

Hernán Manuel García
jaromir_ladik@hotmail.com
Arizona State University
www.asu.edu

**UN ESPECTRO ASALTA LA PANTALLA:
UNA APROXIMACIÓN AL CINE “*FANTÁSTICO*” EN MÉXICO**

“Y conoceréis la oscuridad, y la oscuridad os reeducará”
Carlos Monsiváis.

En México, cuando se habla del “sub-género” de lo fantástico surge no sólo el cuestionamiento en cuanto a su validez artística, sino también el de su existencia. Así nos lo hace sentir Augusto Monterroso al abrir una ponencia en el marco de un congreso sobre lo fantástico hispanoamericano al decir: “El día que recibí la invitación para participar en este encuentro con el tema «La literatura fantástica en México»... mi reacción inicial, debo confesarlo, fue de perplejidad. ¿Existía la literatura fantástica en México?”¹ La importancia de esta referencia no radica en la inexistencia de lo fantástico en la producción artística mexicana, sino cuán marginal y desfigurado se encuentra el género.

Durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) se inicia el período post-revolucionario mexicano. La máxima tarea del nuevo sistema político, compuesto por generales revolucionarios, consistía en restaurar el orden para dar por terminada la lucha armada y así iniciar la reconstrucción nacional. En cuanto a la política cultural, esta se calculó bajo dos estrategias básicas. La primera, consistió en crear un sistema de educación federal, y la segunda en implantar una estética realista en las artes. Como resultado, la educación en buena medida posibilitaba la lectura cultural que al Estado

¹ *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, p. 52

convenía y el realismo artístico permitía a los mexicanos verse reflejados y a la vez contruidos.

Las estrategias iniciadas por Obregón y desarrolladas bajo el mandato de Plutarco Elías Calles (1924-1926) adquieren otra dimensión durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) ya que se establecen las normas socialistas con las cuales se consolidaría el Movimiento Nacional Revolucionario. Rápidamente se institucionalizaría la educación y el arte como instrumentos nacionalistas con los cuales se reflejaría fielmente la realidad social y colectiva de México. La institucionalización, para Henri Lefebvre, es una fase vital para la construcción de los Estados modernos donde se entreteje un sistema enmarañado de control.² De esta forma, metafóricamente, el canon y la crítica serán las dos instituciones oficiales que se abocarán a fiscalizar las obras artísticas, con el objetivo de detectar las producciones que se nieguen a seguir los lineamientos del *modus operandi* del estado. El crítico literario y de cine Harold Bloom no difiere mucho de esta idea y dictamina que el canon es llevado acabo por grupos sociales dominantes e instituciones educativas oficiales³. Por lo que respecta a la práctica de la crítica; Roland Barthes, determina que el Estado o la crítica han fungido como entidades tan disciplinadas como una policía ya que esta “no puede permitir que se coloque en tela de juicio el poder del poder, el leguaje del lenguaje”⁴.

De esta forma, las políticas culturales del estado mexicano post-revolucionario apoyarán la estética realista como un vehículo de nacionalismo, de identidad, de cultura y sobre todo de “historia oficial”. Este bosquejo se manifestará invariablemente en la pintura con el movimiento muralista, en el cine con la comedia ranchera—entre otros

² Citado por Roberto Manero Brito en *La novela social del socioanálisis*, p. 87

³ *El canon occidental*, p. 30

⁴ *Critica y verdad*, p. 13

géneros filmicos—y en la consolidación de la novela de la Revolución Mexicana. Bajo estas medidas, el clima que enfrentaba el género de lo fantástico en México era totalmente hostil.

La exclusión y el destierro de las ideas artísticas ajenas al modelo hegemónico se relaciona con la erradicación de lo que se denomina como “*la palabra desdoblada*”. Inventar un lenguaje, una imagen o una atmósfera alterna, es para Carlos Fuentes, un claro sinónimo de denunciar todo lo que la historia ha callado⁵. Como resultado, el propósito de las instituciones del canon y la crítica será evitar las ideas “*desdoblas*”, la profanación y la contaminación de la retórica sagrada impuestas por el Estado post-revolucionario.

