

Fue precisamente durante la incursión de la cinematografía nacional cuando se exhibiría el primer género cinematográfico en nuestro país, el cual era referente al cine fantástico y de ficción que en primer instancia traería Porfirio Díaz de los productores franceses, la primera importación trasatlántica de cine mercada por los hermanos Lumière. Posteriormente a este hecho nacería una especie de cine propagandístico que fungía como difusor de las labores del General Díaz y de la apología al porfiriato para luego convertirse en un No-Do más en forma y estilo, los No-Dos eran noticieros documentales que fueron exitosamente comerciables en Europa, principalmente en países como Francia, Italia, España y Reino Unido y los cuales tenían como finalidad dar difusión a los gobiernos y que eran altamente exitosos pues acaparaban a la exhibición cinematográfica siendo la única opción en cartelera (Sánchez-Biosca: 2000, pp. 630-632).

Estas formas de expresión se veían claramente influenciadas por la manera de cómo la hegemonía del poder de la época buscaba preservar el *status quo* mediante la proliferación de un mensaje controlado, uniforme, que informara, pero que diera únicamente la versión de lo que el gobernante quería externar, faltaba aún tiempo, para que se formalizara la existencia de contenidos más libres e influenciados únicamente por la imaginación y la creación de las ficciones.

En su libro *Genres et mouvements au cinema* sobre géneros cinematográficos y la historia de estos, Vincent Pinel menciona que “La película al igual que toda obra de arte constituye un objeto único y, como tal, requiere la atención de la crítica o del historiador, no es menos cierto que no se trata de una creación totalmente libre”, puntualiza sobre su condición de medio reflejante de la versión oficial que “(El cine) es un objeto sometido a ciertas imposiciones moldeado por influencias muy diversas y sometido desde su nacimiento a múltiples condicionantes” (Pinel: 2009, p. 11).

El cineasta, editor e historiador de cine catalán Joaquim Romaguera i Ramió afirma que existen siete géneros específicos del cine y estos son: el documental, el *western*, el policíaco, el musical, la comedia, el de terror y fantasía y el de ciencia ficción y de los cuales podrían desprenderse varios géneros híbridos como el histórico, el literario, el de

aventuras, el dramático, el filosófico, el colosalista y catastrofista y el erótico (Romaguera: 1999, p. 60).

Para este efecto podríamos decir que el primer género cinematográfico mexicano nacería con precisa influencia del cine documental que era traído por los hermanos Louis y Auguste Lumière de Francia mediante la exposición de tomas de lo que acontecía en la calles parisinas, posteriormente el cine documental se perfeccionaría mediante la exposición de los filmes que el General Porfirio Díaz mandaba elaborar para dar difusión a su gobierno, a las hazañas que su mandato lograba y a reforzar la imagen de mexicanidad que él quería reflejar. Todo ello sería siempre bajo su peculiar precepto de afrancesar a la sociedad mestiza.

Respecto al cine fantástico y de terror, la primera cinta que llegaría a México de manera comercial sería la primera adaptación de *Frankenstein* para el celuloide de James Searly Dowley basada en la obra literaria homónima de Mary Shiley y que sería producida en 1910, cinta considerada como la primera de este género; aunque para muchos, *La llegada del tren*, que aunque no tuviera un lenguaje cinematográfico complejo, representa la primer cinta de terror pues tenía como objetivo causar el asombro y la angustia en los primeros espectadores de cine quienes tras desconcentrarse por ver ante ellos la imagen de un tren precipitándose encima y ante el desconocimiento de este nuevo invento de los Lumière, salieron despavoridos de la sala de exhibición (Ball: 2011, p. 113).

Los historiadores especializados en cine mexicano Jorge Alberto Lozoya y Rogelio Agrasánchez, aseguran que aunque es difícil descifrar cuál sería la primer película mexicana de terror, podríamos decir que la época de mayor esplendor de estos filmes es la de los luchadores y enmascarados, no obstante que en sentido estricto constituirían un subgénero, fueron éstas las que catapultaron a los escenarios mundiales el cine que hoy es un referente de México y que en muchos sitios es considerado como cine de culto. Agregan que tales cintas marcaron referente de la forma en cómo desarrollar lenguajes cinematográficos que expusieran híbridos entre la ciencia ficción, el terror, el cine futurista y el suspenso desde una perspectiva tan limitada en recursos, pero tan ingeniosa que pasó de cine *kitsch* a cine de culto (Lozoya y Agrasánchez: 2007, p 261-262).

La cinematografía mexicana puede considerarse una cinematografía de antigüedad puesto que llegó el celuloide a territorio nacional antes que a otros sitios que hoy son mecas del cine e incluso mucho antes que a países que hoy viven su apogeo en un desarrollo por encima de la media.

Partiendo de la antigüedad del cine mexicano podemos decir que los primeros géneros cinematográficos nacieron de forma muy mixta, por ejemplo, dentro del *western* o lo que podríamos decir que fue el primer *western* mexicano encontramos las películas que marcan un claro referente sobre los estereotipos que hoy siguen rigiendo al mexicano desde los ojos de la perspectiva internacional, por ejemplo los melodramas de la época de hacendados que hacían referencia a haciendas y comunidades con un estilo de vida casi feudal.

Dentro de este género de las haciendas del viejo México pueden desprenderse innumerables cintas que incluían escenas musicalizadas y prácticamente constituirían los primeros cuadros musicales dentro de la cinematografía nacional que además de que en muchos casos mezclaba este género con el *western*, tenían también claras influencias de la comedia teatral y de las antiquísimas carpas que recorrían en espectáculos a la República Mexicana.

Jorge Ayala Blanco, académico e historiador de cine nacional, en su libro *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*, afirma que este lapso de tiempo constituye un referente histórico a nivel mundial de cómo hacer cine, de una forma emocional, quizás simple, pero tan básica e inofensiva que acapara a los espectadores para ver una cinta que igual puede ser cómica, con un mensaje positivo claro, musical e incluso con una moraleja que haga a la familia entera disfrutar de estos filmes (Ayala: 1993, pp. 44-45).

Para el subgénero del erotismo, el escritor Jorge Isaac Veytia ubica a éste dentro del de ficheras, aunque se cuestiona ciertos aspectos de dicha época, que si bien fue el eslabón perdido que dio paso al destape mexicano al mero estilo de la época de la movida española, también constituyó paradójicamente un momento de censura, pues lo que se observaba en la pantalla grande era algo que opacaba lo que el pueblo quería expresar, la necesidad de un cambio político y el fin de décadas de hegemonía de un solo partido.

Ante esto, Jorge Veytia, se pregunta si este cine era vulgar o no, si aportaba o no, si servía como instrumento para callar otras voces y sólo exhibir circo al pueblo, se pregunta “¿El cine de ficheras puede ser lisa o llanamente vulgar o será más bien la idiosincrasia pura y dura de un pueblo en aras de su manifestación espontánea y ardiente?”, agrega que “No es una ‘degradación del séptimo arte’... fue el momento donde con pocos recursos se pudo hacer más, donde se dejó la simulación y el inocente e incauto romanticismo del cine de oro mexicano y se abrieron las puertas a lo que realmente ocurre dentro de la sociedad: drogas, desintegración familiar, fragmentación social y pobreza” (Veytia: 2012, pp. 321-323).

Para este mismo historiador los géneros y subgéneros que nacerían de nuestro cine nacional referentes a la policiaca, la aventura y demás serían gestados también en esta época de esplendor de nuestro cine nacional, sin embargo serían pulidos y confeccionados en un subgénero más recio y de mayor violencia como lo es el cine político y el cine de protesta que se produjo en nuestro país poco después del declive del cine de ficheras. Para algunos historiadores, este cine de protesta sería un preámbulo a la aparición del nuevo cine mexicano y tenía como característica particular un discurso de fuerte denuncia.

De esta forma, en este capítulo finalizado se puede concluir que la cinematografía mexicana tiene mucho que mostrar y ofrecer al mundo, esto visto no sólo desde el sentido de la antigüedad de nuestra industria que existió y tuvo lugar antes que otras industrias que hoy son pioneras mundiales sino también desde el punto de vista que nuestro cine siempre ha tenido toques alternativos y ha logrado edificar una identidad a partir de la limitación de recursos financieros, pero en base e una creatividad, una tradición oral y unos modos de representación que pocas culturas pueden presumir.

CAPÍTULO 2: EL CINE DE TERROR MEXICANO

2.1. GESTACIÓN DEL CINE NACIONAL DE TERROR

Desde sus inicios, el cine mexicano, fue un parte aguas ya que fue la primera industria cinematográfica en gestarse fuera de territorio europeo, tuvo cine nuestro país antes de grandes potencias que hoy producen bastante material fílmico como la meca estadounidense de Hollywood o como la súper productora de miles de cintas anuales de Bollywood en la India. En este capítulo se plasmará cómo el cine nacional logró gestar una identidad propia que refirmó que nuestra industria puede ser agente de precisión en creación de géneros fílmicos y para muestra el género cinematográfico del terror.

Como se explica en el capítulo anterior, nuestro país adoptó con gran ánimo al cinematógrafo creado en Francia y fue en tierras aztecas donde se gestaron formas de representación completamente nuevas como el cine documental bélico que nacería a raíz de la necesidad de retratar las batallas que Pancho Villa y Emiliano Zapata enfrentarían en los extremos norte y sur de la república, respectivamente.

Este cine documental bélico fue un agigantado cambio cualitativamente hablando de lo que podía hacerse en la pantalla grande, este modo de representación nacería a partir del cine propagandístico de Díaz, que si bien bebía de la influencia del cine propagandístico ya experimentado en el viejo mundo, sería en México donde se haría de forma completamente exponencial.

Sería el cine traído por el porfiriato como medio de difusión aleccionadora de las masas el mismo que quienes luchaban por sacar a Díaz del imperio utilizarían para retratar las revueltas de la revolución que desencadenarían en una guerra civil que dio paso a un nuevo régimen en México y aunque la situación de nuestro país se vería duramente afectada, la cinematografía nacional no dejó de producir ni de exhibir material, que si bien se vio mermada por la acaparadora globalización y el insistente deseo de la unión americana por hegemonizar el cine que ellos producían y hacerlo mundialmente reconocido, logró tener siempre un sello distintivo.

Para el historiador español Emilio García Riera quien hiciera varios estudios sobre la cinematografía mexicana, la gestación de los primeros géneros cinematográficos nacería por el aburrimiento del público luego de que los Lumière en épocas de Porfirio Díaz dejaran de producir cintas y México de importarlas, los inventores franceses se dedicarían únicamente a la comercialización de aparatos filmicos y demás artilugios con el fin de vivir de la mercantilización del invento que tantas ganancias monetarias les habían dado y dejarían de lado su faceta artística de realizadores. Así aparecería la labor de Salvador Toscana quien para muchos estudiosos es el primer cineasta formal de la historia de México y quien produciría emblemáticas cintas como *Viaje a Yucatán*, *Fiesta del centenario de la Independencia* y *La decena trágica en México*, entre otras más (García Riera: 1990. P 190).

A inicios de la década e 1930 se presentaría una película muy representativa del cine de terror nacional pues estaba basada en una historia cien por ciento mexicana que lograría que con la llegada del cine sonoro se pudiera reproducir ese lamento tan tétrico que casi todo niño mexicano conocía: “Ay mis hijos”, esta cinta dirigida por Ramón Peón fue la primer adaptación al cine de la popular leyenda de *La Llorona*. Sin embargo, para el escritor y director de arte egresado del Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México Jaime García Estrada, las primeras cintas de terror en forma de la que se tenga registro en territorio nacional fueron la película *El fantasma del convento* dirigida por Fernando de Fuente de 1934 y la cinta *El misterio del rostro pálido* de Juan Bustillo Oro exhibida en 1935 además de *Nostradamus* de este último director exhibida dos años después (García Estrada: 2005, p. 34).

El misterio del rostro pálido cuenta la historia de un científico desequilibrado mental que busca desesperadamente la cura para una enfermedad que induce y trata de curar en varias personas que terminan muriendo, este excéntrico científico se hace acompañar de una persona sumamente pálida, para el escritor e historiador de cine mexicano Jaime García Estrada, “(El director) Además del terror, combina el misterio con la anticipación y en esta película son de admirar los elegantes y sobrios diseños escenográficos estilo *art déco* creado por el escenógrafo Carlos Toussaint y que ayudan a erigir un ambiente de extraña fascinación”. Sobre *El fantasma del convento* destaca que “Fue filmada en locación en el convento de Tepoztlán y posee una atmósfera inquietante que pocas veces se volvería a lograr en el cine nacional de horror” (García Estrada: 2005, p. 34).

Seguiría por esta línea explotándose las bien valoradas cintas de terror muy a *la mexicana*, pasaría el tiempo y las producciones hasta llegar a una cinta sumamente emblemática de nuestra cinematografía de terror como fue en 1957 *El vampiro* dirigida por Fernando Méndez y que así como Bela Lugosi se convirtió en el vampiro más emblemático de Hollywood, aquí en México tuvimos a en emblema nacional del vampirismo, a Germán Robles quien para el escritor Alexis Puig encarnaba al primer vampiro en mostrar los colmillos y aunque Christopher Lee en *Horror of Dracula* lo hizo previamente, fue filmada antes la cinta donde participaba Germán Robles, cabe señalar que en esta cinta no se encarnaba al Conde Drácula sino al Conde Karol, un húngaro que viajaba en sarcófago a tierras aztecas para convertir a muchos connacionales en vampiros (Puig: 1998, p. 110).

En 1968 Servando González lanzaría la película *El escapulario* que narra cómo una moribunda anciana entrega un misterioso escapulario a un sacerdote advirtiéndole que quien lo posea se librara de la muerte y es así como este cura va descubriendo cómo sucesos sobrenaturales acontecen en torno a este objeto. Esta película merece mención pues sería de las primeras en tener éxito a nivel mundial siendo premiada la fotografía de este film a cargo de Gabriel Figueroa en el festival norteamericano de Worlds Emisfair (García Riera, 1994, p.10).

2.2. EVOLUCIÓN DEL CINE DE TERROR MEXICANO

Tras el éxito de estas películas que retrataban un terror más psicológico que visual, se desprenderían varios filmes tétricos hasta llegar a la realización de películas que, si bien no suponían un terror íntegro en su trama, sí tenían este género como esencia y se convertirían en ejemplos mundiales de lo que México ofrecía a través del surrealismo como las casi *kitsch* películas del Enmascarado de Plata.

Aunque forma parte del llamado subgénero de películas de luchadores y aunque la trama no se resolviera ciertamente al estilo de las cintas de horror sino en una coreografiada lucha enmarcada por un cuadrilátero, las películas del Santo basaban su esencia en la lucha contra toda clase de enemigos sobrenaturales que imprimían a la trama escenas de

terror que hoy vemos inverosímiles y chuscas como la aparición de momias, extraterrestres, hombres lobo, mujeres vampiro y un sin fin de criaturas, que aunque a la vista denotaban el limitado presupuesto en la producción, representarían una forma muy original y creativa de hacer un cine nunca antes visto.

El santo debutaría en 1958, viendo la transición del cine en blanco y negro al cine de color en manos de la patente de Eastmancolor, en el período presidencial de Adolfo López Mateos, el Santo debutó con dos cintas filmadas en la isla de Cuba, ambas haciendo derroche de cortes futurista y de terror a una peculiar forma y estilo muy mexicanos, estas películas se titulan *El Santo contra el Cerebro del Mar* y *El Santo contra los Hombres Infernales*, cintas que se terminaron de rodar exactamente un día antes de que Fidel Castro entrara a La Habana declarando el triunfo de la Revolución Cubana (Obregón Álvarez: 2011, p. 78).

Para 1961 el Enmascarado de Plata se consolidaría en el cine nacional con entregas como *El Santo contra el Cerebro Diabólico*, *El Santo contra el Rey del Crimen* y *El Santo en el Hotel de la Muerte*. Pero sería con la emblemática cinta de *El Santo contra las mujeres vampiro* que el Santo recorrería las salas de cine del mundo entero en 1961.

A inicios de 1970 aparecería otro luchador emblemático del cine mexicano Blue Demon quien en compañía del Santo o en ocasiones solo, lucharía contra demonios en La Atlántida, contra momias de Guanajuato, zombis, fantasmas en Las Bermudas y así un total de doce cintas donde en conjunto se enfrentaban al poder de peculiares seres (Obregón Álvarez: 2011, p. 79).

Regresando al terror más en forma estructural, Carlos Enrique Taboada presentaría en 1967 *Hasta el viento tiene miedo* que cuenta la historia de cómo en un lúgubre internado para señoritas se aparece el fantasma de Andrea, estudiante de ese colegio quien años atrás se suicidó y quien regresa con la firme convicción de tomar venganza en contra de la directora Bernarda, a esta cinta llegaría otra representativa de Taboada quien ya comenzaba a ser bastante reconocido, un año después dirigiría *El libro de piedra* que cuenta la historia de la institutriz Julia quien contratada por el señor Rubalcaba da clases a la pequeña hija de éste quien asegura jugar con un niño llamado Hugo que en realidad es una estatua colocada en el jardín.

El reconocido cineasta Carlos Enrique Taboada sería un referente de formas nuevas de cómo representar la cinematografía nacional creando una asociación entre terror e infancia, dirigió en 1975 la película *Más negro que la noche*, en esta película, el personaje de Ofelia se convierte en heredera de la tía Susana de una mansión a la cual se muda y una noche en compañía de sus amigos descubre al gato de la tía Susana muerto y a partir de ahí se desencadenan una serie de desafortunados sucesos.

Tiempo después Taboada, en 1984 seguiría desarrollando lenguajes cinematográficos más complejos basados en planos subjetivos y terror psicológico más al estilo del recurso de la imaginación y haciendo usos de planos subjetivos como en el caso de *Veneno para las hadas* donde las niñas Verónica y Flavia juegan a ser aprendices de brujas y preparar veneno para sus enemigas las hadas donde a medida que el juego avanza se torna perverso hasta desencadenar en un trágico final (Muñoz Álvarez: 2011, p. 75).

Tres años después se presentaría la distintiva película de *Alucarda, la hija de las tinieblas*, de Juan López Moctezuma que narra la historia de una jovencita criada en una especie de convento-orfanato y que decide aventurarse al bosque con su amiga Justine para encontrarse con una tribu de gitanos y tras el hecho comienza a suscitarse una serie de hechos paranormales, esta película marcaría los inicios del reconocimiento mundial del cine de terror mexicano contemporáneo pues habría recibido una mención honorífica en 1977 en el Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges en Cataluña, España. (González Rubio: 1998, p. 215).

Fernando Durán Rojas seguiría con el estilo de Taboada en el filme *El hijo del Sheriff* el cual contaba en su historia la muerte de la esposa del *sheriff* de un pueblo norteamericano, pero de un contexto y personajes mexicanos, la cual fallece al alumbrar unos siameses, el padre mezquino y avergonzado esconde a los niños hasta que logra convencer a un doctor de separarlos lo cual provoca la muerte de uno de los gemelos quien regresa de ultratumba para tomar venganza.

De esta forma el cine mexicano ya habría desarrollado un género de terror propio, un cine fantástico y de terror con elementos muy nacionales desde retratar pueblos muy mexicanos, crear una narrativa de terror psicológico conjugando niños, escuelas,

malformaciones y seres mágicos hasta hacer cine fantástico y futurista con toque de terror en la trama al estilo del enmascarado de plata y sus aliados quienes gestarían una forma diferente y muy auténtica de hacer cine y el cual sería bien recibido por la crítica internacional. El autor Juan Felipe Leal lo define como un cine muy costumbrista, que aunque siendo de terror, logró beber del cine de oro la esencia de mexicanidad a través de lo costumbrista y lo local (Leal: 2007, p. 125).

2.3. EL CINE NACIONAL DE TERROR EN LA ACTUALIDAD

Tras el éxito de *Veneno para las hadas*, llegaría la década de 1990 marcada por el fin de la censura y el interés de varios cineastas independientes por manifestarse en contra de una hegemonía que hasta hace unos años se había apuntalado únicamente con apoyo gubernamental al cine de ficheras.