Rosemary Jackson utilizando una perspectiva post-moderna en su obra *Fantasy: The Literature of Subversion* nos dice que lo fantástico es una estética totalmente transgresora ya que amenaza el *status quo* con implicaciones sociales y políticas. De esta forma, la característica fundamental de lo fantástico, según Jackson, consiste en entrelazar un diálogo con lo silenciado y lo abyecto con la intención de mostrar un desorden plurívoco, impertinente e imaginativo. De esta forma, lo fantástico “con vuelta de tuerca perversa” podría desequilibrar la construcción del estado mexicano y como expresa Silvia Molloy, “desestabilizar no sólo la historia sino la figura misma del historiador que la narra”.⁶

Este ideal en la producción artística moderna es lo que cataloga Roland Barthes como el deseo de la humanidad de fomentar sus significaciones⁷. Sin embargo, el deseo como lo expone Jean Baudrillard, se inclina preferentemente hacia unas formas

⁵ *La nueva novela Hispanoamericana*, p. 30

⁶ “Historia y fantasmagoría”. *El relato fantástico en España y e Hispanoamérica*, p. 107

⁷ *Crítica y verdad*, p. 63

inmorales⁸. Por lo tanto, la pretensión de los géneros artísticos que desdoblan la realidad es objeto de vigilancia.

La década de 1930 fue la última llamada, un período de transición e imposición definitiva de la política artística oficial. A diferencia de la pintura, la música y la literatura—de los años 30—que ya seguían una estética oficial, en el cine de este periodo se identifican diversos estilos y corrientes cinematográficas. Al respecto, Eduardo de la Vega, afirma que “los años 1932-1937 enmarcan una fase de experimentación genérica de excelentes resultados tanto en el plano estético como comercial”⁹. Este aspecto de libertad en el cine se ejemplifica puntualmente en la obra de Fernando de Fuentes, quien dirige, en un lapso de tres años, filmes estéticamente desiguales—pero igualmente reconocidos—. En 1934 dirige *El fantasma del convento*, una película de corte vanguardista-expresionista. Un año más tarde (1935), lleva a la pantalla una historia totalmente épica *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y posteriormente en 1936 da vida al largometraje anti-épico *Allá en el Rancho Grande*.

1933 es el comienzo de la producción de filmes de corte vanguardista. De 1933 a 1936—en un periodo de tres años—se producen un total de diez largometrajes con una temática que van desde el expresionismo, la fantasía, lo fantástico y lo sobrenatural. A pesar que la cantidad de diez películas es relativamente un número poco significativo, es conveniente resaltar que en estos tres años, la producción de estas cintas fue de cierta forma constante. Lo que nos muestra que antes y a principios del régimen de Cárdenas, el cine mexicano manejaba libremente temas de vanguardia mientras que el campo de la

⁸ *Las estrategias fatales*, p. 7

⁹ *La industria cinematográfica mexicana*, p. 29

literatura, la pintura y la música se ocupaba por labrar con cincel oficial la identidad mexicana por medio del realismo.

Del período de experimentación genérica que menciona, Eduardo de la Vega, se desprenden dos películas claves: *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) y *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934) que para el juicio de Raúl Alberto Criollo son “dos cintas centrales, de enorme riqueza visual y complejidad psicológica”¹⁰. Ambas películas están influidas en gran medida por el expresionismo alemán, que se basa en las alegorías subjetivas para deformar la realidad por medio de la introducción de elementos inexplicables a la percepción normal del mundo por el ojo humano. Un ejemplo tajante de esta estética vanguardista, en la pintura, es la obra de *El grito* de Edward Munch. En esta pintura, se muestra al individuo en un estadio de aporía, reflejado por el ademán de un grito que denota angustia y tormento interior. Munch amplifica el estado de fragmentación del individuo incrustando la cruda exposición del medio ambiente como una entidad difusa, vaga e imprecisa. De este mismo modo, las películas de De Fuentes y Bustillo Oro incorporan curvas inexplicables y sombras temerarias para introducir un género cinematográfico poco conseguido en México.

El largometraje *Dos monjes* no contiene aspectos fantásticos, empero su importancia radica en que es un “ambicioso ensayo expresionista...un ejemplo notable de una concepción puramente artística y/o vanguardista”.¹¹ De esta forma, la cinta por medio del expresionismo, el cubismo y el surrealismo explora la interpretación de la realidad por medio de elementos subjetivos. Bustillo Oro al final de la película, en una misma escena, logra crear la complejidad del movimiento vanguardista. De un modo implícito,

¹⁰ *Tendencias del cine mexicano de los años 30*, p. 24

¹¹ *La industria cinematográfica mexicana...*, p. 29

el monje después de una reveladora confesión entra en un estadio de culpa que es ejemplificado por las crudas notas del órgano para después ser perseguido por los fantasmas de su culpa interior y terminar con las desafiantes carcajadas de locura.