Para 1985 llegaría un duro retroceso en la manera de hacer cine de terror, en lo que autores como Jorge Ayala Blanco denominan cine *chafito* debido a su baja calidad y connotando siempre una forma burda de tratar de desarrollar el género, así aparece *El cementerio del terror* de Rubén Galindo Jr. que narra cómo en una noche de *Halloween* regresan de ultratumba varios muertos entre ellos un asesino serial; en 1989 se dirigiría *Pánico en la montaña* dirigida por Pedro Galindo III que contaba las hazañas de un grupo de busca tesoros visitan una montaña encantada en donde ocurren atroces hechos. Ambas películas catalogadas como de baja calidad y en un afán de regresar a hacer el género de manera sólida en México resultaron duramente criticadas y evidenciadas por su falta de producción y baja calidad. En 1989 René Cardona produciría *Vacaciones del terror* otro caso emblemático de nuestro cine de terror, que aunque en su momento supuso un avance tecnológico logrando efectos especiales pocas veces vistos en cine mexicano, hoy en día es vista como una cinta que va de lo creativo a lo risorio, en esta película el ingenio se hizo presente para ofrecer una producción con la algarabía y la diversión de ver un terror muy mexicano, lo que en su época pasaría con las películas del Santo. La cinta *Vacaciones de terror* cuenta la historia de una familia que acude a vacacionar a un sitio donde años antes una bruja fue quemada en la hoguera momento después de lanzar una maldición contra una muñeca que años después encontrada por la

niña de la familia vacacionista empieza a hacer de las suyas y realizar escalofriantes proezas. Para esto, Jorge Ayala Blanco, autor del libro *La disolvencia del cine mexicano: Entre lo popular y lo exquisito* señala que no marca en sí una propuesta propia del cine nacional, menciona que “(La película *Vacaciones de terror*) hace gala de horror *chafito* que se conforma con ser eco de otros ecos del terror, supresiones, desviaciones, derivaciones y reducciones de los verosímiles del cine” (Ayala Blanco: 1991, pp. 115-116).

En esta época nacería la cinta *Santa Sangre* de Alajandro Jodorowsky de 1989, que si bien el realizador es de nacionalidad argentina, fue una producción realizada con equipo técnico, artístico, locaciones y foros mexicanos. Esta cinta cuenta la historia de un joven recluido en un hospital psiquiátrico atormentado por un doloroso pasado, una infancia que vivió en un circo donde su madre se convirtió en sacerdotisa de una secta que le da título a la película y que a raíz de su fanatismo enfrenta un duro pleito con su esposo quien termina amputándole los brazos y suicidándose, el espíritu de esta mujer termina influenciando al hijo para cometer crímenes utilizando sus manos como instrumento. Para Shirley Steimberg es un claro ejemplo de una película de terror con mensaje de protesta pues menciona que “Es una película que examina la violencia de la opresión colonialista a través de las experiencias que retrata de la compañía de circo” (Steinberg: 1998, p. 228).

Llegaría el nuevo cine mexicano que iniciaría en la época de los noventas con el final de la censura y el inicio de películas de corte político que hacían énfasis en una dura crítica ante la situación que vivía el país tras décadas de una hegemonía en el poder y que se consolidaría con la aparición de nuevas propuestas donde se retrataría la vida los capitalinos principalmente exponiendo las desigualdades de las clases sociales, la corrupción y la tardía liberación de una industria fílmica respecto a dicha censura mostrando escenas de consumo de estupefacientes, violencia y sexo que antes no eran posibles exhibir.

En 1993 Guillermo del Toro dirigiría su ópera prima *Cronos*, cinta que contaba la historia de un alquimista que consigue crear un artilugio encapsulado en una aparato dorado en forma de escarabajo que consigue darle vida eterna y tras el descubrimiento por un coleccionista de antigüedades y un empresario comienza la disputa. Esta cinta se llevó ocho premios Ariel, entre ellos mejor película y mejor director, regresando a este receso

en el cine de terror nacional las ganas y la idea de continuar explotando el género. Años después Guillermo del Toro se especializaría en este tipo de cintas continuando con la creación de *El espinazo del diablo*, *El laberinto del fauno* y *El orfanato*, pero sería tierras ibéricas donde encontró el apoyo financiero para realizar sus proyectos.

En 1996 se exhibiría *Sobrenatural* Daniel Gruener que contaba la historia de cómo se entrelaza un asesinato con una joven pareja de esposos quienes empezaban a rodearse de extraños seres a lo largo de los días, galardonada con tres premios Ariel que le devolvían al género de terror la constancia que podían hacerse historias bien contadas y bien producidas dentro de esta línea literaria.

En 1998 Leopoldo Laborde dirigiría *Angeluz* que cuenta las maldades de un joven que es reencarnación de una especie extinguida en la edad media y de la cual se creía que era una posesión demoniaca, dicho filme fue reeditado en 2001 y llevado de nuevo a las pantallas.

Para esta época la dura competencia casi insostenible contra el cine de terror hollywoodense que tenía el poder de la innovación tecnológica y el poderío de la publicidad de un país desarrollado se hacía claramente visible por lo cual el cine de terror elaborado en México era casi nulo.

Fue ahí cuando se retomarían las ganas de hacer cine de terror mexicano nuevamente ofreciendo al público una historia basada en una leyenda mexicana como la leyenda de La Llorona adaptada a la época actual y haciendo uso de efectos especiales de primer mundo, esta cinta sería *Kilómetro 31* dirigida por Rigoberto Castañeda en 2006. La cinta cuenta la historia de Ágatha y Catalina, gemelas que tras la muerte de su madre desarrollan un fuerte vínculo telepático el cual es usado por Catalina luego del accidente donde Ágatha queda inconsciente en el kilómetro 31 de una solitaria carretera y así Catalina comienza a vivir una serie de encuentros paranormales que involucran a una antigua leyenda, las acciones del fantasma de una madre que perdió a su niño el cual causa accidentes automovilísticos en dicha zona. A pesar de que la crítica nacional descalificó a esta película resaltando los errores de producción y olvidando lo difícil que fue regresar a hacer este género en un panorama acaparado por la industria fílmica estadounidense, la crítica internacional vio con buenos ojos la proyección de este film

original ya que rescataba aspectos muy de nuestra cultura mexicana, así lo asegura el escritor y crítico de cine Julio Ortega quien menciona que “Es un ejemplo de cine transfronterizo especialmente significativo ya que es un filme de autor que logró regresar al nuevo cine mexicano un género que en su momento había sido llevado a cabo con éxito” (Ortega: 2010, p. 152).

De esta forma, el nuevo cine mexicano volvería a contar con tan anhelado género que había casi desaparecido al inicio de esta nueva corriente y así, después de *Kilómetro 31* surgirían varias películas más de terror, muchas de las cuales no serían éxito en taquilla, pero sí un claro referente de cómo los autores buscaban hacer cine de terror con un estilo muy propio, muy mexicano, ya sea rescatando historias fílmicas de antaño como la versión para 2007 de *Hasta el viento tiene miedo* de Carlos Enrique Taboada ahora dirigida por Gustavo Moheno o la película *Cañitas* de ese mismo año que en su momento hiciera pedazos la crítica, cinta del director Julio César Estrada y cuyo guión partía del argumento de un libro a su vez basado en una leyenda urbana de la capital mexicana.

Igualmente se hizo otra película de Taboada, la versión de *El libro de piedra* para 2009 bajo la dirección de Julio César Estrada quien además de estar ya sumamente interesado por los filmes de Taboada buscó regresar a las pantallas nacionales la fascinación por el género.

También se produciría la cinta *Morgana* en 2012 *Morgana* de Ramón Obón que cuenta la historia de una mujer poseída por el espíritu de una mujer que se suicidó tiempo atrás y con quien crea un vínculo a partir de un objeto, una muñeca que simula los sufrimientos de ambas.

Mención aparte merece la adaptación de *Más negro que la noche* de 1975 producida por Carlos Enrique Taboada la cual es producida en 2014 bajo la dirección de Henry Bedwell y que representa la primer película mexicana rodada con tecnología de estereoscopía, conocida comercialmente como 3D.

Estos últimos títulos, con sus altas y sus bajas, constituyen el regreso del terror al nuevo cine mexicano que se había centrado en mostrar tramas de denuncia social y habían dejado de lado la proliferación de géneros lo cual parecía que consolidaban al nuevo cine

nacional no como una época, sino como un género, paradigma que el cine de terror mexicano vino a romper.

2.4. EL CINE DE TERROR MEXICANO EN EL MUNDO

Si bien, en un inicio con el género de terror creado por directores mexicanos no se obtuvo la mirada de los reflectores internacionales, sí logró posicionarse a medida que pasó el tiempo y este género se tornó con una identidad más propia hasta lograr a la entrada de los años cincuentas, que el mundo comenzara a observar una peculiar forma de hacer cine entre surrealista y conceptual como sucedería con las entregas del Santo.

El historiador Álvaro Fernández Reyes quien publicaría estudios sobre la influencia del Santo como identidad mexicana para el Colegio de Michoacán, asegura que la cultura de masas expuso la imagen del Enmascarado de Plata de tal suerte que se normalizan expresiones de arte popular, de costumbres populares que logró catapultar este mito a un escenario internacional exportando esta serie de filmes (Fernández Reyes: 2004, p. 29-30).

Fernández Reyes menciona también que expertos en influencia del arte moderno como la curadora Irene Hermer escribe en libros como *Mitos y monitos* acerca del papel del Santo como una especie de contraposición al cine hollywoodense que logró la proeza de colarse a los cines norteamericanos marcando la diferencia ya que era Hollywood el que siempre exportaba y no el que importaba material (Fernández Reyes: 2004, p. 24).

Igualmente menciona al *Libro gordo de los superhéroes: Del Santo (el Enmascarado de Plata) a Batman (El hombre murciélago)* donde el escritor español Sergi Sánchez hace una recopilación de los superhéroes más importantes de la cultura de masas a nivel global haciendo especial énfasis en el Santo y su clara distinción sobre otros héroes convencionales donde a su vez menciona al académico en historia del cine mundial José Luis Guarner quien aseguró que el encanto de los filmes mexicanos de fantasía y de terror procedía de una mezcla de analfabetismo e inocencia que rebosaba del espíritu de un cine primitivo; sin embargo, Sergi Sánchez asegura que es una cinta bien elaborada usando la metáfora del frijol y agregando que “Un frijol siempre será un frijol y que un

buen paladar no puede dejar de probarlo y no por ello constituye una decisión analfabeta gustar de estos filmes” (Fernández Reyes: 2004, p. 24).

A pesar de que el cine futurista y fantástico con toque de terror como las más de sesenta películas que el Santo rodaría fueron las más representativas de la industria nacional, las aportaciones de Guillermo del Toro a la cinematográfica nacional son cualitativamente muy importantes aunque sólo haya sido *Cronos* rodada en territorio nacional, *cintas como Mimic* de 1996 dirigida por él y producida en Estado Unidos así como *El espinazo del diablo* de 2001 y *El laberinto del fauno* de 2006 producidas en España son referentes mundiales de cine de terror que rompe con los convencionalismos estadounidenses y muestran nuevas formas de llevar el horror al celuloide.

El escritor valenciano Guillermo López García asegura que desde los orígenes de la cinematografía mexicana ha existido una clara idea de imprimir en los productos cinematográficos el nacionalismo, indigenismo y rasgos propios del contexto mexicano y con las cintas de terror no sería la excepción pues aunque no reflejaran de forma tan íntegra como en el cine de oro mexicano los esquemas y estereotipos de México, sí logra crear modos particulares de representación y el estilo muy propio de hacer terror con formas más creativa ya que si el presupuesto no daba para financiar grandes producciones, la imaginación sobra para elaborar complejos cuadros de terror psicológico que serían muy bien aceptados en los cines internacionales (López García: 2001, p. 827).

De esta forma podemos decir que el cine de terror mexicano es claramente un género que ha logrado ser identificable a nivel internacional ya sea por la exposición de filmes mezcla de terror y de ciencia ficción como las películas del Santo o por la participación cinematográfica en cintas extranjeras de directores mexicanos como Guillermo del Toro que han conseguido imprimir un sello muy característico en sus películas que logra diferenciarlas de lo convencional del cine hollywoodense.

El historiador Roberto Blancarte, asegura que este importante sello del cine nacional se ha logrado proyectar a nivel internacional haciendo que la forma en que otras culturas entienden a la nuestra haya sido principalmente gestada a través de lo que el cine nacional cuenta de nuestra cultura. Esa constante idea de imprimir nacionalismo, que

inició en la época porfirista y se ha visto reflejado hasta nuestros días ha hecho que el mexicano siempre busque tener un sello característico y una marca de identidad propia, Blancarte menciona que resulta imposible acercarse al cine mexicano sin tener presente que permeó toda la vida cultural y política del siglo XX en nuestro país y lo importante de ello es que ese sentimiento no era exclusivo de una clase o de un grupo político sino que esa idea y esa visión era compartida igualmente por los estratos altos como por las capas bajas de la sociedad (Blancarte: 1994, p. 383).

De las artes mexicanas, el cine fue de las artes más importantes al igual que la música folklórica y la pintura, principalmente las creaciones de los muralistas, sin embargo la cinematografía destaca sobre las demás artes precisamente porque a su inicio éste lograba llegar a masas más diversas y no se reducía únicamente a minorías. Además el cine nacional era dependiente de subvenciones del estado que lo hacía un mecanismo idóneo de difusión del mensaje de identidad mexicana (Bartra: 1994, p. 94).

A lo largo de la historia del cine mexicano, para el historiador y académico Aurelio de los Reyes, ha existido en la industria un interés por desmarcarse del cine hollywoodense y tener una identidad propia, un punto de encuentro en el cual coincidir con el mundo y mostrar un reflejo de nuestra propia nacionalidad, reflejar nuestra idiosincrasia y lograr vender un producto no sólo hecho en México sino que represente bien a lo hecho en nuestro país y esto nació desde el documental mexicano que una vez que no superó la vista de la técnica, la industria buscó potencializar nuestras historias a través del cine fantástico y de terror (De los Reyes: 1987, pp. 185-187).

La cinematografía nacional ha logrado ser un referente a nivel internacional y aunque no se cuente actualmente con una industria que produzca cuantitativamente mucho material, sí es una industria que ha logrado llevar a los escenarios internacionales una forma diferente y muy original de hacer cine de terror.

Desde las primeras cintas que fueron adaptaciones de cuentos internacionales, pasando por las cintas que buscaban rescatar lo popular y mágico de las leyendas de época de la colonia hasta llegar a las leyendas urbanas y a un cine que logró formar a importantes directores que muchos de ellos trabajan haciendo cinematografía de terror para otras naciones, pero imprimiendo siempre el sello distintivo de nuestra identidad.

El cine mexicano tiene algo que contar y con las películas del género de terror de nuestra industria fílmica se ha logrado potencializar estas formas de representación resultado de una competencia insostenible con la industria hollywoodense, pero logrando de alguna manera producir más desde la perspectiva del estilo y las peculiaridades de nuestra nación que desde la faramalla de los efectos especiales y la mercantilización a través de fuertes aparatos publicitarios.

2.4.1. ¿ES CINE DE CULTO EL TERROR CAPTURADO EN EL CELULOIDE MEXICANO?

El cine de culto según la escritora barcelonesa Cristina Pujol Ozonas es el gusto por un cine que muestra parte de una subcultura que en sus ratos de ocio busca material que tenga connotaciones de resistencia, transgresión y autenticidad que las producciones convencionales o exitosamente mercantiles no pueden ofrecer pues estas últimas contienen convenciones más fuertes acerca de lo ya establecido. Estas producciones siempre estarán curiosamente relacionadas formando una especie de acuerdo, de consenso entre la crítica académica y la opinión de los fans (Pujol Ozonas: 2011, p. 102).

La cinematografía mexicana tiene una historia larga puesto que nació antes que cualquier otra cinematografía fuera de territorio europeo, así al finalizar la época en que se desarrolló el cine documental bélico auspiciado por el movimiento revolucionarios que buscaba el derrocamiento de Díaz.

Los realizadores mexicanos iniciarían su labor de producir material de ficción una vez que el público mexicano se cansó de sólo ver importaciones europeas, al suceder esto, muchos de ellos se inspiraron en leyendas mexicanas como las cintas *La Llorona* de Ramón Peón de 1930, *El fantasma del convento* exhibida en 1934 y dirigida por Fernando de Fuente y *El misterio del rostro pálido* del director Juan Bustillo Oro de 1935 (García Estrada: 2005, p. 34).

Sin embargo, sería en la época de las cintas del Santo cuando se logró exportar películas que resultaron comercialmente muy fuertes. Nuestro cine había logrado tener identidad

propia desde el inicio de la generación de las películas de fantasía, había logrado imprimir un sello característico a la industria del celuloide, aunque transcurridos los años, la competencia con el cine hollywoodense se tornó muy dura pues México no poseía los medios económicos para producir con una factura de talla internacional ni contaba con los mecanismos publicitarios fuertes de una nación con una sólida economía.

En esta época dichas películas lograron gran aceptación por parte de los reflectores internacionales, pues el mundo volcó sus ojos a una forma diferente de hacer cine, de contar las historias desde una perspectiva creativa, limitada económicamente, pero tan original que rayaba entre lo surrealista.

Así a finales de la década de 1950 el Santo debutó en la pantalla grande, *El Santo contra el Cerebro del Mar* y *El Santo contra los Hombres Infernales*, fueron las primeras cintas de este personaje, mismas que se terminadas de rodar en Cuba poco antes de que se declarara triunfadora la Revolución Cubana, motivo que impidió regresar a rodar secuelas a la isla. Así seguirían títulos como *El Santo contra el Cerebro Diabólico*, *El Santo contra el Rey del Crimen* y *El Santo en el Hotel de la Muerte*. Pero sería con la emblemática cinta de *El Santo contra las mujeres vampiro* que el famoso enmascarado de plata recorrería las salas de cine del mundo entero en 1961 (Obregón Álvarez: 2011, p. 78).

El historiador de cine de terror John Gordon Melton recoge en sus estudios la figura de las mujeres vampiro de el Santo y menciona cómo estas representaciones, en su momento, lograron catapultar la cinematografía mexicana que si bien había a quienes causara terror en territorio nacional, fue en países como Francia y España donde ganaron grandes adeptos que gustaban del cine de terror, ciencia ficción y futurismo y quienes en estas cintas encontraban una mezcla entre estos tres géneros (Gordon Melton: 2011, pp. 181-182)..

El Santo contra las mujeres vampiro, *El Santo contra el varón Brakola* y *El Santo contra el tesoro de Drácula*, de la cual se filmaría una versión para adultos titulada *El vampiro y el sexo*, serían a nivel mundial unos de los filmes más importantes sobre vampirismo según este autor, puesto que daban la vuelta a la forma clásica de hacer terror y situaban escenarios muy nacionales como los cuadriláteros de las luchas libres y los paisajes mexicanos campiranos de las afueras de la capital para contar historias que terminaron

siendo sumamente exitosas a tal grado que en nuestros días son parte de colecciones de quienes gustan de cine de culto (Gordon Melton: 2011, pp. 181-182).

Cristina Pujol Ozonas agrega que “El cine de culto no se define por una sola característica compartida por un grupo de películas, lo que las unifica es la subcategoría cultural compartida tanto por las películas como por los directores y críticos aficionados a este tipo de cine... es parte de una cultura de masas que prefiere consumir cine hecho de diferente manera alejado del cine comercial o del cine que es privilegiado” partiendo de esa premisa el cine de terror mexicano logró crecer alejado de los grandes beneficios que podía tener un cine elaborado en grandes potencias económicas como el cine hollywoodense, pero a cambio logra elaborar contenidos diferentes, limitados en su producción, pero engrandecidos por la imaginación, la creatividad y la constante búsqueda de contar historias propias (Pujol Ozonas: 2011, p. 118).

No únicamente el cine fantástico-futurista del Santo fue un cine que se haya considerado de culto por la cinematografía mundial debido a sus particularidades sino que también el cine de terror mexicano en general ha sido un exponente, que si bien comercialmente no ha sido de los más fuertes, sí ha logrado marcar referencia pues ha centrado sus esfuerzos en contar historias muy particulares y muy desde la perspectiva mexicana.

Estas historias mexicanas han sido especialmente leyendas que son específicas de la tradición oral de nuestro país y que precisamente pensando en el éxito y difusión de estas leyendas, principalmente prehispánicas y de la colonia, es que también se buscó repetir la hazaña en el celuloide y contar así historias muy al estilo de nuestra nación.

De esta forma el cine mexicano ha logrado un estilo propio, alejando, al menos en este género de los convencionalismos que engloban al género de terror y dando pauta a alternativas que han sabido exponer a este estilo como uno de los géneros nacionales más reconocidos.

2.4.2. EXISTE UNA CONTRIBUCIÓN DE MÉXICO AL CINE DE TERROR MUNDIAL

Desde sus inicios el cine mexicano ha logrado contribuir cualitativamente a la industria cinematográfica mundial, pues tratándose de una cinematografía sumamente antigua en comparación con otras, es un cine que ha sido pionero y que en su andar ha tenido que experimentar con nuevas formas y estilos.