Raúl Alberto Criollo al estudiar la cinta *El fantasma del convento* y Ayala Blanco al comentarla concuerdan que este largometraje por medio del expresionismo entra al género de lo fantástico¹². Sin embargo, no proporcionan una definición del género y pueden caer en el error de la generalización que se tiene sobre esta estética.

José Monleón en su estudio *El sueño de la razón* discurre sobre lo fantástico a partir de una hipótesis socio-histórica, donde afirma que lo fantástico tiene que entenderse y estudiarse como un fenómeno y una estética artística que se establece a partir de la revolución industrial en occidente. Es a partir de este momento histórico que la tarea consiste en desechar y eliminar la epistemología feudal basada en la superstición, el paganismo, la magia, y el fanatismo para dar paso a la disciplina, el orden y el progreso de la nueva sociedad burguesa. Sin embargo, lo irracional no se erradicó en su totalidad sino que se mantuvo al margen. Consecuentemente, los grandes centros urbanos como París y Londres serían considerados como símbolo de modernidad racional, luz científica y desarrollo industrial, mientras que el sector rural se convertiría en emblema de oscuridad, retroceso feudal y foco de irracionalidad. Estos elementos que identifica Monleón son evidentes en la cinta *El fantasma del convento* donde el hilo conductor de la historia transcurre mayormente durante la noche y lejos de la ciudad. Los protagonistas son sorprendidos por la oscuridad y se ven obligados a aceptar la invitación de un monje “sospechoso” que los invita a refugiarse en un convento Colonial donde ocurren

¹² Criollo dice que la película “está dotada de elementos fantásticos” [*Tendencias del cine...* p.24] y Ayala Blanco complementa que en la narración de la película “todo lo que ha sucedido es fantástico” [*La aventura del cine mexicano*, p. 158]

acontecimientos inexplicables. Una vez ahí, entre un intento de adulterio que se ve interrumpido por voces oblicuas, apariciones espectrales y sueños inexplicables; los protagonistas tienen que esperar la llegada del alba para solucionar la incertidumbre que han pasado en el convento fantasmal. Es así que al final de la película los protagonistas dicen:

-No puedo creerlo, pero hemos pasado una noche entre los muertos.

-No, no hay que creer en imposibles, ha sido una alucinación.

-¿De los tres? ¡Quién sabe si ellos vivieron o nosotros morimos por una noche!

Al igual que Monleón, Maurice Blanchot en su alegoría fenomenológica sobre el día y la noche nos dice que se impuso el día como el triunfo de la luz y la razón. Por lo tanto el día es el infatigable guardián de la justicia y la transparencia. Sin embargo, las últimas palabras: “*No hay que creer en imposibles, ha sido una alucinación*” no se basa en la epistemología racional, sino en la percepción subjetiva. Lo fantástico, en esta escena, radica en el hecho que al final de la película los personajes a pesar de ubicarse en el reino de la luz y la transparencia se encuentran en un notorio estado de incertidumbre.

El crítico estructuralista Tzvetan Todorov a grandes rasgos relaciona y define lo fantástico con el término *vacilación*. Para Todorov, si un individuo se enfrenta a una situación sobrenatural, debe decidir si el fenómeno que percibe tiene o no una explicación lógica. El período de indecisión es lo que califica Todorov como estado de *hesitación*. Una vez que el sujeto razona y puede explicar el evento, entonces el período de titubeo se disipa y lo que fue fantástico por un instante deja de serlo. Por lo tanto podemos deducir que para Todorov el género de lo fantástico se define desde la perspectiva del lector y de las leyes naturales del mundo que lo rodea. De acuerdo a esta definición los protagonistas al no poder dar una explicación coherente, lógica o racional a lo ocurrido experimentan un hecho fantástico. A pesar que la cinta *El fantasma del convento* mezcla elementos de

las definiciones de Todorov y Monleón, carece de introducir el dispositivo subversivo que Rosemary Jackson propone como característica básica de lo fantástico. Sin el elemento transgresor, *El fantasma del convento* solamente logra incluir lo fantástico como elemento narrativo, comprimiendo así el género a la categoría de la fantasía didáctica.