Si bien en sus inicios el cine mexicano se limitaba a exponer importaciones francesas, posteriormente desarrolló un lenguaje propio para servir a las disposiciones propagandísticas del gobierno de Porfirio Díaz, mismo estilo propagandista tiempo después se convirtió en la primera forma de cine documental a nivel mundial y la Revolución Mexicana sería así la primer guerra retratada por el celuloide.

Puede decirse que al inicio del México postrevolucionario la cinematografía resultó incipiente y los filmes no contaron con la difusión internacional que se esperaba, pero sería llegando la época del cine de oro mexicano cuando se logró imprimir una forma propia de hacer cine, ésta lograría ser identificada a nivel mundial y la mayor muestra de este período fílmico sería que hasta nuestros días las características que engloban al mexicano en el imaginario popular son las mismas que fueron retratadas durante la época dorada.

El cine nacional también logró en su momento generar un cine de terror con identidad propia que, aunque tuvo que luchar contra el poderío económico americano a través de la meca hollywoodense, logró tener un sello característico propio y también logró rescatar de nuestra tradición oral historias de antaño que fueron muy bien aceptadas por el público y que mostraron una forma de expresión con identidad propia y con particularidades de nuestra idiosincrasia como mexicanos.

Referente a este estilo propio que el cine mexicano buscó lograr, el escritor George Sadoul menciona que en el cine mexicano se notan grandes rasgos de dos tendencias la italiana y la americana, sin embargo respecto a la americana, puntualiza que a pesar de que en muchas cintas se busque imitar al cine hollywoodense, hay géneros mexicanos propios que han logrado yuxtaponer en sentido contrario a las creaciones nacionales, que han buscado diferenciarse y centrarse en nuevas formas de expresión que realcen

nuestra identidad como mexicanos y que hablen de temáticas más cercanas a nuestra realidad como las pretensiones cosmopolitas, europeizantes y el intento de un país por superar el subdesarrollo (Sadoul: 2004, p. 596).

De esta forma y concluyendo este capítulo podemos referir que el cine mexicano ha buscado sobreponerse a la adversidad de una economía en recesión a la cual le ha hecho falta el apoyo no sólo gubernamental, sino también el financiamiento privado que apueste y arriesgue por mostrar cine menos convencional, sin embargo, esto no ha sido impedimento para que nuestra cinematografía haya logrado exponerse en diferentes plataformas y haya demostrado que existe una aportación al cine en general contando historias muy propias de nuestra idiosincrasia y haciendo referencia a nuestras tradiciones orales, que finalmente es lo que cuenta, que nuestro cine le mostró al mundo que más allá de necesitar de la fuerza de un aparato económico potente y de mecanismos de publicidad eficiente, el cine siempre logró mostrar una forma diferente, muy propia de hacer terror.

CAPÍTULO 3: MARCO TEÓRICO DE LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN Y UTILIZACIÓN DEL GRUPO FOCAL PARA DEFINIR LA VALIDEZ DE LA HIPÓTESIS

3.1. MARCO TEÓRICO DE LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN

Los estudios de recepción históricamente han sido ligados a los estudios de la influencia y a lo largo de las últimas tres décadas se han convertido en sector clave de las teorías de la comunicación. Existen académicos como la catalana Anna Clua que postula que ha existido una convergencia entre tradiciones de investigación que en antaño eran separadas por ideologías como los funcionalistas pertenecientes a la postura liberal y la corriente crítica afiliada al marxismo, dicho sea de paso tales corrientes ahora mezcladas en métodos de investigación derivados de los estudios de recepción en un inicio fueron tan contrapuestas que difícilmente lograrían ser fusionadas para un estudio de investigación (Clua: 2001, pp. 998-999).

Autores de la metodología de los estudios de recepción marcan como inicio de esta línea académica a la década de 1980 en la cual se define la importancia de hacer estudios enfocados en audiencias y las formas en que éstos interpretan y decodifican la información que un emisor masivo les proporciona. Lo importante de esta línea académica es que otorga un grado de importancia sumamente grande a los públicos metas y se enfoca más en lo que ellos analizan que en lo que el emisor les proporciona. El teórico de los estudios de recepción Klaus Bruhn Jensen menciona en su libro *An handbook of media and communication research: Qualitative and quantitative methodologies* que “La investigación cualitativa reciente indica que las audiencias poseen la capacidad de asignar un sentido propio a los medios masivos de comunicación” (Bruhn Jensen: 2002, p. 992).

De tal forma puede decirse que desde el punto de vista funcionalista los estudios de recepción buscan la comprobación de la existencia de una selección elaborada por los públicos para quedarse con los contenidos que consideren trascendentes y clasificarlos así como generar a partir de ellos afirmaciones o negaciones sobre la existencia de ciertas apreciaciones ya sean culturales, simbólicas, intelectuales, comerciales o publicitarias.

Lo interesante es que académicos y estudiosos de esta línea académica han descubierto que los públicos seleccionan lo que quieren y desean preservar en sus memorias y esto surge a partir de una forma de decodificar e interpretar la realidad y el mensaje masivo que un emisor propone aunque por lo general vaya en contra de la finalidad con que fue ideado y de ahí surge la utilidad de éste frente a la corriente crítica.

En el libro *Qualitative communication research methods* de Thomas R. Lindlof se llama a ese grupo de individuos que comparten ciertas características y que logran hacer suyo e interpretar un mensaje como *comunidad interpretativa* (Lindlof: 2010, p. 998).

Cabe señalar que los estudios de recepción se han enfocado en definir también el contexto de las audiencias a través de encasillarlas por segmentos que son definidos a través de características que comparten los integrantes del grupo entre sí, como por ejemplo, edad, profesión, ocupación, *hobbies*, lugar de residencia, etc.

Esta corriente de estudios define a la posición activa de las audiencias como fundamental para la generación de estas investigaciones pues afirma la existencia de una fuerza intelectual en los grupos para definir y elaborar juicios a raíz de lo observado en medios masivos de comunicación, el académico especializado en análisis cualitativos Guillermo Orozco menciona que “El público entabla una correlación directa con la masificación del mensaje y constituye de esa forma una ‘comunidad de apropiación’ que define a las audiencias a través de los modos de apropiación de lo que ven y lo que escuchan” , además postula en su tesis doctoral que “Existe una secuencia interactiva que implica varios grados de procesamiento de contenidos” (Orozco: 2001, p. 11).

Una aportación importante para los estudios de recepción es entender que existe el fenómeno de la polisemia, es decir la variación de significados que un significante puede poseer y esto se estipula a través de la existencia de la selección de los públicos conforme a varias circunstancias de utilidades y de contextos.

El autor de estudios cualitativos James Lull en el escrito de *Media, communication, culture: A global approach* menciona que existen dos parámetros dentro de la construcción de grupos para analizar cómo interpretan un mensaje y dichos parámetros

son el rango *macrocultural* y el *microcultural*, el primero se refiere a los contextos políticos, sociales, económicos e ideológicos a grandes escalas y el segundo a la realidad que se vive desde la familia, la escuela, el trabajo, los clubes y los círculos de amigos, entre otros más (Llul: 2012, p. 54).

Cabe señalar que desde el punto de vista de los aspectos metodológicos puede decirse que aunque se trate de un método aparentemente cualitativo, las herramientas y métodos de investigación se valen en ocasiones de aspectos cuantitativos a partir del conteo de repeticiones así como variaciones entre las tendencias, David Morley lo define como “El fenómeno de que un solo método no puede reclamar el monopolio de la virtud y además de que la elección del método no puede aclarar o echar a perder un solo estudio” (Morely: 1997, p. 18).

Como conclusión ante este estudio desde el punto de vista de la elección del método puede decirse que lo importante es que esta investigación va contrapuesta a los métodos clásicos sobre audiencias y efectos desde perspectivas tradicionales sino que va más enfocada a las interpretaciones, a veces libres y a veces contextuales de los participantes, de los grupos seleccionados para investigar.

Los estudios de recepción se valen de herramientas de investigación con características puntuales y desarrolladas desde la perspectiva cualitativa como las entrevistas individuales, los estudios etnológicos, las encuestas y las entrevistas colectivas conocidas desde el punto de vista publicitario y mercadológico como grupos de enfoque, grupos focales o *focus groups*.

Esta investigación utiliza precisamente esta última vertiente para definir desde una perspectiva publicitaria la forma en que los participantes elegidos por características en común que los convierten en una “comunidad interpretativa” y que valiéndose de una serie de interrogantes debatidas a lo largo de dos sesiones desde lo general a lo particular buscaron descifrar y conocer la forma en que los participantes seleccionados recuerdan el cine de terror mexicano, las implicaciones que de él observan, los puntos a favor, las carencias, la idiosincrasia y las formas de representación que deben de poseer para catapultarse a escenarios internacionales, lo anterior desde su propia perspectiva la cual se fue enriqueciendo por las aportaciones de un receptor masivo, un grupo de enfoque

formado por cinéfilos jóvenes interesados en el tema y conocedores de la historia del cine de terror mexicano.

En los siguientes dos apartados de este capítulo se detalla la herramienta de investigación, sus aplicaciones, consideraciones, utilidades y la propuesta de elaboración para aplicarlo conforme a la búsqueda de la resolución de la hipótesis, la respuesta a la pregunta central y las particulares y el objetivo igualmente, central y los particulares.

3.2. LOS GRUPOS FOCALES COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN

Para esta investigación se utilizará la aplicación de los grupos focales, también llamados, entrevistas colectivas, para definir así si los cinéfilos a los cuales se aplique esta técnica pueden plasmar mediante dicho método cualitativo si existe o no el género de terror en las producciones de nuestra cinematografía y, si es que existe, cuáles son para ellos las muestras fílmicas más representativas dentro de este género nacional.

Un grupo focal es un grupo pequeño de discusión el cual está guiado por un moderador. El objetivo de la aplicación de esta herramienta es conocer de una forma meramente cualitativa las opiniones, aseveraciones y posturas sobre un tema en específico y para ello serán incluidos en dicho grupo a personas que compartan entre sí ciertas características que los unifiquen como un conjunto conocedor o relacionado al tema que se desea indagar y de esa forma constatar o refutar la validez de cierta hipótesis.

Como su nombre lo indica va enfocado a un tema específico de investigación que para ser aplicado a plenitud se deberá cuidar que el ambiente propicie que los integrantes se sientan con total libertad de expresar sus opiniones a través de la respuesta al moderador y la generación de reacciones ante las opiniones del resto del grupo.

El investigador de métodos cualitativos Jesús Gutiérrez Brito, en su libro *Grupo de Discusión: ¿Prolongación, variación o ruptura con el focus group?* menciona que el grupo de enfoque o *focus group* es una reunión de un grupo de personas con un moderador y dicho grupo de personas debe de estar elegido en base a ciertas características que los unifica y que serán útiles en base a dicha averiguación (Gutiérrez Brito: 2011, p. 105).

Entre las características principales de este método cualitativo, González Brito destaca las siguientes:

- Sirve como instrumento indagatorio a partir de las actitudes y reacciones de un grupo en concreto de individuos sobre un tema en específico.
- Tiene como base la utilización de un guión de desarrollo, el cual deberá pautar un inicio formal y un cierre contundente de la discusión.
- Trata de descifrar la opinión o posición de dicho grupo de individuos a partir de una disyuntiva ya sea para reafirmar o refutar determinada aseveración.
- Se conforman por grupos formados entre cuatro y doce entrevistados en sesiones de mínimo dos unidades con un período de duración de cincuenta minutos cada una, aproximadamente.
- Debe ser realizada en un espacio de comodidad, aislamiento parcial y entorno agradable que permita una interacción fluida, cordial, ágil y abierta (Gutiérrez Brito: 2011, p. 105).

Desde las primeras aplicaciones de los grupos focales se ha estipulado las formas correctas y generales para lograr generar una investigación a profundidad basándose en esta herramienta cualitativa, por ejemplo, en el libro *The Focused Interview: A Manual of Problems and Procedures* de Robert K. Merton se menciona una serie de recomendaciones para efectuar correctamente la aplicación del método, entre ellas, las siguientes:

- El moderador debe presentar una gran disposición a escuchar el diálogo de una forma abierta y paciente.
- Debe el moderado coadyuvar a que los participantes se sientan en confianza de abrirse plenamente a expresar sus opiniones si reservas.
- Se debe evitar que cada individuo se deje llevar por el grupo y las tendencias mayoritarias que de este surjan.
- Puede utilizarse a uno de los participantes como moderador temporal, permitiéndole que a partir de sus aseveraciones pida opiniones de sus compañeros para así observar las reacciones y tendencias de la discusión (Merton: 1990, p. 186).

3.3. CONSIDERACIONES Y UTILIZACIÓN DE LOS GRUPOS FOCALES PARA DEFINIR LA VALIDEZ DE LA HIPÓTESIS.

Existen varios tipos de grupos focales, conocidos también como entrevistas grupales, entre dichas vertientes y estilos destacan los siguientes:

- La entrevista no estructurada: Esta inicia y finaliza su ejecución a través de preguntas abiertas donde la ventaja recae en la amplitud de información que puede obtenerse a través de este estilo, sin embargo tiene como desventaja que puede suscitar una gran dificultad a la hora de catalogar e interpretar la información debido a lo ambiguo que puede resultar la generación de respuestas encaminadas hacia diferentes aristas.
- La entrevista semiestructurada: Esta parte de una hipótesis y los datos de una investigación previa la cual hace que se vayan intuyendo ciertos resultados, su pro es que posee mayor grado de alcanzar los objetivos que la abierta pues otorga los beneficios de una comunicación interpersonal amplia más las ventajas de que va más canalizada y enfocada a un solo sitio lo cual guiará de manera más concreta la investigación acercándonos a la resolución del problema planteado.
- La entrevista a profundidad: Esta, aunque al igual que en los anteriores casos es de una forma abierta, basa su indagación en girar en torno a temas muy concretos y medir grados más numéricamente, es decir, se enfoca en aseveraciones más precisas y probablemente temas interesantes que pudieran salir de una entrevista más flexible son limitados en ésta pues ya lleva una línea fija y puntos precisos a seguir (Sierra Bravo, 1994, p. 20).

Los componentes de una investigación cualitativa basada en la herramienta de los grupos focales son los siguientes:

- El analista, investigador o moderador: Es el individuo que se encarga de hacer las preguntas y moderar la discusión, busca que la discusión no se salga del tema y que continúe alrededor de lo que se quiere definir y al tema que atañe a la investigación.

- El grupo: El grupo de personas no debe ser menor a cuatro elementos ni mayor a doce, deben tener características congruentes que los unifique de acuerdo al tema que se quiere investigar.
- El sitio donde se realizará el grupo focal: Debe ser un lugar cómodo, apto para pasar un lapso continuo de tiempo sin interrupciones, que genere un estado de aislamiento parcial y que propicie cordialidad de interacción así como una plena libertad de expresión para responder a los cuestionamientos de la investigación.
- La guía de preguntas: Es una especie de guión que plantea cuáles serán los puntos a seguir y de qué forma la conversación seguirá su curso, generalmente van de interrogantes generales a preguntas cada vez más específicas.
- La duración: Se recomienda que la duración de cada sesión debe oscilar entre los 50 minutos y la hora y media por motivos de practicidad, además debe haber un mínimo de dos sesiones que deben integrarse entre sí.

Para Xavier Callejo Gallego en el libro *El Grupo de Discusión: Introducción a una Práctica de Investigación* las aportaciones y ventajas del grupo focal a la investigación son las siguientes:

- La accesibilidad: Este instrumento o herramienta de investigación representa una forma relativamente accesible en comparación a otras de recabar información en comparación con otras aplicaciones, además continua siendo altamente fidedigna.
- La agilidad: La investigación a través de este método puede desarrollarse generalmente de forma rápida y con resultados contundentes pues expone a ambas partes a una conversación interpersonal cara a cara que desemboca en el arrojado de datos muy significativos y de gran utilidad para la investigación cualitativa.
- La multifuncionalidad de la información: Este instrumento puede generar información que sirva no sólo a la investigación en cuestión, sino que puede también servir como preámbulo a nuevas investigaciones o incluso en el momento generar un nuevo tema a discutir o investigar a partir de una interrogante surgida en el diálogo (Callejo Gallego: 2001, pp. 10-25).

Dentro de los grupos de enfoque destacan varios tipos, entre los más utilizados se encuentran los siguientes:

- Sesiones de dos vías: Es cuando el grupo discute sobre las conductas y posiciones de otro grupo para definir las conclusiones a las cuales se llegan a partir de la yuxtaposición de dos ideas.
- Con dos moderadores: Es cuando existe una ambigüedad por parte de la efectucción de la herramienta, pues hay dos moderadores que mientras uno incita a la fluidez y a la apertura el otro busca que el grupo toque los puntos precisos y necesarios.
- Con moderadores enfrentados: Es cuando existen dos moderadores y ambos toman ideas entrepuestas para ver hacia que arista gira la mayoría del grupo a entrevistar.
- Sesiones con participantes moderadores: Aquí existe una dualidad entre las funciones del participante entrevistado pues en ocasiones fungirá como moderador incitando que se toquen ciertos aspectos en la discusión o dando cabida a nuevos debates.
- Sesión con integración al público meta: En este estilo se van integrando y adaptando las preguntas de forma contundente al público meta, es decir al entrevistado, para conocer de forma más concreta su opinión sobre un tema específico.
- Sesiones por teleconferencias: Puede adaptarse a cualquiera de las anteriores en su forma, sólo que estas se hacen a partir de la utilización de las tecnologías de la información.

Puede decirse que el grupo focal utilizado como herramienta de investigación ayuda a conocer y aprender más acerca de opiniones de un grupo específico capacitado para plasmar aseveraciones sobre temas en concreto y de esta forma puede ser empleado para validar hipótesis. Lo anterior se logra a partir de la obtención de respuestas abiertas, que son claras relativamente y que poseen características cualitativas que pueden ser obtenidas no sólo desde la dimensión de la comunicación verbal, sino también desde las posturas y afirmaciones de lo no verbal.

Esta técnica debe utilizarse principalmente en momentos en los cuales se desee conocer la postura de un grupo en específico, profundizar en dichas respuestas, complementar conocimientos previos a través de las afirmaciones de un grupo apto para la aportación de ideas sobre el tema investigado.

Cabe señalar que para efectos prácticos, cuando se habla de grupos focales se está haciendo mención al trabajo de investigación que recaerá sobre la búsqueda de información en públicos metas y consumidores y cuando se habla de una entrevista colectiva se está haciendo alusión a la investigación hacia grupos de individuos sobre temas sociales y de conciencia colectiva. Dada la naturaleza de esta investigación y para la eficacia de esta aplicación se hablará de grupos focales pues la respuesta de si se considera existente la idea de un género de terror propio en nuestro cine o no va encaminada precisamente hacia consumidores, expertos en la materia y aunque connotativamente estamos hablando de temas social y las repercusiones de la identidad de una cinematografía nacional, el tema se centrará en la opinión de consumidores de cine mexicano.

CAPÍTULO 4: APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA PARA LA OBTENCIÓN DE LOS RESULTADOS CUALITATIVOS

4.1. PROPUESTA Y DISEÑO D ELA HERRAMIENTA

Para someter a comprobación la hipótesis planteada al inicio de este trabajo de investigación se utilizará un formato de grupo focal semiestructurado, pues como lo plantea el académico Sierra Bravo en su libro *Técnicas de investigación grupal*, ésta parte de una hipótesis y los datos de una investigación previa la cual hace que se vayan intuyendo ciertos resultados, con ella se puede obtener mayor grado de posibilidad de alcanzar los objetivos pues otorga los beneficios de una comunicación interpersonal abierta más las ventajas de que va enfocada a un solo sitio lo cual guiará de manera más definida la investigación acercándonos a la resolución de un problema específico (Sierra Bravo: 1994, pp. 20-30).

Tratándose de una investigación semiestructurada habrá de hacerse referencia a la hipótesis y preguntas de investigación tanto general como particulares que guían este estudio y las cuales son las siguientes:

- Hipótesis: El cine mexicano cuenta con un género de terror dentro de las producciones nacionales. Este género de terror comprueba que existen diversos géneros más que hacen que nuestra cinematografía nacional sea más que un conglomerado de épocas históricas y que demuestra que dentro de dichas épocas ha habido diversidad de géneros cinematográficos y para muestra, el género de terror.

Esta hipótesis se someterá a comprobación a partir de las preguntas de investigación que se enuncian al inicio de este trabajo de investigación, tanto la pregunta central como las preguntas particulares de investigación, las cuales se citan a continuación:

- Pregunta central de investigación: ¿La cinematografía mexicana cuenta con un género de terror propio?

- Preguntas particulares de investigación: ¿Cuáles son las películas de terror más recordadas por el cinéfilo mexicano? y ¿Qué características atribuye el cinéfilo mexicano a las producciones que puedan considerarse del género de terror?

Las respuestas a las preguntas anteriores darán veracidad a la posibilidad de alcanzar los siguientes objetivos

- Objetivo central de la investigación: Descifrar si existe o no un género propio dentro de la industria fílmica nacional que pueda considerarse como cine de terror.
- Objetivos particulares de la investigación: Primero, descubrir cuáles son las cintas más recordadas por el colectivo que formen parte de las películas de terror mexicana. Segundo, describir las características que los cinéfilos atribuyen a las películas de este género.

Para lo anterior habrá que formar al grupo focal en base a tres componentes, los cuales son, el entrevistador o moderador, el grupo y la guía de preguntas:

- El analista, investigador o moderador: Es este caso será quien sustenta esta investigación y escribe el presente trabajo académico.
- El grupo: Este grupo estará formado por cinco integrantes los cuales tendrán las siguientes características que los compondrán como un grupo con el cual pueda indagarse acerca de las opiniones a partir de sus aptitudes como consumidores de cine:
 - Deberán tener entre 25 y 29 años de edad.
 - Deberán autodefinirse como cinéfilos, lo que la Real Academia de la Lengua refiere que es adjetivo que califica a un aficionado al cine. Para ello los integrantes deberán manifestar que consumen cintas fílmicas al menos una vez por semana.
 - Deberán autodefinirse como personas con nociones de la historia del cine mexicano y la historia de México en general.
 - Serán los integrantes personas con disposición al diálogo y disponibilidad de tiempo para la ejecución del grupo focal.

- El sitio para la aplicación de la investigación: Será programado dentro de la Cámara de Gesell ubicada en el edificio C de la Universidad Vasco de Quiroga Campus Santa María y el cual será desarrollado en dos sesiones de cincuenta minutos aproximadamente cada una y las cuales serán programada en dos días diferentes con un período de tiempo intermedio de una semana.

Cabe señalar que, según los tipos de sesiones que enumera Xavier Callejo García, este estudio se centrará en el estilo de la sesión con integración al público meta, es decir se van a ir integrando y adaptando las preguntas de forma paulatina al público meta, es decir al entrevistado, para conocer de forma más concreta su opinión yendo de lo general a lo particular (Callejo Gallego: 2001, pp. 10-25).

De lo anterior se destaca que tratándose de una entrevista semiestructurada se seguirá un guión, pero también se dará cabida a los comentarios independientes y a que los participantes puedan aportar con libertad, ello con la finalidad de aportar la mayor cantidad de información cualitativa posible.

El guión de las preguntas se enuncia después de este párrafo, los cuestionamientos irán divididos en dos sesiones de cincuenta minutos cada uno. La primer sesión incluirá cinco preguntas que tendrán una duración de respuesta de diez minutos cada una puesto que son interrogantes de reflexión abiertas; posteriormente se harán diez preguntas en una segunda sesión de también cincuenta minutos, donde cada una tendrá el espacio de cinco minutos para ser contestadas por el grupo, estas preguntas serán más concretas y enfocadas a los objetivos central y particulares, al final habrá espacio para una interpretación libre y para que cada integrante aporte o acote lo que considere importante.

- Primera sesión, cincuenta minutos, diez para cada interrogante:
 - ¿Qué opinas del cine mexicano?
 - ¿Cómo percibes la evolución del cine mexicano desde su aparición hasta nuestros días?
 - ¿Qué elementos de la historia del cine mexicano consideras que hacen resaltar a la cinematografía nacional sobre otras?
 - ¿Crees que el cine mexicano tiene una identidad propia que lo diferencia de otras denominaciones de origen?

- ¿El cine mexicano tiene una propuesta propia de representación o es un resultado de la influencia de la competencia hollywoodense?
- Segunda sesión, cincuenta minutos, cinco para cada cuestionamiento:
 - ¿Por qué el cine mexicano se divide en etapas y raramente se cataloga en géneros?
 - ¿Qué elementos deben existir para diferenciar a un género de otro?
 - ¿Puede decirse que el cine mexicano cuenta con géneros dentro de sus producciones o que el cine mexicano es una sola corriente homogénea?
 - ¿Existe algún género que sea único en el cine nacional, es decir que sólo se haya producido en cintas mexicanas?
 - ¿Qué características debe tener una cinta para ser considerada dentro del género de terror?
 - ¿Existen películas mexicanas que posean estas características y cómo podrías describir estas particularidades?
 - ¿Cuáles películas mexicanas recuerdas que posean estos elementos y que destacas en ellas?
 - ¿Puede considerarse que exista un género de terror propio en la cinematografía nacional?
 - ¿Qué elementos hacen falta para consolidar al género de terror hecho en México?
 - ¿Si es que existe un género de terror propio en el cine mexicano qué opinión te merece y qué tanto crees que sea importante para la generación de una identidad colectiva como mexicanos?

4.2. APLICACIÓN DEL GRUPO FOCAL Y VERSIÓN ESTENOGRÁFICA

Para la aplicación del grupo focal fueron entrevistados cinco jóvenes que se autodefinen como cinéfilos, que asisten regularmente a los complejos cinematográficos, al menos dos veces por semana, consumen activamente cine y además se autodefinen como personas con un conocimiento general cinematográfico profundo. Profesionales todos ellos entre 25 y 29 años, los integrantes entrevistados (en orden alfabético) son:

- 1) Alma Orranti (26 años).
- 2) Carolina Sánchez (27 años).
- 3) José Luis Soto (27 años).
- 4) Manuel Malfavón (29 años).
- 5) Nora Horta (26 años).

La primera sesión fue llevada a cabo el sábado 7 de junio de 2014 a las 10:00 horas en la Cámara de Gesell de la Facultad de Psicología de la Universidad Vasco de Quiroga campus Santa María con una duración de 53 minutos, 28 segundos, en seguida la versión estenográfica:

Moderador:

Queridos conejillos de indias, les voy a contar, para que no se sientan fuera de lugar, yo sé que a todos ustedes les gusta el cine, que son cinéfilos y tienen un bagaje cultural amplio tanto en cinematografía como en historia nacional y a partir de ello vamos a medir ciertos aspectos en películas mexicanas, lo que quiero es que sea una plática tranquila, amena, que no se sientan observados ni mucho menos, que digan lo que piensan, lo que sienten, son preguntas muy sencillas y por eso hay comida y vino, para pasarla bien. Les comento a grandes rasgos de qué va la tesis, esta es la última parte, los dos primeros capítulos son de historia, de cómo nace el cine, como llega a México y el fenómeno de que dividimos el cine por etapas; vamos a partir de preguntas muy, muy generales a preguntas más particulares. Me gustaría que me dijeran lo que piensan, esta es la primera sesión y empezamos con esta interrogante, ¿Qué opinas del cine mexicano?

Alma:

Yo primero. Yo he notado que a veces uno ve en cartelera “Cine mexicano” y uno piensa que no es tan bueno porque estamos acostumbrados a “me gusta más las películas de Hollywood” con más efectos especiales y más dinero en la producción entonces es como que “Ay no, cine mexicano no, está bien chafa” y en mi caso particular cuando he visto películas que me recomiendan me quito esa espinita y hay historias bien hechas y sobre todo eso porque no son tan... bueno eso, que te han quitado la idea de que son malas todas y para muestra las de Guillermo del Toro.

Caro:

Yo creo que se demerita mucho el hecho de que si te ponen un de Hollywood y una mexicana, te veas por la hollywoodense y yo creo que, por la experiencia que he visto, que antes teníamos un buen cine, por ejemplo las de Pedro Infante y *bla bla blá*, a mí me gustan mucho las de Negrete y todos esos y después como que vino una época en la cual fueron como puras *chafeces*, que era una transición entre lo que antes se hacía y empiezan a adoptar un estilo tipo Hollywood y fue eso, probar, probar, probar y hasta ahora veo que hay algunas buenas películas y con lo que decía Alma, lo de las buenas historias, creo que lo que importa es que tú te identifiques con las historias porque es... ay me distraes... eso, son como una crítica de lo que vive el mexicano como irse a la frontera, que no tiene dinero, que es una familia rica, bueno un pobre que se enamora de una rica y cosas así, que finalmente tienen que ver en qué tanto te identificas con las historias mexicanas.

Nora:

Más bien creo que al cine mexicano, a los productores y directores les hace falta encontrar su propia identidad; por ejemplo, el cine francés no se parece nada al cine hollywoodense y es totalmente distinto y a lo mejor no tiene el mismo nivel de presupuesto, locaciones, actores, pero es de calidad a comparación de México que no tiene una identidad propia y ha buscado la forma de imitar a lo de Estados Unidos. Las que más recuerdo, mexicanas, son las de comedia, pero que intentan meterle de las dos culturas que hace falta meterle identidad. En la época del cine de oro pasó eso, pero de repente se perdió, recuerdo una época en que sólo había películas de Lorena Herrera y pistolas... de Pedro Infante pasar a las de Lola "La Trailera" y los Almada... Entonces creo que al cine le hace falta eso, una identidad propia y algo que decir, como que quiere hacer cine hollywoodense y pues no o ¿Qué películas buenas se han hecho últimamente?

José Luis:

Lo que pasa es no se comercializa, pero sí hay buen cine, sí se hace buen cine.

Nora:

Claro hay festivales, pero lo bueno no se da a conocer mucho y... por ejemplo, cuando es Ambulante, ponen sólo una sala y...

José Luis:

Es que lo que se necesita es *lana*.

Nora:

Pues sí.

José Luis:

Es que son dos cosas distintas, uno lo que llega a las salas y otro, lo que se produce en el país. La *lana* que apuestan las firmas importantes es a lo que puede ser comercial y así pasa con quienes se dedican únicamente a distribuir, pero yo sí creo que hay buenas producciones.

Manuel:

Yo quería tocar el punto de la identidad que estaba comentando Nora y que también tu dijiste (José Luis), que dices que sí hay identidad, ¿Por qué dirías que sí hay identidad?

José Luis:

Porque... bueno, depende de qué época, pero yo creo que actualmente sí hay identidad, mucha identidad, porque hay mucho cine documental y el cine documental es la identidad.

Manuel:

Pues yo creo que el cine mexicano es extremadamente bueno, el problema es que no hay oportunidades de hacerlo crecer, incluso políticamente, porque no hay una institución de cultura, de nivel que apoye a nivel federal y falta eso que se apoyen buenos proyectos de cine, falta producción. Creo que nos falla mucho, por ejemplo ahora que Cuarón habló de la reforma energética muchos lo criticaron que porque él no tenía ni voz ni voto porque... por ejemplo, yo lo platicué en el trabajo y una muchacha, que se me hizo muy tonta su opinión, dijo que él por qué opinaba si ni vivía en México y de hecho lo dijeron mucho en radio algunos locutores... “¿Por qué opina él si no vive en México y hace su carrera en otro país?” y yo creo que tiene más merito porque una persona que no se le ha dado la oportunidad de hacer cine como lo ha hecho en otros lados está triunfando y sin embargo, se preocupa por la situación del país y a lo que voy con esto es que Cuarón es un ejemplo que existe la creatividad y la pasión de hacer buen cine en este país. Pero pues obviamente aquí no tiene las herramientas para hacerlo. De lo de la identidad, creo que sí hay y claro que se refleja en el documental, porque casi todo lo que se hace es crítica y reflexión de la actualidad y contemporáneamente hace eso *El Infierno*, *La ley de Herodes*, películas que son de las que más impacto tienen o que han pegado mucho y que hablan de eso de la situación en México; actores, pues también hay muchísimos y hay triunfado en otros lados porque aquí

no y creo que si pasas a algunos de telenovelas al cine también la hacen, lo que pasa es que hay pocos espacios en el cine mexicano.

Moderador:

Ahorita que hablaban de eso, qué existe una identidad, propia, de cómo se va gestando, quedaría como preámbulo a la segunda pregunta que es ¿Cómo percibes tú la evolución del cine mexicano? Sí, lo que recuerden de lo más remoto hasta el cine que se hace hoy en día... ¿Cómo es esa evolución?

Alma:

Yo creo que como lo mencionó Caro, empezó muy bueno... bueno lo que yo recuerdo de más joven, un cine que era más de risa, de picardía más sana, que a lo mejor tenía doble sentido, pero no era tan como ahora que son con más groserías y creo que hay un momento bueno y un punto donde cae que es como ahora, porque creo que sí hubo un momento bueno, no recuerdo películas buenas mexicanas hasta apenas unos años para acá que vuelve de nuevo a surgir, creo que resurge de una manera original y buena y con actores que lo traen, el carisma y lo traen en la sangre y pasa eso, cae y vuelve a surgir y ¿Qué años? No recuerdo.

Caro:

¿Necesitas años...? Cuando yo tenía quince años... (risas). Yo como lo veo es que estaba súper chido, baja y luego vuelve a subir, pero sí veo ese como cambio de no sé, antes eran historias como de Pedro Infante que eran de amor, canto y si es Cantinflas en cierto modo hay crítica, pero cómica y lo de ahora es pura crítica de querer plasmar lo que dice el gobierno, el mexicano, hablar por medio del creador de la película, hablar por el pueblo, como la *Ley de Herodes*, *el Infierno*... La de *El Abogado*, que es malísima, malísima, no la vean, es mexicana, una crítica que es hacia los diputados y creo eso que (el cine mexicano) va lo costumbrista a lo de denuncia y sólo eso y yo creo que en cierto modo les funcionó por un tiempo, pero ahorita ya está cayendo el chafa...

José Luis:

Y lo han querido hacer comercial...

Caro:

Pero ya no lo están aplicando tan *chido*, sí hay de donde proyectar, sí hay qué cortar, pero por qué no hacerlo como *Un mundo maravilloso* que tenía trama, tenía creatividad.

Nora:

Sí, también creo que es el ámbito comercial, hay cine bueno, pero por intentar hacer todo comercial, lo han echado a perder...

José Luis:

Como *El crimen del Cácaro Gumaro...*

Nora:

Sí, malísima... Y es eso, creo que hace falta una institución que le dé recursos, por ejemplo Conaculta da recursos...

José Luis:

Pero son políticas nacionales...

Nora:

Exacto, no es cine tan comercial y no se da a conocer tanto se financian cosas como *Nosotros los Nobles*, pero el recurso no es para todos y claro que hay cine bueno. Pero siento que es eso, que hay cine bueno, pero por la cuestión comercial, no puede apoyarse todo... Me acuerdo cuando era niña de *Los monstruos del pantano...*

José Luis:

¿Las de Chabelo y Pepito?

Caro:

La risa en vacaciones...

José Luis:

Las de la India María.

Manuel:

Las de las momias de Guanajuato...

Alma:

Ay sí, están buenísimas las del Santo.

Caro:

El Santo contra todos... (risas).

Nora:

Yo sí me acuerdo un buen de cuando había mucho cine mexicano aunque no lo había en las salas de cine, había mucho en la televisión...

José Luis:

Es que no había tanta sala de cine...

Nora:

De Gloria Trevi que hizo como cuatro películas.

José Luis:

Magneto también hizo película.

Nora:

Y sí, ha sido cine distinto, pero de cine de terror no había mucho, recuerdo la de *Kilómetro...*

José Luis:

31.

Alma:

Ah sí es cierto... A mí no se me hizo mala.

Manuel:

A mí se me hizo buenísima.

Nora:

Cine de terror no ha habido mucho... recientemente. Aunque sí han cambiado las cosas ya no todo es comedia y musical.

Manuel:

A mí personalmente el cine de la época de oro se me hace malo, aburrido, independientemente de las composiciones cinematográficas que pueda tener... El ver a un tipo solamente cantando se me hace cansado, hablando sólo de romance y de *uy uy uy...*

José Luis:

Es que se le llamó cine de oro no por lo bueno sino porque fue una época donde hubo mucha producción. Digamos que fue la época de auge de la producción cinematográfica.

Manuel:

Yo pensé que era porque era muy artístico. Y las canciones y la verdad nunca me han atrapado las películas de Pedro Infante.

Nora:

Hay buenas...

Caro:

¡Torito...!

Manuel:

Yo las veo muy chafas que hablan de lo mismo, un ranchero galán y enamoradizo.

Alma:

Es una época buenísima...

Manuel:

Pero lo que es Lucha Villa y... ¿Cómo se llama? Toda esa época...

Caro:

La Doña.

Manuel:

Toda esa época no me ha atrapado. Y la de ficheras... pues Zayas y... me divertía, pero tampoco eran buenas...

Nora:

Mi mamá no me dejaba ver esas películas... decía que eran pornográficas.

José Luis:

Las chavas salían en calzones... y sí era casi *porno*.

Nora:

Mi mamá decía que era cine *porno*.

Alma:

Y en aquel entonces yo creo que sí.

Manuel:

Y pues el cine mexicano sí me agrada más, tiene más consistencia hablar de la denuncia y crítica social.

Nora:

Es que tú eres bien Molotov.

Alma:

De Olallo Rubio.

Manuel:

Lo que pasa es que...

José Luis:

Olallo es bueno...

Caro:

Sí, Olallo es bueno...

Manuel:

Sí es bueno, lo que pasa es que aparte de que comparto algunas ideas pasa que también se da ese tipo de cine porque es lo que vivimos en el país lo que vemos día a día... quizás *El Diputado*, ¿Por qué la hicieron? Porque es lo que vivimos en nuestro país y porque los casos de los diputados y la corrupción porque son las

historias que el mexicano vive... o sea, no podemos hacer historias de irse al espacio... (risas). Tiene que estar adaptada más a la realidad porque es la situación que se está viviendo y ellos viven ciertas historias que tienen que adaptar a situación.

Moderador:

Ahora que tocan el tema de la época de oro, damos paso a la siguiente pregunta... De esa época, los clichés que tiene el extranjero del mexicano, hay varios estudios que dicen que esos clichés vienen de ahí de la época del cine dorado... como el mexicano de sombrero grande sentado al lado del nopal... Entonces el estereotipo del mexicano es algo que se construyó a partir de lo que exportamos de cine y como dice José Luis es una época en la que hubo mucha producción y fue de oro más por la cantidad que por la calidad... más allá de lo bueno o de lo malo que pueda ser y partiendo de eso ¿Qué elementos consideras tú que hacen resaltar a nuestro cine de los demás, es decir, qué diferencia al cine mexicano del esto de la cinematografía?

Manuel:

La proyección de la realidad, creo... trata de ser más realista, por ejemplo *Amores perros*, te habla de una situación muy real que viven las clases más bajas en el DF...

Alma:

El Infierno...

Manuel:

EL Infierno... una realidad.

José Luis:

Y además no puedes dejar de sentirte identificado con esas historia porque eres mexicano y como dice Mane son extractos de la realidad y están *chingonas* porque te das cuenta de la realidad... Porque igual si la ves en una historia de Francia dices "Ah está chido", pero en una historia de tu país... la verdad, el mexicano no puede ser indiferente a una historia así que se exhibió cuando el conflicto del narcotráfico estaba en su momento más crítico obviamente por el tema de la inseguridad... Y todo mundo decía "Ah sí, *El Infierno* es la realidad" y es una sátira en verdad y todo mundo decía "es como cine documental", pero la verdad es que lo decían porque se sentían identificados con la historia.

Alma:

Otra cosa, yo creo que es el tipo de lenguaje y la forma de redacción del guión... Y las palabras...

José Luis:

¿Qué dicen groserías?

Alma:

Ajá.

Manuel:

Pero por ejemplo, el cine francés sí te habla así como ellos hablan coloquialmente.

Nora:

Por ejemplo, una película francesa que habla de lesbianas...

José Luis:

Esa yo la quería ver...

Alma:

Ay...

Nora:

Era muy, muy fuerte...

Caro:

Tenía nombre de una mujer...

Alma:

¡Amelia!

Caro:

¡Ay... no! Esa es *Amélie* y es cine de arte.

José Luis:

Unas adolescentes...

Nora:

Eran una chavas...

Alma:

Ya sé cuál es ¡Amelia!

Caro:

Ay no... (risas).

Nora:

Bueno, lo digo porque es parecido, te pasan la realidad pero obviamente adaptada... Por ejemplo, en Estados Unidos, la película esta que salía Selena

Gómez que hablaba de lo que pasaba en el *spring break* y todo eso... no sé si la vieron... pero a lo que voy es que no *pegan* igual que las hechas en México.

José Luis:

Pero es que es eso, si te pones en el plano internacional estas películas de Amat Escalante, estos planos secuencias interminables, aburridos... al europeo le gusta mucho eso, pero el mexicano no; por ejemplo esta la peli' de... se me fue el nombre... iba a hacer un comentario... bueno, para el mexicano es muy aburrido este tipo de planos secuencias y dice "Qué *pedo*" porque está acostumbrado al lenguaje cinematográfico gringo mucha acción, mucha música, velocidad, todo rápido y esta... ¿Cómo se llamaba la de una chavita que le hacían *bullying*?

Manuel:

Después de Lucía.

José Luis:

Sí, *Después de Lucía*, la primera parte es de planos secuencias que cumplen una finalidad, pero la verdad a mí, en lo personal, me parece tedioso porque no lo creo necesario, pero *puta*, lo hacen grandísimo en Cannes. Y eso es, bueno, así identifican al cine mexicano allá.

Nora:

Pero bueno ¿El cine mexicano de oro, representaba la realidad?

José Luis:

Bueno, eso iba a decir hace rato, eran políticas nacionales de cómo querían que vieran al mexicano en el extranjero. Porque no era identificar al mexicano, por ejemplo rodar en Pátzcuaro y traer gente súper bonita, que no era de aquí... y decían "Ah qué bonita está la gente de Pátzcuaro" y pues no, eran políticas nacionales para que la gente de fuera dijera "Ay *güey* la gente de México está bonita, vamos a conocer México".

Nora:

O sea eran puras historias de amor ¿No? Y creo que ahora es plasmar una realidad, la desigualdad económica, la inseguridad y todas las problemáticas de un México real... la migración, por ejemplo.

Moderador:

En este caso, ¿Qué resumiríamos, que sobresale el guión, el lenguaje cinematográfico?

Manuel:

Hay muy buenas actuaciones.

Caro:

Sí, pero no creo que sea un elemento que sobresalga, porque también en Hollywood puedes encontrar buenas actuaciones, en España. Más bien, yo creo que va por ahí el lenguaje y...

Alma:

La historia.

Caro:

Sí y el hecho de reflejar la realidad de México, algo más centrado, algo más real y no un Godzilla, un Superman, un Batman, sino historias más realistas.

José Luis:

Y también tiene que ver con lana, no es lo mismo producir una película de personitas que producir eso.

Manuel:

Sí, pero a lo mejor no tienes dinero para producir grandes cosas, pero como dices algo adaptado a lo que alcanza, pero en este caso tratas de llegarle a la gente y el (cine) mexicano hace eso y te sientes identificado con ello.

Moderador:

Bueno si se fijan, en la búsqueda de una resolución siempre se llega a un punto en común... A Hollywood, a Hollywood.

Nora:

Sí a Hollywood...

Moderador:

Entonces eso le da entrada a la siguiente pregunta...

Caro:

Ruuuar...(risas).

Manuel:

Las planteaste tan perfectamente que qué casualidad que una respuesta te lleva a otra pregunta... (risas).

José Luis:

Eres un maestro *güey*...

Moderador:

¿El cine mexicano tiene una propuesta propia de representación o es el resultado de una competencia con Hollywood?

José Luis:

Yo creo que lo primero. Partiendo de esa idea de que el cine mexicano eran políticas de cómo debía ser el cine y que el guión era oficial. Llega un momento en que sucede una revolución y se empieza a hacer academia sobre cine y antes sólo la gente de dinero o importante podía hacer cine, actualmente no, hay dos escuelas importantes para hacer cine, pero los instrumentos la camarita, el guión es algo que a muchas personas les da la oportunidad de hacer cine... Obviamente sí se ha influenciado, pero al final siempre quieres contar tus historias, si te das cuenta de diez años para acá ha habido un *chingo* de festivales de cine en casi todos los estados de la República.

Manuel:

Yo creo que la relación con Hollywood está muy buena en la actualidad y no que lo influencie como tal porque los festivales que hacen aquí y en otros lugares como aquí (Morelia), Guadalajara...

José Luis:

Acapulco, Querétaro...

Manuel:

Sí y vienen las estrellas fregonas, o sea sí vienen los principales muchas veces...

Nora:

Y estrenan buenas películas.

Manuel:

Y estrenan buenas películas y todo eso, hay una buena relación con Hollywood, pero no creo que se comparen, las producciones no se equiparan y por ellos las historias no pueden ser las mismas... son diferentes y no tienen nada que ver.

Nora:

Pero sí se ha intentado hacer cine al estilo hollywoodense.

Caro:

Ajá.

Manuel:

Pero no es lo principal.

José Luis:

Pero es que existen dos corrientes, los que intentan hacer lana y los que intentan hacer cine como Amat Escalante, obviamente hay tendencias que se dejan influenciar por el cine gringo y obviamente hay gente que está en contra de eso y hacen cine no mexicano sino su propio cine.

Nora:

Claro, pero de esas dos corrientes ¿Cuál es la que conoces más?

José Luis:

Pues por la *lana*...

Nora:

La que busca ser comercial.

José Luis:

Sí.

Manuel:

Pero hay más películas.

José Luis:

Es a lo que iba, ahora tienes la posibilidad de meterte a un canal de internet y ver cine mexicano diferente a lo que te den las grandes distribuidoras que obviamente te cuesta más ir al cine a una sala y ver una película súper producida que robarte el internet del vecino y ver algo alternativo.

Nora:

Pero ¿Cuál es la finalidad del cine? Digo, si haces una película es para que la gente la vea.

Manuel:

No siempre.

José Luis:

Si haces una película para que la gente la vea y dar tu punto de vista y contar una historia... Pero no siempre es para hacer mucha *lana*.

Nora:

No, pero no me refiero que para hacer mucha *lana*, pero sí para que la gente la conozca y claro que para abrir nuevos espacios está el internet, pero te aseguro que muchos productores y directores quisieran que sus películas fueran tan vistas como la de Eugenio Derbez y muchas de estas últimas películas mexicanas que han sido muy comerciales.

José Luis:

Es que cuando tú haces cine piensas en el guión en función de hacer lana y cuando partes de la idea de hacer cine de arte o lo que es llamado cine de arte, pues a esos directores realmente les vale *madre* ganar mucha lana, porque prefieren ganarse La Palma de Oro y ser reconocidos que vender mucho.

Nora:

Pero te aseguro que sí te gustaría que tu película fuera conocida entre la gente y es lo que falta en México que haya espacios no sólo para lo comercial.

Moderador:

¿Entonces dicen que hay una propuesta propia, pero no los espacios para exhibirla?

José Luis:

Sí.

Nora:

Espacios grandes así, no. O sea, que tengan la oportunidad de difundirla no sólo en los festivales de cine.

Alma:

En el Cinépolis.

Nora:

Claro en un cine común que cualquier persona pueda ir.

José Luis:

Porque de hecho incluyendo a los festivales, a pesar de que sean foros de expresión, siguen siendo espacios restringidos.

Manuel:

De negocio y cerrados.

José Luis:

Exacto y la gente busca *lana*, cuesta mucho hacer cine como para no ganar nada.

Manuel:

A Cuarón no se le puede decir que es un cineasta, bueno sí es cineasta, pero no se le puede decir que él esté haciendo cine mexicano. El está haciendo cine, pero no me siento identificado con lo que hace. Es más, si ves esa película sin saber que la hizo un director mexicano piensas que es una producción más americana.

Moderador:

¿Es como Hugo Sánchez jugando en el Real Madrid?

Manuel:

Exacto.

José Luis:

No pudiste agarrar mejor analogía *güey*... (risas).

Moderador:

¿Y a todo eso existe una propuesta?

José Luis:

Claro, tan es así que hay escuelas de cine mexicano a donde se viene a estudiar la gente del extranjero.

Moderador:

Bueno, pues con este pequeño debate se finaliza la primera sesión, les agradezco su participación y apertura.

La segunda sesión fue llevada a cabo el sábado 14 de junio de 2014 a las 10:00 horas en la Cámara de Gesell de la Facultad de Psicología de la Universidad Vasco de Quiroga campus Santa María con una duración de 60 minutos, 30 segundos, a continuación la versión estenográfica:

Moderador:

Gracias por su participación en la primera sesión y por asistir a esta, la segunda. La primera sesión estuvo conformada de preguntas más abiertas y esta sesión irá cerrándose hacia cuestionamientos más particulares. Iniciamos con la interrogante de ¿Ustedes por qué creen que el cine mexicano se divide en etapas y raramente en géneros? Es decir, coloquialmente, vas al cine y dices la de terror, la infantil, la de acción y la mexicana como si se tratara de un género y no de una denominación nacional.

Manuel:

Incluso en los videoclubs, en los estantes, hay uno que es para puro cine mexicano.

José Luis:

Yo creo que la poca variedad no te da para mucho, para que haya cine de terror, cine cómico, de acción.

Manuel:

Ándale, esa es una.

Nora:

Porque siendo poco quizá sea mejor catalogarlo por su denominación.

José Luis:

Exacto, porque es poco material, poco material comercial, sí, no tiene caso que lo dividas si todo el cine comercial de veinte años te cabe un estante.

Caro:

Además en cartelera es muy, muy difícil que encuentres dos o tres películas expuestas o es una y todas las demás de Hollywood, francesas o así, es muy difícil que encuentres dos el mismo día.

Nora:

También creo que es porque es difícil catalogarlas en algún género en concreto, por ejemplo estas de denuncia ¿Dónde las meterías, en drama, en acción? Tiene así, una forma de género que no es uno solo totalmente.

Manuel:

Pero sí tienen mucho de drama.

Nora:

Pero no es un género tradicional, por ejemplo los géneros tradicionales...

Alma:

Aventura... acción...

Moderador:

O sea ¿Tú dices que son géneros híbridos los mexicanos?

Nora:

Sí, no es claro el género.

Alma:

¿La de *El Infierno* qué es?

Manuel:

Acción, sátira, comedia, tiene de todo.

Alma:

Drama se podría decir.

Nora:

Pero no se le podría poner acción, comedia...

Manuel:

Lo que pasa es que todo el cine en sí se parece es muy de denuncia o ese tipo y es como identificarlo con esas historias, pero creo que es más lo que dice José Luis, es porque la poca producción comercial no da para que un estante lo llenes.

Nora:

Pero si vas al cine y ves *El Padre Amaro* ¿En qué clasificación está?

José Luis:

Drama. Pero el género cinematográfico en sí viene del género literario y eso es el guión.

Nora:

Sí y la clasificación de cine mexicano como si se tratara de un solo género sí lo hay y de otras nacionalidades no.

José Luis:

Sí, hasta la basura se separa y suena muy *culero* pero así es *güey*.

Manuel:

Pero bueno en Francia vas a un Blockbuster ¿Y no encontrarás un stand de puro cine francés?

Nora:

No, ellos sólo tienen cine de arte... (risas).

Manuel:

¿Pero no será cuestión regional?

Moderador:

La pregunta es si aquí en México vemos al cine mexicano como una denominación nacional sino como un género y por qué.

Manuel:

Pero fíjate que yo identifico al cine francés como si fuera un solo género, casi todas las películas son así *ondeadas* y de arte.

Caro:

Es que quizás, perdón, bueno, de lo que decías de acción y *bla, bla, bla...* es porque a lo mejor estamos acostumbrados a ver como acción sólo lo que nos mandan de Hollywood, *Fast and furious* y *Difícil de matar*, digo *Duro de matar...* (risas)... o esas. Entonces nosotros, obviamente no lo vamos a ver en cine mexicano porque para esas tomas está de por medio mucha *lana* y como no lo vemos en lo mexicano en ese grado entonces no lo vemos como acción y depende entonces también de lo que estamos acostumbrados.

José Luis:

Es eso, *lana güey*, *lana* porque no te alcanza, *lana* porque no te da para hacer tantos géneros y distribuir el poco cine que tienes y tan poquito cine hay que te cabe en el puño.

Moderador:

¿Entonces están de acuerdo en qué hay géneros, sean clásicos, híbridos, independientes, pero en nuestro cine existe la forma de poner cada cosa en su lugar?

Nora:

No. Es que no hay tanta producción.

Manuel:

Muchas a lo mejor no. Por ejemplo, me quedo pensando en lo que dice Nora, ¿*El Infierno* en dónde lo clasificas? Tampoco lo puedes poner en acción o drama.

José Luis:

Es que es un *gazpacho*.

Alma:

A ver cómo va la pregunta otra vez.

Moderador:

¿Por qué el cine mexicano se divide en etapas y raramente se cataloga en géneros?

Nora:

Porque no creo que haya tanto para todos (los géneros).

Manuel:

Porque no son ni una ni la otra, analizando época de oro y contemporáneo, ambas tienden a reflejar una realidad del mexicano, pero a final de cuentas la tendencia... es decir, en el cine de oro también se quería reflejar la sociedad mexicana y ahorita es lo mismo, sólo que ahora hay más problemas y quizá en esa época también, pero se contaba lo que se quería, entonces creo que el cine mexicano siempre ha tendido a eso a contar lo que le pasa a una sociedad y expresarla.

Moderador:

¿Y cuáles son esos elementos?

José Luis:

¿Esa es tu segunda pregunta?

Moderador:

Sí.

Caro:

Porque se liga a la segunda pregunta... (risas).

Moderador:

¿Cuáles son los elementos para diferenciar un género de otro?

Caro:

La historia ¿No?

Moderador:

Sí cualquier elemento que consideres.

Alma:

La narrativa, el guión.

Nora:

La producción, los efectos, son muchos.

Caro:

La música.

Alma:

La música también es un elemento... o sea si te ponen un *tin, tin, tin*, sabes que es de terror.

José Luis:

La misma música la puedes utilizar en una sátira, la misma música la puedes utilizar en un humor negro... es exactamente la misma música y te dice otra cosa totalmente distinta.

Manuel:

Sí, por ejemplo Quentin Tarantino utiliza música que normalmente no va *ad'hoc* a las historias, por ejemplo la del negro este ¿Cómo se llama...? ¡*Django!* Que es una música que quizás no tenga que ver con la historia que estás contando, pero queda bien chido.

José Luis:

Es el guión, *güey*.

Nora:

La narrativa.

José Luis:

La historia, es la historia.

Nora:

Sí, la trama.

José Luis:

Ya me perdí ¿Cuáles son los elementos?

Moderador:

Sí, ustedes acaban de identificar varios elementos que hacen que se diferencie un género a otro y los cuales hacen que esto sea X o esto sea Y, entonces ¿Con el cine mexicano podemos hacer esto?

José Luis:

Sí.

Nora:

Sí.

José Luis:

En el cine sí, en el cine mexicano podemos catalogar.

Alma:

Pero, por ejemplo, una película mexicana, a ver, que podamos decir que por su música o su narrativa sea una u otra cosa.

Caro:

No, yo digo que no.

José Luis:

¿Por su narrativa?

Alma:

Volvemos a lo mismo... Al *gazpacho*.

José Luis:

Es que el común denominador es que partes de que es mexicano, es decir la historia se desarrolla en México.

Alma:

Y son contadas las que se pueden diferenciar entre sí, por ejemplo, *Así del precipicio* ¿Qué es...? Esa no me gustó, pero ¿Qué es?

Manuel:

Es un drama. Una historia de drogadictos.

José Luis:

Como estas que hablan de Guatemala y el drama de los indocumentados.

Manuel:

Yo creo que lo que se puede diferenciar de lo demás es la comedia...

Alma:

La picardía.

Manuel:

Ajá, no siempre es buena, pero sí.

Moderador:

Entonces decimos que existen elementos que diferencian los géneros, pero que en el cine mexicano es difícil identificarlos.

Caro:

Quizá sí existan, pero en lo que vemos de cine comercial es difícil identificarlos.

Moderador:

Entonces ¿Puede decirse que existen géneros dentro de lo que conocemos, a veces como un solo género, el cine mexicano?

Alma:

¿Que si dentro del cine mexicano existen géneros? Sí.

Manuel:

Claro.

Nora:

Sí, sí hay.

Manuel:

Sí.

Caro:

Quizá sea más visible en los contrastes, ver cine de terror y comedia, pues obviamente vas a decir es terror y si te va a románticas quizá te cueste más trabajo porque le meten de todo.

Alma:

Es que entonces tendríamos que hacer una lista de varias películas mexicanas y ver dónde las clasificamos.

Alma:

Yo creo que sí existen los géneros pero cada película tiene de uno a cuatro más o menos.

José Luis:

Creo que son muy pocos los géneros de cine mexicano.

Nora:

Se identifica la comedia.

José Luis:

El drama. Yo diría que el drama, tal vez la comedia, y...

Nora:

La acción.

Alma:

Como *El Infierno* que es acción con drama.

Manuel:

Está *Nosotros los Nobles*...

José Luis:

Esa es sátira.

Alma:

También es comedia.

Manuel:

Tony Dalton sacó una ¿Cómo se llama...?

Caro:

¡Ah... *Matando Cabos!* No, otra de unos tipos que hacen un fraude, tipo Hollywoodense. Esa es buena, es buena.

Manuel:

Ajá.

Alma:

Tipo las que roban los bancos.

Manuel:

Exacto, sí hay y sí se puede clasificar, pero es poquito.

Caro:

Bueno, esas son acción con comedia.

José Luis:

Yo creo que sí son identificables, pero son tan pocas...

Manuel:

Exacto, que pones tres aquí, dos acá y ya.

Nora:

Ven, están diciendo que sí hay géneros y hace rato "Ay no, que no hay, que se confunden".

José Luis:

Lo que decía es que... Bueno si te pones en ese plan... (risas).

Manuel:

Sí, en ese plan... (risas), ve tú a saber qué tantas cosas te puedes encontrar.

Nora:

Mira, en mi opinión sí las puedes dividir en géneros, pero no te vas a encontrar películas que tengan un solo género, sino de uno a cuatro géneros combinados, eso es lo que yo pienso.

José Luis:

Por ejemplo, si te vas a los festivales, ¿Qué géneros son, *güey*, por ejemplo? Casi todos son dramas, algunas comedias románticas, pero casi, todos son dramas. Difícilmente ves cine de acción o *thriller*.

Manuel:

Obviamente si te vas a la filмотeca vas a encontrar de todos los géneros.

Moderador:

Partiendo de eso, caemos en lo mismo, que hay géneros híbridos, géneros mezclados, con un poco de terror, drama... ¿Puede decirse que exista un género que sólo México lo tenga, aunque no tenga nombre, pero que sólo aquí se haga?

José Luis:

No, lo aderezas, lo que pasa es que género como tal es una línea literaria, es decir, no te vas a inventar una línea literaria que sólo nazca en México. Lo que hacemos es que sí se adereza el guión, la línea dramática, lo aderezas con cosas mexicanas, pero no un género propio no hay.

Caro:

Yo creo que en cierto modo sí puede decirse que hay. Porque aunque no lo inventes, insisto, el cine mexicano por lo general es una crítica, una sátira a... y Estados Unidos eso no lo aplica al cine sino a programas de televisión como *Los Simpsons*, *Padre de familia*...

Alma:

Friends... (risas).

Caro:

Ah... Esa crítica hacia la sociedad se ve más en cine mexicano que en cine estadounidense, en cine estadounidense es más lo que decíamos romanticismo y no tanto el reflejo de lo que ellos son porque ellos son como *Los Simpson*, la típica familia que está así *pfff*... No que se invente, que se haya inventado en México, pero sí que no caracterice.

Manuel:

Yo creo que sí se puede clasificar en un género mexicano, pero no creo que vaya a ser trascendental para que después la historia se recuerde... No sé, aunque se siga haciendo ese género, creo que sí existe un género, porque, volvemos a lo mismo, sí se caracteriza por tratar de contar una realidad que hay aquí. Yo lo podría identificar en que siempre que vas a ver una película mexicana habla de la pobreza que se vive. Puede clasificarse como género por lo que se vive ahorita y de lo que trata de reflejar, pero a la par de 40, 50 años no vas a poder seguir teniendo ese mismo género y haciendo películas del reflejo de la vida del mexicano.

Moderador:

Pero existe algo único en nuestra cinematografía para hablar de un género, por ejemplo, una reflexión, el Santo, puede ser un cine de superhéroes, pero en qué otro lugar se hace algo que desemboque en la resolución en un cuadrilátero...

José Luis:

En los escenarios.

Manuel:

Pero se hicieron, ahorita ya no hay este tipo de películas... Con superhéroes realistas de carne y hueso y no superhéroes que volaban.

Alma:

Es lo que pasa en Estados Unidos, ellos también hacen películas que tienen que ver con situaciones que han vivido, donde ellos siempre son los buenos

Manuel:

Ellos siempre ganan.

Alma:

Sí, por ejemplo, no sé, que la guerra en tal país y están matando, pero están matando por una causa buena para Estados Unidos.

Manuel:

Claro, también hace falta una autocrítica.

José Luis:

También allá se hace.

Alma:

No, allá no y aquí sí... mira, allá, has de cuenta....

José Luis:

A ver, ¿Michael Moore, qué hace?

Manuel:

Pero a la sociedad americana siempre la tratan de poner hasta acá, arriba de todas, *güey*.

Alma:

El héroe siempre es Estados Unidos y aquí...

José Luis:

Bueno sí, ya entendí.

Alma:

Y aquí los que han hecho cine en México hacen una crítica para abrirnos los ojos y para decirle a la gente "Ey esto es lo que está pasando y te das cuenta y no haces nada" y allá es "Está pasando esto, pero al final de cuentas el que tiene siempre la razón es el Gobierno o los héroes" o no sé, siempre son ellos los que están por encima de todo.

Manuel:

Pero, volvemos a lo mismo, son situaciones diferentes, Estados Unidos es una potencia imperialista que incluso en el cine trata de influenciar a toda la sociedad mundial en hacerle creer que ellos son los superhéroes y que ellos van a salvar a todo el mundo y eso tiene un trasfondo político.

Alma:

Y tienen el aparato ideológico y la tecnología.

José Luis:

Pero ¿Tú crees que si hay algo de autocrítica lo van a dejar mostrar? O sea, si ha de haber.

Manuel:

Ajá. Al Gore ha sacado películas documentales muy críticas.

José Luis:

¿Y por qué no las dejan exhibirse igual?

Alma:

Por qué hay dinero de por medio.

Manuel:

Y no es lo que los americanos quieren seguir aparentando a nivel mundial, es mejor así una película de extraterrestres.

Moderador:

Dándole un giro ya un poquito...

José Luis:

O sea que esa respuesta ya no quedó... (risas).

Moderador:

¿Qué características debe tener una película para ser considerada de terror?

José Luis:

¿Qué características debe de tener?

Nora:

Que te espante.

Caro:

¡Monstruos!

José Luis:

El sonido debe ser estridente.

Nora:

Y eso que de repente hagan el cambio.

José Luis:

Un nudo dramático.

Manuel:

La muerte. Yo creo que es el primer elemento, la muerte.

Nora:

Que te provoque emoción, si no te provoca emoción sales diciendo "Vi una de terror que está bien *chafa*".

Alma:

Los efectos ¿Qué más?

Caro:

La luz, la iluminación vaya.

Manuel:

El suspenso, que te tenga esperando qué pasa.

Alma:

Ajá.

Manuel:

Pero siempre es alrededor de la muerte, ya sea un asesino o un espíritu.

Nora:

Como la se *Scary Movie*.

Alma:

Esa es comedia.

José Luis:

La de *Scream*.

Nora:

¡Ándale esa!

Manuel:

Es un asesino a fin de cuentas.

Nora:

Un espíritu.

José Luis:

A fin de cuentas tiene que ver con cómo se trata el suspenso en un guión. Porque puedes contar esa misma historia de otra manera y es totalmente diferente. Entonces tiene que ver cómo tratas el suspenso y cómo lo aderezas. Con todos esos elementos aderezas esa forma de tratar la historia.

Moderador:

¿Y cuáles son esos elementos?

José Luis:

La música, la edición... Los personajes, los planos, los *close ups* extremos, la ausencia de sonido, también.

Manuel:

El elemento clásico que usa el cine *chafa* de terror es el *¡Paaam...!* Espantarte con un sonido fuerte y ya.

José Luis:

Claro e igual y la historia ni siquiera te da miedo.

Moderador:

Pues dijeron varias características...

José Luis:

¿Cuál nos faltó?

Moderador:

Ahora ¿Existen películas mexicanas que las posean?

José Luis:

¿En cine de terror?

Nora:

Yo sólo me acuerdo de esa, de *Kilómetro 31*.

Manuel:

Putá... no sé, pero déjame decirte que la de Chabelo a mí sí me daba miedo y yo la consideraba como de terror porque estaba bien *morro...* me daba mucho miedo ese personaje.

Moderador:

Bueno, a lo mejor estamos evocando películas muy, muy recientes como *Kilómetro 31*, pero realmente, creo que sí somos de la generación que nos tocó ver la retransmisión en tele de cine de terror de otras épocas...

Nora:

Ah sí, a mí me daba mucho miedo eso... por ejemplo *Vacaciones del terror*.

Caro:

Que ahorita podemos verla chafa... (risas) pero en ese momento... *aaay*.

Manuel:

Pues el Santo era de comedia, pero le tiraba tantito a terror, luchaba contra momias, vampiros...

José Luis:

Es que estamos muy acostumbrados al cine gringo donde los efectos especiales y visuales son como muy importantes y creo que ese tipo de cine (el mexicano) por no decir *culero* era muy minimalista y... Por ejemplo la otra vez estaba viendo una película en la tele que decía "*Putá qué miedo*" y un mono así sin maquillaje y estaba así bien feo y decía *verde* o sea la ausencia de efectos especiales, hablando de cine, pues también es importante utilizar otros elementos.

Moderador:

Y también habrá que recordar que después del cine de oro, también se hicieron filmes diferentes que ahorita se están retomando, por ejemplo *Hasta el viento tiene miedo* o *Más oscuro que la noche*, películas de aquella época... ¿Qué opinión les merece?

José Luis:

Yo las versiones antiguas no las he visto, he visto fragmentos y no digo que sean películas que diga "*Wow qué películas*" y mucho menos te podría decir de qué carecen. Por ejemplo, con Cañitas, no dormí como dos años...

Caro:

Pero yo más bien por el libro...

José Luis:

Yo también por el libro porque lo contábamos en la secundaria...

Caro:

Yo también el libro, la película también, pero más el libro... La descripción de cuando está entre las dos camas es de "Aaaay qué miedo". Pero la verdad, la película, yo no la veo como película sino como un *Lo que la gente cuenta* de Tv Azteca... o sea es algo muy chafa.

Manuel:

Sabes por ejemplo qué falta de aquí del cine de terror mexicano que saquen historias muy de aquí como *La Llorona*, o como historias que son de aquí y que son buenas historias.

Moderador:

De hecho *Kilómetro 31* está basando en *La Llorona*...

Manuel:

Ah sí es cierto.

Caro:

Sí nosotros somos muy de leyendas como la de la plancha... esta del hospital... la de una enfermera...

José Luis:

Creo que sí.

Caro:

Sí, ajá...

Manuel:

Pero hay muchas leyendas que no se cuentan, vete al Centro (Histórico) y las leyendas que cuentan ahí de Villalongín muy, muy buenas, que te pueden... bueno, también a lo mejor falta un sustento literario de esas historias... no sé un libro escrito de la llorona...

José Luis:

Darle un tratamiento más profesional.

Manuel:

Alguna vez intentaron hacerlo con dibujos animados como *La Nahuala*.

Alma:

Películas mexicanas de terror...

Nora:

Sí, sí hay.

Alma:

El problema es que también las actuaciones son muy malas, por ejemplo, no te las cree, yo me acuerdo de las que me recordaron ahorita... *Kilómetro 33*.

Manuel:

31.

Alma:

Ándale, sí esa. Pero las viejitas de antes son las que puedo recordar como *El Santo contra las momias*, la de *Chabelo contra los monstruos*... los marcianitos daban miedo.

José Luis:

Era una producción limitada y daba miedo...

Alma:

Y las de *Niñas mal*.

José Luis:

Esa no es de miedo... (risas).

Alma:

Ah no, de unas niñas que estaban en un convento.

Nora:

El orfanato.

Caro:

Esa es española, la estás confundiendo con *El espinazo del diablo*.

Alma:

Son una niñas... por eso les dije *Niñas mal*... malcriadas... Ah *Perras*.

Manuel:

¿Es de terror?

Alma:

Bueno, no es de terror... mentí.

José Luis:

Esa está media *porno* ¿No?

Alma:

Bueno, es de suspenso, matan a una niña dentro de ahí y siempre ha estado viva.

Es que es de suspenso... pero no es lo mismo pues.

Moderador:

Vamos a mencionar una película mexicana de terror que más recuerden, pero vamos a echarle *coco* una que recuerdes que pueda ser de muchos años atrás...

Nora:

Vacaciones del terror. Yo me acuerdo tanto de la muñeca que volteaba los ojos.

Alma:

¿Es mexicana?

Nora:

¡Sí!

Manuel:

Sí salía Pedro Fernández, Nuria Bages y luego hicieron la segunda versión con Tatiana.

José Luis:

Verde... (risas).

Alma:

Ah sí una bruja quemada en la hoguera y su alma se metió en la muñeca...

Manuel:

Es muy complicado, pero en su momento yo diría que la de *Chabelo contra los monstruos...* Esa me daba miedo.

Nora:

El Santo contra los hombres lobo.

Alma:

Yo, *Hasta el viento tiene miedo...* sí me dio miedo. A mí me gustó la versión nueva, sí te tiene así de "*Verde... ay nanita*".

José Luis:

La versión viejita es muy buena. Pero bueno, es muy difícil decirte una que yo identifique como género de terror y que te diga que sea la mejor...

Manuel:

Es complicado... Bueno *El vampiro teporocho...* (risas).

José Luis:

Pero... *Kilómetro 31* es pasable.

Manuel:

Yo me refiero a terror mexicano por las pocas películas que hay.

José Luis:

Como todo yo creo que entras por el póster o por...

Caro:

Por los actores que hay...

José Luis:

Sí, los actores... quién la dirige y eso, qué tan padre está el póster.

Alma:

A mí se me ha tocado que me dicen, hay es mexicana... no, va a estar *chafa*.

Nora:

Mira que *Chiquidrácula* sí me daba poquito miedo.

Alma:

Sí, yo sí recuerdo que me daba miedo... ¡Sintieron *mello!*... (risas).

José Luis:

Sí eran historias muy *tetas*.

Manuel:

Y es que el terror, verdadero terror mexicano se enfoca a lo real... a lo que vivimos todos los días, un terror que vivimos todos los días.

José Luis:

Un terror más psicológico. Llega un punto es que aunque no llegue a ese género...

Caro:

Yo la que más recuerdo es la de Pedro (*Vacaciones del terror*). Me acuerdo más de esa que de las otras.

Alma:

Hasta el viento tiene miedo.

Moderador:

Aquí ya estamos identificando películas, que sin dudarle estamos diciendo estas son de terror...

Alma:

Sí.

Nora:

Sí.

Moderador:

Entonces, regresándole ¿Puede considerarse que existe un género de terror propio?

Manuel:

¿Mexicano?

Nora:

¡Sí!

Caro:

Pero *chafa*... (risas).

Alma:

Pero propio, propio, propio... o sea que sea una historia original...

José Luis:

Por ejemplo como *Rec* en su momento fue un género de terror español por el lenguaje cinematográfico como la cámara como si fueran los ojos del espectador... esa es una propuesta. El cine mexicano, no tiene propuesta nueva.

Manuel:

Pero *Rec* tampoco lo es, eso lo sacaron de *La Bruja de Blair* que fue la primera película que hizo eso.

Nora:

Ajá.

Moderador:

Regresando al mexicano ¿Tenemos una propuesta propia de terror?

Manuel:

El por lo del cine de las leyendas, a lo mejor.

Nora:

El cine de terror mexicano es muy poco cine... es muy poquito para decir que tenemos una propuesta.

Alma:

Hasta el viento tiene miedo... ¿Qué tiene de diferente?

Nora:

Eso quizá...

José Luis:

Pero se repite, si te fijas en el drama era identificarse con la realidad como mexicano y las historias de terror se identifican con la leyendas de aquí, al final de cuentas todo tiene que ver con lo de aquí, lo nuestro. Si ves esta óptica...

Alma:

Pues ahí está...

Nora:

El poco cine que se ha hecho es basado en las leyendas.

Alma:

Sí en las leyendas.

Moderador:

¿Puede considerarse un género propio?

José Luis:

No.

Moderador:

¿Por qué?

José Luis:

Porque no tiene una propuesta propia, o sea aborda una historia y lo clasifica en determinado género por el lenguaje cinematográfico, pero no tiene una propuesta propia. También, por ejemplo en propuesta, identificas ciertos directores con ciertos géneros por ejemplo, Woody Allen o Tarantino... Identificas a ciertos directores con ciertos géneros y propuestas, entonces, en México, hay pocos directores que utilizan propuestas para el género de terror es mucho más cine de denuncia social, reconstrucción del tejido social y cosas así.

Moderador:

Había una época en que Carlos Enrique Taboada hacía mucho cine y todo era de terror...

José Luis:

Sí.

Caro:

Veneno para las hadas.

Alma:

Ah sí.

Nora:

Ah sí.

Caro:

Sí lo hay.

Moderador:

Definen que sí lo hay, pero ahorita el rollo es si tenemos cine que aporte algo... por ejemplo el japonés, ofrece algo.

Caro:

Yo creo que el problema es que, yo veo al cine mexicano de terror *chafa*, *chafísima* y creo que es porque no hay tanta *lana* de por medio. Creo yo y porque creo que la forma en cómo lo dirigen no es la adecuada. Creo que si México se distingue en algo es en telenovela y no en cine, entonces creo que la dirección (escénica) la hacen más como de telenovela que como de cine y eso hace que se vea chafa.

Alma:

A lo mejor no están preparados actoralmente.

Nora:

Yo creo que porque en los últimos años no ha habido mucho cine de terror. Entonces el cine de terror fue antes, pero si se distingue en que por ejemplo aquí el cine de terror es más drama que efectos y más historia que efecto, no tanto que te espantó el ruido y el movimiento de cámara. Pero, la verdad es que no ha habido cine de terror en los últimos años.

José Luis:

Pero, a ver, la aportación no son las leyendas, las leyendas ya están, lo que hace el cine es apropiarse de ellas...

Nora:

Claro, lo que importa es cómo lo cuentas...

José Luis:

Sí y como dice Caro un estilo súper chafa, que tiene mala dirección, malos actores, pero que el cine se apropie de las leyendas no es lo que hace una propuesta porque el cine no está construyendo esas historias.

Alma:

Claro y la puesta en escena es chafa... O sea la ves y no te la crees dices "Ñaaa qué *chafa*". No es una historia de terror producida por una producción con *lana* que le meten efectos y asusta.

José Luis:

No hay una profunda producción industrial de cine de terror (mexicano).

Alma:

Y las actuaciones son malas.

Moderador:

¿Y qué es lo que sí hay?

Nora:

Las actuaciones no son malas, por ejemplo las de las niñas de *Veneno para las hadas* no son malas las actuaciones.

Manuel:

Yo digo que no es la producción, que falla la creatividad, por ejemplo no sé, hay maneras de contar historias de terror que no ameriten de dinero en la producción o un cuello roto con mucha sangre como *El espinazo del Diablo* que te cuenta una historia con poco dinero en producción, pero que te da mucho miedo y ¿Por qué México no puede hacer eso?

Nora:

Como *La Bruja de Blair...*

Manuel:

Exacto, con una cámara en mano...

Alma:

Eso es lo que no tenemos creatividad.

Manuel:

Exacto, hace falta creatividad.

Moderador:

¿Y qué sí tenemos?

Alma:

Historias escritas, leyendas que puedes adaptarlas.

Manuel:

También creo que hay buenos actores que te pueden interpretar bien.

Caro:

Y que no pongan actores *quemados* porque quizás... no sé, ves una Lucerito, que quizá actúe muy bien, pero haciendo un papel de terror pues no te la vas a creer. Es eso salir de los actores de novela y tener algo como más *petit* que no sean los mismos de novelas y es que a veces veo películas mexicanas y siento que estoy viendo una novela.

Moderador:

¿Qué le agregarían al cine de terror?

José Luis:

Es que son dos cosas...

Manuel:

A mí me gusta más el terror psicológico.

Nora:

A mi novio y a mi hermana, ellos dicen, que les provoca satisfacción ver una buena película de terror...

Caro:

Y todas las películas de terror tienen sus momentos de suspenso en que te tienen así.

José Luis:

También depende mucho de que sea el primer filtro que te pones, que veas un cartel padre, los actores, el director... ese, de entrada es un filtro muy importante. Para empezar no hay mucho y cuando hay ves elementos que como espectador dices mejor veo otra y no quiere decir que sean malas, pero si las pones a competir contra la gama de películas que se ofrecen quizás esa no sea una película que prefieras ver y como producción pues creo que hace falta mucha más escuela que requiere más técnica una película de terror que producir un drama y muchos más elementos y obviamente requiere más lana y más creatividad.

Nora:

Y el espectador es más exigente.

José Luis:

Sí claro, tú ves una explosión de *after effects* y no te la *tragas*. Necesitas una explosión *chingona*.

Nora:

Debe captar la atención del público para que el espectador no pierda el hilo y diga "Ay qué *chafa*" y que no vea una producción al estilo de telenovela en el cine y meterle a lo mejor más creatividad.

Manuel:

A demás yo creo que el cine de terror en general está ya como decadente, en mi caso son pocas las películas de terror que me causan medio. Y es poco a nivel internacional que digas "Ay me sacó unos buenos *pedos*".

José Luis:

Yo creo que ya estamos tan acostumbrados a los efectos visuales que lo único que les queda es espantarnos con un sonido estridente o utilizar el terror psicológico.

Caro:

Yo creo que las películas que están hechas en Estados Unidos son películas que mezclan aspectos de la vida real con actividades paranormales como extraterrestres, abducciones...

Nora:

Pero México, la verdad tiene años que no hay película que realmente te asuste, creo que la última es *Kilómetro 31*.

Alma:

Falta creatividad y producción.

Caro:

Lana.

Alma:

Pero bueno, lo que mencionaban, *El espinazo del Diablo* no fue la súper producción pero debemos empezar de ahí, una buena historia, una buena producción llena de creatividad más que de recursos.

José Luis:

Por ejemplo *Cronos* de Guillermo del Toro era muy bueno y fue ópera prima.

Moderador:

Estamos de acuerdo en que hay un género propio de terror en el cine mexicano, pero no hay una propuesta propia para aportar algo diferente.

José Luis:

De acuerdo.

Moderador:

Algo que quieran agregar a esta resolución.

Nora:

Que hace falta difundir, hace falta dinero, porque creo que sí hay talento, pero no financiamiento.

José Luis:

Creo que depende mucho de la condición política del país porque incluso en la época de cine de oro del cine mexicano había gran producción por el apoyo gubernamental y la producción decae porque también decae ese apoyo. Hace falta más producción que a su vez genere más contenidos. Tú como estudiante de cine o como actor o como artista independiente tienes que conseguir la lana a través de los fideicomisos y las rutas que haya y quizá haya un buen de textos valiosos y no

se hacen porque no llegan a la puerta correcta y quizá el mismo espectador espera ver más una película de lana o una película de terror.

Manuel:

Yo también creo que tiene mucho que ver que por el contexto sociopolítico se desea expresar lo que en la calle no se puede y hace falta interés gubernamental para que haya más producción nacional, y mientras el presupuesto gubernamental no apoye a la cultura, nuestro cine continuará siendo mediocre.

Nora:

Yo creo que está por extinguirse el cine de terror mexicano.

Caro:

Es que tiene ya tiempo que no se hace.

José Luis:

También tiene que ver que no hay cine de terror que gane festivales, es raro el cine de terror que gane festivales.

Caro:

Sí hay festivales de cine de terror.

José Luis:

Sí, pero si tú estás produciendo cine en México, no vas a soñar con irte a ganar a Tlalpujahua un reconocimiento *pedorro...* (risas). Vas a hacer cine para ganar en Cannes y no vas a ganar por cine de terror.

Alma:

Yo creo que tiene que ver con que hay talento pero no se les despierta el interés para explotar esas áreas que creo que son buenas, hay bastantes historias para guiones y no le han querido apostar. Yo a veces que veo películas *chafas* digo, bueno si ya gastaron, ya avanzaron, por qué no hacen las cosas de una vez bien.

Caro:

Y no está el apoyo porque no es tan comercial y lo que importa es que se venda.

Nora:

Pero puede ser muy comercial, no comulga con un partido con una idea, es universal.

Manuel:

Quizá porque la población es joven y tenemos tantos problemas para pensar en cosas de ficción o fantasía... es a lo que vuelvo es otra *onda*.

Moderador:

Entonces para finalizar, hablamos de que hay un género, no hay propuesta propia... entonces, ¿Qué opinión te merecen las producciones nacionales y qué tan importantes son para generar una identidad propia como mexicanos?

José Luis:

Ah cabrón

Nora:

Deberíamos traer otra botella de vino.

José Luis:

Sí para filosofar *machín*.

Nora:

No hemos hecho mucho para aportar algo.

Alma:

Mezclar el tema del narco con el cine de terror.

José Luis:

Otra propuesta.

Alma:

A ver avientale una mano a una persona y a ver si no le sacas un susto. Va caminando y se la avientas... a ver una tripa, un ojo.

Caro:

Te vas a un campamento y llegan los narcos.

Alma:

Y es que como en *Shadow* que hacen que se mutilen solos, imagínate el trauma de ver escenas de gente despellejando a otros para pedirle a la familia un millón.

José Luis:

Por ejemplo hablando de cine de arte y cine de culto... la gente ve lo que quiere ver... Puede ser que se convierta en eso que llaman cine de arte o cine culto y el director ni siquiera pensaba en hacer eso.

Nora:

Pero eso es lo que cuenta al final del día, cómo lo recuerde el público.

José Luis:

Por eso. Quizá quería hacer cine comercial, quizá como propuesta no haya corriente y en diez años digan "Wow qué obra".

Nora:

Por ejemplo, yo creo, no sé, que en la época del cine de terror del Santo en aquellos países donde se haya considerado de culto o de arte o futurista es porque en esos países en ese momento no había mucho.

Moderador:

¿Nos ha dado identidad esas películas?

Alma:

No creo.

Nora:

Yo creo que otras películas nos dan más identidad.

José Luis:

Existen elementos muy propios, sin embargo no identifico al Santo, a Pepito o las momias con cine de terror, es más con un cine nuestro que un género. Así que las películas actuales que están generando ciertas tendencias y más allá de los géneros creo que han tenido que ver los temas y los contextos.

Moderador:

¿Qué le agregarían a ese cine?

Alma:

Gente con ganas de hacer cine arriesgar.

José Luis:

También creo que los géneros siempre llevan a la cabeza a alguien que marque pauta, como por ejemplo Guillermo del Toro en su momento hacía muy buen cine de terror como en *Cronos*, sin embargo no se *clavó* en ello y ahora se enfoca al cine fantástico.

Manuel:

Falta eso, una identidad a partir de un líder que de pauta.

Caro.

Las historias, los guiones.

Alma:

Yo apostaría por mejores actuaciones.

José Luis:

Pero eso lo define el director.

Nora:

Creo que tiene que ver mucho con el contexto.

José Luis:

Si hubieras tratado *Rojo amanecer* como de terror seguramente el montaje te da para eso y más.

Caro:

Creo que no nos da identidad, más bien han sido reflejo de nuestra identidad.

Manuel:

Yo creo que es difícil identificarnos porque no son cosas que nos pasen.

Nora:

¿Ah no...? (risas).

José Luis:

Yo creo que no te conmueve tanto como un drama.

Alma:

Hay gente que dice que tiene el sentido de ver gente que está muerta...

José Luis:

Ñaaa.

Alma:

A lo que voy es que son historias que le han pasado a la gente y que se pueden rescatar para hacer buenos guiones. Y aquí todo mundo cuenta esas historias "Ay a mí me tocó la mano".

José Luis:

Falta eso que alguien la haga de líder del género.

Caro:

Es que sí tiene identidad... luego, luego lo identificas por chafa... (risas).

José Luis:

Quizá hacen falta foros, en los festivales de terror ves más cine de terror extranjero y es un foro, un escaparate no una exhibición de calidad.

Manuel:

Quizás la muerte no la tomamos tan en serio y por eso no podemos hacer cine de terror.

Moderador:

Con esto finalizan la dos sesiones de entrevistas grupales, muchas gracias.

Alma:

Espero que te hayan servido.

Moderador:

Bastante y muchas gracias.

4.3. RESULTADOS E INTERPRETACIÓN

A partir de la herramienta de investigación de los grupos focales a los a lo largo de dos sesiones, se llegó a resoluciones mediante las respuestas y el análisis a las interrogantes que de los entrevistados respondieron, además de los debates generados en torno a dichas entrevistas. Los resultados obtenidos de las entrevistas grupales se describen a continuación:

Primera sesión, llevada a cabo el sábado 7 de junio de 2014 a las 10:00 horas en la Cámara de Gesell de la Facultad de Psicología de la Universidad Vasco de Quiroga campus Santa María con una duración de 53 minutos, 28 segundos, de los cuales se destinó en promedio cinco minutos para cada interrogante.

- ¿Qué opinas del cine mexicano?

En esta pregunta el grupo mantuvo una posición muy similar mencionando que el cine mexicano es una cinematografía que tiene varios aristas entre los cuales puede encontrarse cine bien hecho y cine de poca calidad. Mencionaron que la cinematografía nacional tuvo un lugar importante en el firmamento internacional durante la época del cine de oro para posteriormente sufrir una dura caída durante décadas que interpretaron como la época del cine de ficheras. Se mencionó también que existe un duro rechazo al cine mexicano pues a la hora de acudir a una sala de exhibición cinematográfica, con el simple hecho de ver que la película es mexicana se tiende a tener dudas sobre si entrar o no. Existió también la postura de uno de los participantes de decir que sí existe un muy buen cine mexicano, pero este tiene que ser catalogado a parte, ya que el cine comercial, generalmente mal hecho, es una cinematografía que tiene el privilegio y los beneficios de ser mostrada con los mejores horarios y en la mejores salas, mientras que existe una limitada difusión para el cine experimental, de arte o cualquier propuesta diferente a la comercial. Una participante mencionó también el hecho de que hace falta crear una identidad más profunda dentro de lo comercial y dejar de lado el objetivo de querer imitar lo hecho por la industria hollywoodense. En esta primera interrogante los entrevistados coincidieron en que la época de mayor esplendor del cine mexicano se debió a que existía mucha producción, lo cual no está intrínsecamente ligado a la calidad, sino a la masificación y que después de ella hubo una dura recesión que finalizó en una ola de

nuevos bríos como la época del nuevo cine mexicano, sin embargo, de nuevo ha caído dicha época en un estancamiento muy notorio.

- ¿Cómo percibes la evolución del cine mexicano desde su aparición hasta nuestros días?

En esta interrogante los entrevistados concluyeron de manera unánime que la producción cinematográfica nacional ha decaído duramente debido a la falta de historias originales y a la constante lucha por tratar de hacer cine al puro estilo de Hollywood. Mencionó uno de los participantes que el cine de la época dorada para él no lograba conectar con la identidad del mexicano y refirió que era cine malo, a lo que se suscitó un debate que desembocó en la resolución de que es llamado cine de oro por la cuestión de que existía una masificación de producción, que había mucho que exportar fuese o no de calidad. En esta pregunta, cabe señalar que apareció la primera película de terror mexicana pues tres de los participantes refirieron la existencia de la cinta *Kilómetro 31* como una película bien hecha y que regresaba a México el sello de calidad, otros dos participantes no estuvieron de acuerdo con el hecho. Resolvieron los participantes de manera conjunta que el cine mexicano ha evolucionado ligado al hecho de reflejar la realidad que atraviesa el país porque tratar de hacer cine fantástico y de terror es más difícil debido a la falta de presupuesto para la producción.

- ¿Qué elementos de la historia del cine mexicano consideras que hacen resaltar a la cinematografía nacional sobre otras?

En esta cuestión, los participantes mostraron varias controversias entre sí, por ejemplo hubo quien dijo que el cine mexicano sobresale del resto de cinematografías en que nuestra industria ha buscado siempre la forma de representar historias muy creíbles y muy ligadas a la realidad y contexto haciendo del quehacer fílmico un escaparate de denuncia y crítica social. Dos participantes estuvieron en desacuerdo diciendo que existía una forma de tratar de reflejar la realidad en el cine de oro que distaba mucho del contexto social lo que cual lo tradujeron como el resultado de lo que marcaban las instituciones encargadas de otorgar financiamiento a los realizadores como la forma en que debía proyectarse la realidad mexicana hacia el extranjero. Cabe señalar que se llegó a tener acuerdo en que el cine mexicano para los connacionales siempre representará un

vínculo de afinidad, aunque no lleguemos a las salas cinematográficas a ver toda producción hecha en territorio nacional, siempre habrá filmes que nos harán sentir muy identificados puesto que compartimos la perspectiva y forma de entender las controversias de la sociedad actual a partir de la visión de los realizadores.

- ¿Crees que el cine mexicano tiene una identidad propia que lo diferencia de otras denominaciones de origen?

En este punto, los participantes concluyeron que existe una identidad propia de hacer cine, cuya exhibición se ve mermada por el hecho de que las grandes distribuidoras se enfocan en promover únicamente cine comercial. Los participantes evocaron la respuesta de la anterior pregunta diciendo que nos sentimos más identificados con nuestra propia realidad social y que de esa forma siempre va a resaltar el cine hecho en México sobre el cine que se hace en otras partes del mundo y aunque comercialmente no sea tan exitoso, siempre habrá películas que nos hagan sentir identificados con dicha visión. Cabe señalar que aunque la interrogante fue dirigida a tratar de definir qué elementos consideraban los participantes que destacaban sobre el cine de otras naciones, se hizo hincapié en las desventajas de nuestro cine a lo cual en común acuerdo se resolvió que la falta de inversión económica en las producciones nacionales consecuencia del declive de nuestra economía es la causante de que haya elementos de mala calidad, sin embargo, afirmaron que como respuesta a una falta de producción económica, el cine mexicano ha tenido que optar por desplegar un mayor ingenio y una creatividad más desarrollada.

- ¿El cine mexicano tiene una propuesta propia de representación o es un resultado de la influencia de la competencia hollywoodense?

Esta fue la pregunta donde las respuestas arrojaron mayor desacuerdo en la primera sesión. Un entrevistado aseguró que el cine nacional tiene una propuesta propia y tan es así que existen varios festivales internacionales en México que sirven como escaparate para mostrar nuevas creaciones, también agregó que existen escuelas de cine de reconocimiento mundial en el país lo cual denota que se hace buen cine en la República Mexicana, sin embargo, dichas creaciones siguen siendo limitadas debido a que no llegan a su público meta y hacen que las divisas sean menores. Contraria a esta respuesta la afirmación de otra entrevistada fue que se necesita hacer cine que venda y que no hay

realizador que haga cine pensando sólo en el reconocimiento y no en la ganancia y debido a que el cine estadounidense es comercialmente exitoso, en los últimos años la cinematografía mexicana se ha enfocado a hacer películas de ese estilo, particularmente la comedia romántica. Resolvieron al final que debe haber una propuesta mexicana diferente y que el apoyo económico y las políticas gubernamentales son decisivas para poder exponer lo bien hecho en México.

Segunda sesión, la cual fue llevada a cabo el sábado 14 de junio de 2014 a las 10:00 horas en la Cámara de Gesell de la Facultad de Psicología de la Universidad Vasco de Quiroga campus Santa María con una duración de 60 minutos, 30 segundos, con una duración de diez minutos aproximadamente por respuesta colectiva:

- ¿Por qué el cine mexicano se divide en etapas y raramente se cataloga en géneros?

En común acuerdo, los participantes entrevistados resolvieron que la cinematografía nacional se divide en etapas porque es más fácil agrupar masivamente la producción por contextos históricos que dividirlos en géneros. Uno de los participantes afirmó que actualmente es tan poca la producción que, hablando de películas contemporáneas, se podrían tomar muy pocas para cada género. Otro participante argumentó que en la cinematografía los géneros son muy difusos y realmente es difícil definir qué género corresponde a cada película pues las cintas mexicanas son híbridos compuestos por al menos tres variantes literarias. Un participante más aportó la idea de que por comodidad en los establecimientos de renta de películas hace falta sólo un anaquel para poner la producción cinematográfica de los últimos años. Como resolución colectiva se llegó al acuerdo de que la producción actual comercial es mínima y que resulta difícil encontrar géneros puros.

- ¿Qué elementos deben existir para diferenciar a un género de otro?

Estuvieron los entrevistados de acuerdo en que el guión partiendo de una corriente literaria es indiscutiblemente el factor que diferencia un género fílmico de otro. Aportaron además los elementos de la sonorización, los efectos especiales, la trama, la composición cinematográfica, los encuadres, planos secuencias y los giros dramáticos para diferenciar

a un género de otro. Agregaron que el cine mexicano puede contar dichos elementos para afirmar la existencia de diversos géneros, sin embargo es un crisol de diferentes opciones las que pueden caber en cada una de las producciones fílmicas.

- ¿Puede decirse que el cine mexicano cuenta con géneros dentro de sus producciones o que el cine mexicano es una sola corriente homogénea?

En esta interrogante se suscitó controversia pues cuando la mayoría de los participantes afirmaron que sí se podían diferenciar varios géneros dentro del cine mexicano, una de ellos afirmó que se estaban contradiciendo pues en la pasada pregunta decían que los géneros eran híbridos y que no podía clasificarse a cada película dentro de alguno y ahora estaban afirmando que sí eran fácilmente identificables. A partir de ese debate resolvieron que el cine mexicano contemporáneo se ha visto influenciado principalmente por la comedia y la sátira así como el cine de denuncia de la utilización de violencia o de escenas de cine *gore* con la finalidad de hacer crítica y denuncia social. Resolvieron que el cine mexicano se ha enfocado a mostrar una crítica del sistema sociopolítico actual y las condiciones de desigualdad social y marginación, hicieron un símil con las producciones norteamericanas, pero agregaron que la necesidad de hacer denuncia social se ha visto más reflejado en Estados Unidos en la televisión que en el cine, lo cual ocurre de manera opuesta en México. Concluyeron de común acuerdo en que sí existen los géneros cinematográficos en las producciones mexicanas, sin embargo cada cinta posee varios de ellos.

- ¿Existe algún género que sea único en el cine nacional, es decir que sólo se haya producido en cintas mexicanas?

En esta pregunta los participantes resolvieron que cada cinematografía debe tener los elementos nacionales que hagan identificar al público con dicha propuesta, partiendo de ello, afirmaron que el cine mexicano ha tendido a reflejar una realidad muy acorde a los problemas sociales y económicos que aquejan al país, sin embargo, agregaron, esto ha ocurrido en casi todas las potencias cinematográficas del mundo, incluso la hollywoodense donde de una u otra manera el cine de acción ha reflejado una postura política a favor del expansionismo y el imperialismo de Estados Unidos. Afirmaron que de

cualquier forma estas maneras de representación han hecho que México posea un cine original que ha hecho uso de una creatividad muy grande puesto que además de que el ingenio es lo que caracteriza al mexicano, también es una forma útil de contrarrestar el hecho de que haya poco recurso para la producción.

- ¿Qué características debe tener una cinta para ser considerada dentro del género de terror?

En esta pregunta cada participante aportó elementos que en común dijeron aportaban lo necesario para hacer cine de terror. Acordaron que debe existir una relación intrínseca con el tema de la muerte y el miedo que ella causa y lo cual debe ser reflejado en guión, composición cinematográfica, ángulos, encuadres, fotografía, movimiento de cámara, iluminación, sonido, ausencia de éste, música, giros dramáticos y demás y todos ellos enfocados a la búsqueda de crear en el público una sensación de miedo, angustia y desesperación.

- ¿Existen películas mexicanas que posean estas características y cómo podrías describir estas particularidades?

En común acuerdo, los participantes entrevistados resolvieron que sí existen películas mexicanas que propiamente el lenguaje cinematográfico se centre en crear una atmósfera de angustia que parta de un guión cinematográfico escrito precisamente a partir de una evocación al miedo, al terror y a la muerte. En esa resolución conjunta donde todos estuvieron de acuerdo en la existencia de dichos filmes, se comenzó a hacer un recuento de cintas como *Kilómetro 31* y *Cañitas*, mencionaron que la primera era muy buena, pero agregaron que siempre se le otorgó el beneficio de decir que era buena partiendo del hecho que era mexicana y que se le tenía la consideración de que esta cinta regresó al panorama contemporáneo la inquietud de volver a hacer cine de terror. Mencionaron que era, en su mayoría, de poca calidad el cine de terror contemporáneo. Mencionaron también que películas más antiguas como *Hasta el viento tiene miedo* y *Veneno para las hadas* eran muy buenas, aunque aseguraron la mayoría de títulos de esa época eran difíciles de recordar.

- ¿Cuáles películas mexicanas recuerdas que posean estos elementos y que destacas en ellas?

En este caso mencionaron *Kilómetro 31*, *Vacaciones del terror*, *Cañitas*, *El Santo contralás momias* y *Chabelo y Pepito contra los monstruos*, esta última dos personas afirmaron que era cine infantil con toque de terror y que en su momento les causó mucho miedo aunque reconocieron que fueron películas vistas por su generación ya en televisión más que en salas cinematográficas. Ganó *Kilómetro 31* con dos menciones haciendo hincapié en que esta película tuvo el mérito de incluir efectos especiales en el cine actual y rompió con el cliché de que el cine mexicano sólo buscaba reflejar situaciones de crítica y denuncia social. Mencionaron algunas películas de terror hechas en el extranjero dirigidas por cineastas mexicanos. A manera de risa hicieron mención especial por *El vampiro teporocho* y *Chiquidrácula*.

- ¿Puede considerarse que exista un género de terror propio en la cinematografía nacional?

Esta pregunta suscitó un debate entre los entrevistados pues hubo quienes afirmaron que sí existía un género de terror propio para la cinematografía nacional, pero que este género poseía la característica de ser elaborado con poca calidad. Otros participantes afirmaron que tal género existe si se habla de terror, pero no cómo una aportación mexicana, es decir, refirieron que el terror cinematográfico mexicano es producto de una competencia con el cine hollywoodense y la búsqueda de tratar de hacerlo al estilo norteamericano. Subrayaron que el cine mexicano de terror en ocasiones ha sido tan mal hecho que ha desembocado en lo risorio y al paso de los años parecería que el cine que originalmente fue producido para ser de terror es ahora un cine de comedia y sátira.

- ¿Qué elementos hacen falta para consolidar al género de terror hecho en México?

En este cuestionamiento los participantes resolvieron de manera unánime que existe una profunda y extensa tradición oral en nuestro país para formar un sinfín de historias que impriman un sello característico de nuestra identidad. Hubo quien afirmó que el problema radica en que hace falta inversión, apoyo gubernamental y financiamiento para lograr

producciones que tengan efectos especiales y visuales acordes a las expectativas actuales del mercado, un mercado acostumbrado a la manufactura norteamericana, a partir de ahí la mayoría estuvo de acuerdo con esta postura en que el cine de terror amerita un montaje más elaborado para poder comercializarse. Igualmente, un participante afirmó que hace falta un director que haga cine de terror en México que funja como líder y que marque pauta para que más realizadores quieran forjar un estilo propio a la hora de contar historias, haciendo hincapié en que los mayores liderazgos en dirección y producción están trabajando en el extranjero. Puntualizaron también de que existen pocos actores que no tengan sobresaturada su imagen y que sean ya conocidos en telenovela, que hacen falta buenas actuaciones, que hay buenos actores pero que parecería que no saben diferenciar entre la interpretación para televisión y la interpretación para cine.

- ¿Si es que existe un género de terror propio en el cine mexicano qué opinión te merece y qué tanto crees que sea importante para la generación de una identidad colectiva como mexicanos?

Para esta interrogante los participantes agregaron que la creatividad y el ingenio están presentes en la construcción del guión aunque en la mayoría de las producciones no existe una postproducción favorable ni la adecuada utilización de instrumentos de publicidad para hacer redituables dichas cintas. Destacaron que la cinematografía nacional posee la ventaja de poder obtener muchas historias de la tradición oral de una cultura mestiza tan rica como la mexicana, sin embargo aseguraron que también debía ponerse en acción el plan de emplear temas actuales como el fenómeno del narcotráfico y delincuencia organizada para generar cinta de este estilo. Respecto a la identidad como nación, afirmaron de manera acordada que el drama o las cintas de denuncia social son más reflejantes de nuestra realidad y pueden quizás ellas crear un sentido de identidad más fuerte que el cine de terror. Un participante aportó que el cine de terror mexicano quizá no tenga una producción tan masiva como otros géneros porque difícilmente es premiado en festivales y los festivales de cine de terror que existen son de poca calidad y se enfocan más a ser foros de expresión, refirió que en un país donde los nuevo cineastas quieren dar a conocer sus creaciones es más eficaz hacerlo a través del drama y la denuncia social. Concluyeron que sí existe el género de terror en nuestro cine, que no existe un aporte propio nacional; que existen aspectos como la creatividad y la tradición

oral a favor del cine mexicano, pero la inversión a partir del apoyo gubernamental es escaso y el apoyo de inversión de particulares también es poco debido a que existe una tendencia comercial a optar, cuando es cine mexicano, por temas de crítica social y denuncia. Afirmaron que para crear un estilo propio es necesario acrecentar la producción, ya que pareciera que se trata de un género que para el cine nacional está en peligro de extinción.

Concluyeron que el cine nacional de terror es un cine existente que ha marcado formas diferentes de expresión, que ha sido de limitado recurso económico, pero que ha potencializado la creatividad del mexicano.

CONCLUSIONES

Una vez aplicado el grupo focal y analizando los resultados del mismo, se puede concluir como primera instancia que la hipótesis de este estudio fue comprobada, a continuación se cita la hipótesis que aparece al inicio de este estudio:

El cine mexicano cuenta con un género de terror dentro de las producciones nacionales. Este género de terror comprueba que existen diversos géneros más que hacen que nuestra cinematografía nacional sea más que un conglomerado de épocas históricas y que demuestra que dentro de dichas épocas ha habido diversidad de géneros cinematográficos y para muestra, el género de terror.

La hipótesis como se menciona, afirma que existe una cinematografía nacional amplia que posee varias aristas y que los géneros literarios que dan pie a los diversos géneros fílmicos se encuentran presentes en el cine mexicano.

Puede concluirse, a partir de la documentación histórica consultada como material para los dos primeros capítulos, que el cine mexicano ha sido pionero desde sus inicios en nuevas formas de representación, formas que comenzaron siendo aparatos de difusión y propaganda gubernamental en épocas porfiristas, para después dar paso a una importación de material de ficción y posteriormente con el estallido de la revolución tornarse en un cine documental bélico; al paso de los años estas representaciones quedarían atrás y se comenzaría a producir en la industria nacional nuestros propios contenidos y nuevas formas de contar historias que dieron paso a un cine con gran amplitud de temáticas.

Partiendo del hecho de que México fue un parte aguas en la cinematografía del nuevo mundo, mencionado sea de paso que la cinematografía nacional existió antes que en ningún otro país fuera de territorio europeo, podemos decir que tenemos una historia muy profunda y compleja y aunque la tradición haya catalogado a la cinematografía nacional en épocas, se puede concluir que existen géneros cinematográficos diversos y ello se comprueba a partir de la muestra con que se ha experimentado, la existencia del cine de terror mexicano.

En la aplicación del grupo de enfoque quedó claramente de manifiesto la presencia de este género en particular y a grandes rasgos a lo largo de las dos entrevistas se citaron también géneros extras además del expuesto para esta investigación, lo cual comprueba la hipótesis citada.

Los participantes afirmaron y concluyeron que existen diversas formas de representación en nuestro cine y aunque haya una dificultad a la hora de catalogar las cintas filmicas, sí existen componentes y elementos determinantes para afirmar la existencia de un género de terror dentro del cine en México, desde la cinematografía de la antigüedad hasta el quehacer fílmico del nuevo cine mexicano.

Lo anterior partiendo del hecho de que lograron diferenciar elementos técnicos como el guión, la narrativa, los encuadres, los movimientos de cámara así como elementos de narrativa como los nudos dramáticos, el quehacer histriónico, el tratamiento del guión y varias particularidades más que expuestas de cierta forma daban paso a la narrativa del género de terror, mismo que aseguraron pueden identificarse claramente en producciones de nuestro país.

A pesar de la falta de recursos económicos para la realización y producción de cine de terror para las exigencias del mercado actual como afirmaron los participantes, se concluye en base a las aportaciones de los mismos, que existe un plus en la industria mexicana a la hora de hacer guiones de terror y esa ventaja es la existencia de una tradición oral muy profunda y el desarrollo de la creatividad para contar historias diferentes y con características muy nacionales que si bien no logran contender contra una insostenible competencia con el cine hollywoodense sí logran crear un punto de encuentro y de relación con nuestra idiosincrasia como mexicanos.

Se concluyó también que para forjar una identidad en cinematografía de terror debe existir mayor producción fílmica de este género, pues a pesar de que sea comprobable que existe, hacen falta liderazgos tanto en dirección y producción que marquen pauta y generen propuestas nuevas, además de mencionar que en los últimos años y a partir de la gestación de la corriente denominada nuevo cine mexicano las producciones dentro de dicho género fílmico han sido considerablemente limitadas.

Respecto a las preguntas de investigación, se concluye que para la primera interrogante, la pregunta central, ¿La cinematografía mexicana cuenta con un género de terror propio?, debe puntualizarse que el grupo focal afirmó la existencia de dicha línea y agregó que es fácilmente identificable a partir de que existen requisitos en la narrativa para postular que existe el terror en una cinta y en el caso de los filmes mexicanos éste existe arraigado además con una tradición fílmica de muchos años. Sin embargo, puntualizaron que una forma de expresión propia que aporte una manera diferente de hacer cine no existe, es decir un estilo que catapulte a la cinematografía nacional de terror como una forma que marque pauta no ha existido y que más bien es el resultado de algunos tratamientos de las producciones para tratar de igualar los productos hollywoodenses en un desesperado intento de competir contra una industria punta de lanza a nivel mundial no sin dejar de lado elementos muy propios de la tradición mexicana. Sin embargo, el material documental histórico consultado contrasta con estas afirmaciones del grupo de enfoque puesto que si bien en la corriente del nuevo cine mexicano existe este fenómeno, el cine mexicano en sus inicios y posterior al cine documental bélico sí logró exportar a nivel mundial estilos costumbristas y futuristas diferentes a lo que en el panorama existía.

La primer pregunta particular se cuestiona ¿Cuáles son la películas de terror más recordadas por el cinéfilo mexicano?, para este apartado sobresales cintas como *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda exhibida en 2006, *Cañitas* de 2007 dirigida por Julio César Estrada y la versión más reciente de *Hasta el viento tiene miedo* de ese mismo año dirigida por Gustavo Moheno, no sin mencionar la versión original de 1967 de Carlos Enrique Taboada, además de las películas del Santo en general, haciendo énfasis en la entrega de *El Santo contra las mujeres vampiro* de 1961 dirigida por Alfonso Corona Blake.

Respecto a la segunda pregunta particular, el cuestionamiento de ¿Qué características atribuye el cinéfilo mexicano a las producciones que puedan considerarse del género de terror?, los entrevistados enumeraron elemento técnicos como la iluminación, la musicalización, la sonorización y la falta de ésta, los encuadres, los movimientos de cámara y la fotografía además de aspectos de narrativa, como los planos subjetivos, los giros dramáticos y también atribuir una relación intrínseca con la temática de la muerte y el sufrimiento; además afirmaron que debe haber espacio para un equipo actoral con una

imagen menos explotada en televisión y que sean histriónicamente capaces de hacer buenos trabajos en la pantalla grande.

Por lo tanto puede concluirse que los entrevistados consideran la existencia de aspectos particulares para determinar la existencia del género de terror en el cine nacional como elementales, pero destacan carencias en los mismos a la hora de llevarlos a cabo en las producciones cinematográficas mexicanas.

Respecto a los objetivos, el central fue descifrar si existe o no un género propio dentro de la industria fílmica nacional que pueda considerarse como cine de terror, mismo que le da sentido al planteamiento de la hipótesis y el cual fue alcanzado al concluir que los participantes entrevistados ubican la existencia de dichos filmes en el escenario de la cinematografía mexicana.

Dentro de los objetivos particulares de la investigación, el primero fue descubrir cuáles son las cintas más recordadas por el colectivo que formen parte de las películas de terror mexicanas y el segundo, describir las características que los cinéfilos atribuyen a las películas de este género. Ambos fueron alcanzados a partir de las respuestas particulares con que dieron resultado al objetivo primeramente citado y desembocando en cintas ya mencionadas como *Kilómetro 31*, *Cañitas*, *las entregas del Santo* y *Hasta el viento tiene miedo*, entre otras.

Respecto al segundo objetivo particular las características que fueron de lo técnico a lo humano, los participantes entrevistados identificaron una ausencia de perfeccionamiento en la producción. Dentro de lo técnico destacó la ejecución de un guión desde la iluminación, los enfoques, los movimientos de cámara, los planos secuencia y la sonorización y musicalización; en lo humano, destacó la falta de liderazgos que encabezen estilos y pautas para hacer cine de terror, así como la falta de equipo actoral que no tenga sobresaturada su imagen en las producciones televisivas, particularmente en telenovelas.

Como conclusiones generales puede decirse que para el público consumidor de cine, nuestra cinematografía mexicana es un crisol muy amplio de géneros, de narrativas y de historias que contar a lo cual sólo le hace falta un poco más de votos de confianza por

parte del público y mayor apoyo por parte de las instancias encargadas de dar financiamiento a las creaciones culturales del país.

Respecto a la producción artística de películas de terror y a partir de la información bibliográfica recopilada puede decirse que existe la presencia de directores y realizadores de cine que han dedicado su labor a contenidos del género de terror, sin embargo en la aplicación del grupo focal muchos no fueron claramente identificados, más que los que han desarrollado una carrera profesional fuera de territorio mexicano.

Por lo anterior puede decirse que el material bibliográfico constató en la parte histórico-documental de este estudio que ha habido directores de cine que han especializado su quehacer fílmico en concebir producciones de esta línea cinematográfica, sin embargo el grupo focal constata que a partir de las más recientes épocas del cine nacional ha habido una carencia de estos estilos, hablando en producción y ha hecho que se pierda de vista a dichos pioneros de este arte.

De igual manera puede decirse que aunque a lo largo de los capítulos teóricos y la investigación documentada se constata que ha habido lapsos de tiempo donde no existe una producción numéricamente notable de material fílmico lo que ha hecho intermitente la producción de estas cintas, sin embargo siempre ha estado presente el género desde el cine de la antigüedad posterior al porfiriato hasta la cinematografía contemporánea denominada nuevo cine mexicano con, en ocasiones pocas, pero siempre muy representativas creaciones de esta línea literaria.

Se concluye también que a partir de lo documentado puede observarse una relación intrínseca entre la tradición oral de México, en particular las leyendas populares y las leyendas urbanas mexicanas para la generación de guiones y textos cinematográficos lo cual ha sido piedra angular para diferenciarnos del cine hollywoodense y hacer terror a partir de nuestra propia identidad. Este hecho se comprueba tanto por el material histórico que por la experimentación con los entrevistados por lo cual puede afirmarse también que existe en el ideario colectivo a partir de lo expuesto por los participantes

De esta forma se concluye con ambas aristas de la investigación, tanto la teórica como la aplicación práctica de los grupos de enfoque que el cine nacional ha tenido a lo largo de

más de un centenario de historia diferentes maneras de representación que han ido de la propaganda gubernamental a formas nuevas de experimentación como el cine documental bélico y la desembocadura en un cine costumbrista que dio paso a diversos géneros de ficción, entre ellos, la existencia de un género cinematográfico de terror, que ante la constante competencia con un cine hollywoodense que logró posicionarse gracias a las artimañas expansionistas de Norteamérica, tuvo que hacer del ingenio, la creatividad y la tradición oral mexicana historias muy poco convencionales que lograron salir del molde y exhibir al mundo nuevas opciones,

Podemos decir también que el cine de terror mexicano ha tenido que sufrir los estragos de dicha competencia con la meca hollywoodense, pero la creatividad y las historias diferentes siempre han salido a flote. Contamos con una cinematografía de terror que entrada la reciente ola del nuevo cine mexicano y ha visto mermadas sus producciones en cantidad, pues han sido pocos los exponentes de este género producidos en este lapso, sin embargo, han sido muy representativos y recordados debido a que el terror es un género icónico y en una cinematografía como la mexicana donde la creatividad tiene que salir a relucir para contrarrestar los embates de una dura e insostenible competencia con filmes internacionales siempre llama la atención este tipo de plataformas que dan oportunidad de explotar esa creatividad y originalidad.

Tenemos una historia muy profunda que hace a nuestro cine una industria de gran trayectoria, con un legado de ingenio, descubrimiento de nuevas técnicas de representación y procreación de géneros híbridos; un cine que tiene mucho que contar al mundo, que ha apostado por la creatividad más que por una factura cara y que está ahí esperando una oportunidad para ser descubierto y explorado, para potencializar lo que sí sabemos hacer bien y que siempre nos ofrecerá un punto de encuentro, una salida de lo convencional y un producto cálido hecho con ingenio y contra las adversidades de una industria que ha sabido luchar contra viento y marea.

BIBLIOGRAFÍA

Aldama, Frederick L. (2013). *Mexican filmmaking production and consumption in the twenty-first century*. University of Michigan. Ann Arbor, EEUU.

Asturias, Miguel Ángel (1996). *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*. Editorial Allca XX Université de Paris – Universidad de Costa Rica, II edición. París, Francia.

Ayala Blanco, Jorge (1991). *La disolución del cine mexicano: Entre lo popular y lo exquisito*. Editorial Grijalbo. México, DF.

Ayala Blanco, Jorge (2006). *La grandeza del cine mexicano*. Editorial Océano. México, DF.

Ball, Philip (2011). *History of cinema: The heretic idea of making people*. Editorial Turner. Washington, EEUU.

Barbour, Rosaline (2007). *Doing focus group*. Editorial Sage. Thousand Oaks, EEUU.

Bartra, Eli (1994). *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe: Cultura visual en América Latina*. Universitat Tel Aviv. Ramat Aviv, Israel.

Beylie, Claude (2002). *Les films-clés du cinéma*. Editorial Larousse – Vuf, II edición. París, Francia.

Blancarte, Ricardo (1994). *Cultura e identidad nacional*. Editorial FCE – Conaculta. México, DF.

Bruhn Jensen, Klaus (2002). *And handbook of media and communication research: Qualitative and quantitative methodologies*. Editorial Roudletge, X edición. NY, EEUU

Brunetta, Gian Piero (2011). *Storia del cinema mondiale: Gli Stati Uniti*. Editorial Giulio Einaudi. II edición. Turín, Italia.

Callejo Gallego, Xavier (2001). *El Grupo de Discusión: Introducción a una Práctica de Investigación*. Editorial Ariel. México, DF.

Clua, Anna (2001). *L'Estudi dels contextos de la recepció dels mitjans de comunicació de masses: Una aproximació*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España.

De los Reyes, Aurelio (1987). *Medio siglo de cine mexicano*. Editorial Trillas, México, DF.

Díaz Redondo, Rogelio (2002). *Entre dos océanos*. Editorial Siglo XXI, III edición. Bogotá, Colombia.

Fernández Reyes, Álvaro A. (2004). *Santo, el enmascarado de plata*. Colegio de Michoacán – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Zamora, México.

Flores Villela, Carlos Arturo (1990). *México: La cultura, el arte y la vida cotidiana*. Editorial Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, DF.

Galindo Cáceres, Jesús (coord.) (1998). *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*. Editorial Addison Wesley Longman. México, DF.

García, Gustavo y Aviña, Rafael. *Época de oro del cine mexicano*. Editorial Clío. México, DF.

García Estrada, Jaime (2005). *Panorama histórico de la dirección artística*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, DF.

García Riera, Emilio (1994). *Historia documental del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México.

García Riera, Emilio (1990). *México visto por el cine extranjero*. Ediciones Era. Guadalajara, México.

Gea, José Joaquín (2005). *Historia del cine de la Segunda Guerra Mundial al cine de la modernidad*. Editorial Solomon Associates, II edición. Barcelona, España.

González Rubio, José (1998). *México, treinta años en movimiento: Una cronología*. Universidad Iberoamericana. México, DF.

Gordon Melton, John (2011). *The vampire book: The encyclopedia of undead*. Editorial Visible Ink Press III edición. Miami, EEUU.

Grau, Jordi (2002). *L'Antropologia audiovisual del món*. Editorial Bellaterra. Barcelona, España.

Gutiérrez Brito, Jesús (2011). *Grupo de discusión: ¿Prolongación, variación o ruptura con el focus group?* Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, España.

Huacuja del Toro, Malú (1997). *Los artistas de la técnica: Historias íntimas del cine mexicano*. Editorial Plaza y Valdés. México, DF.

Huerta, José M. (1977). *Los grupos focales*. Universidad de Puerto Rico Campus Mayagüez. San Juan, PR.

Joaquim Romagera i Ramió (1999). *El llenguatge cinematogràfic*. Editorial Quirón, II edición. Barcelona, España.

Kamberelis, George y Dimitriadis Greg (2013). *Focus groups: From structured interviews to collective conversations*. Editorial Routledge. NY, EEUU.

Leal, Juan Felipe (2009). *El cinematógrafo y los teatros*. Editorial Juan Pablos, III edición. México, DF.

Leal, Juan Felipe y Flores, Carlos Arturo (2007). *Cartelera del cine en México*. Editorial Voyeur. México, DF.

Liamputtong, Panee (2011). *Focus group methodology*. Editorial Sage. Londres, Reino Unido.

Lindlof, Thomas R (2010). *Qualitative communication research methods*. Editorial Sage. LA, EEUU.

Llopis Goig, Ramón (2004). *El Grupo de Discusión: Manual de Aplicación a la Investigación Social, Comercial y Comunicativa*. Editorial ESIC. Barcelona, España.

López García, Guillermo (2001). *Contacto interlingüístico y cultural del mundo hispano*. Institut Valencià de les Llengües i Cultures Ameríndies – Universitat de València. Valencia, España.

Lozoya, Jorge Alberto y Agrasánchez, Rogelio (2007). *Cine mexicano*. Editorial Lunweg. México, DF.

Lull, James (2012). *Media, communication, cultura: A global approach*. Editorial Polity Press. Londres, Reino Unido.

Marino, Alfredo (2004). *Cine argentino y latinoamericano: Una mirada crítica*. Editorial Nobuko, II edición. Buenos Aires, Argentina.

Martínez Gómez, Raciél D. (2010). *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad*. Editorial Biblioteca Virtual de la Universidad Veracruzana. Xalapa, México.

Merton, Robert K., Fiske, Marjorie y Kendall, Patricia L. (1990) *The Focused Interview. A Manual of Problems and Procedures*. Editorial The Free Press, X edición. NY, EEUU.

Monsiváis, Carlos (2006). *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*. Editorial Era. México, II edición. México, DF.

Muñoz Álvarez, Vicente (2011). *Cine de culto mexicano: Películas para llevarse al infierno*. Editorial Eutelequia. México, DF.

Morley, David (1997). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Editorial Amorrortu. Bilbao, España.

Narváez Torregrosa, Daniel (2004). *Los inicios del cine*. Editorial Plaza y Valdés - Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, México.

Núñez Gómez, Luis y Solís Leree Beatriz (1994). *Comunicación: Identidad e integración latinoamericana*. Universidad Iberoamericana. México, DF.

Obregón Álvarez, Xavier Antonio (2011). *México D. Familias*. Editorial Palibrio, México, DF.

Pinel, Vincent (2009). *Genres et mouvements au cinéma*. Editorial Larousse, II edición. París, Francia.

Robles, Óscar (2005). *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. Editorial Peter Lang Publishing. NY, EEUU.

Puig, Alexis (1998). *El gran libro del vampiro: De la A a la Z, el mundo de los vampiros*. Editorial Gidesa. Buenos Aires, Argentina.

Pujol Ozonas, Cristina (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos: Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Editorial UOC. Barcelona, España.

Orozco, Guillermo (2001). *Televisión, audiencia y comunicación. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación Grupo Editorial Norma*. Cartagena de Indias, Colombia.

Ortega, Jorge (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Universidad Iberoamericana. México, DF.

Sadoul, Georges (2004). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Editorial Siglo XXI, XIX edición. Buenos Aires, Argentina.

Sánchez-Biosca, Vicente (2000). *No-Do: El tiempo y la memoria*. Editorial Paidós – Universitat de València. Valencia, España.

Sierra Bravo, Restituto (1994). *Técnicas de investigación Social*. Editorial Paraninfo XIX edición. Madrid, España.

Steinberg, Shirley R. y Kincheloe, Joe L. (1997). *Kinderculture: The corporate construction of childhood*. Editorial Westview Press. LA, EEUU.

Veytia, Jorge Isaac (2012). *Obertura: Historia de la cinematografía nacional*. Editorial CEV. México, DF.

Zapata, Andrés (2003). *Técnicas de marketing*. Editorial Pearson. Quito, Ecuador.