Jorge Ayala Blanco considera que *El fantasma del convento* es una obra importante por su logro estético ya que “el cine mexicano no ha sido una empresa artística que se distinga por el desbordamiento de la capacidad imaginativa”¹³. Sin embargo, debemos recordar que la institucionalización es una opción política que exige la supremacía de un proyecto y que esta se basa en el principio de una realidad que niega categóricamente las ensoñaciones.¹⁴ Por lo tanto, el cine fantástico con sus ensoñaciones no tardaría en convertirse en un productor relegado por el realismo artístico impuesto por el Estado.

Después del año de *Allá en el Rancho Grande* (1936) la producción cinematográfica mexicana tomaría otro rumbo. El éxito y el auge de esta cinta llama la atención y el cine entra dentro de los proyectos de la construcción de identidad nacional. El Estado, estratégicamente preparan las gestiones necesarias para utilizar el celuloide en favor de su retórica y así lo refleja Federico G. Heuer que fungiera como director del Banco Nacional Cinematográfico al declarar:

No hay espectáculo que alcance difusión más amplia que la producción y filmación cinematográfica. La influencia que este medio de comunicación tiene sobre el público, tanto poderío... y ejerce presión mayor que la palabra hablada o escrita... alcanza a todos los estratos de la sociedad y constituye uno de los elementos más poderosos para llevar

¹³ *La aventura del cine mexicano*, p. 156

¹⁴ Manero Brito, Roberto. *La novela institucional del socioanálisis*, p. 88

un mensaje cívico, de propaganda o de educación, lo que obliga a que el estado intervenga en forma decisiva en [su] desenvolvimiento.¹⁵

Bajo esta observación, el estado entra fulminantemente en la industria cinematográfica y como consecuencia la producción de filmes fantásticos no tardaría en convertirse en un producto abyecto. De 1937 a 1957—en un período de veinte años—encontramos una casi total desolación de este género. No se llegan a producir más de una docena de estas películas. Uno de los filmes que llega a infiltrarse y a competir con el cine realista es la película *La rebelión de los fantasmas* dirigida por Alfonso Fernández Bustamante. Es importante enfatizar que esta comedia fantástica se produjo y se dirigió en 1946 pero tardó tres años en estrenarse a pesar de contar con un reparto a simple vista espectacular.

Para entender la proyección de esta película en 1949 es necesario resaltar que para esta época México se encontraba bajo los efectos del “milagro económico mexicano”. Como resultado, el nacionalismo post-revolucionario tenía que modificarse para dar paso a un nacionalismo universal por medio del llamado “cambio narrativo de medio siglo”. Si bien esta nueva forma de hacer arte no es sinónimo de la narrativa fantástica, lo fantástico formaba parte substancial. De esta forma Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes utilizan el elemento fantástico en sus obras como una forma de re-inventar la realidad.

Es evidente que el estado pierde terreno y observaba en lo fantástico un agente canceroso que infectaba la retórica sagrada del estado. De esta forma, si no se consiguió erradicar esta estética hay que utilizarla a favor o desvirtuarla. *La rebelión de los fantasmas* cumple con este propósito conductista en la medida que incluye lecciones sobre como asimilar lo fantástico. En una escena clave, trabajadores de la construcción se

¹⁵ Citado por Juan Carlos Ramírez en “Del rancho al arrabal...” p. 212

encuentran remodelando una casa antigua en la cual existen fantasmas. Las sombras espectrales se rehúsan a la restauración moderna y se abocan a intervenir en la tarea de los trabajadores. Es así como los albañiles dicen:

- Fantasma #1: ¿Si asustamos a los albañiles?
- Fantasma #2: Cómo que somos cumplidos.
- Fantasma #1: ¿Vamos?
- Fantasma #2: ¡Vamos!
- Albañil #1: ¿Haz oído? Parece que las piedras se quejan.
- Albañil #2: ¡Aquí espantan!
- Capataz: ¿Por qué están flojeando? ¡A trabajar!
- Albañil #2: En esta casa espantan.
- Capataz: ¿Es pretexto para dejar de trabajar?
- Albañil #2: No señor, aquí hay fantasmas.
- Albañil #3: Tiene razón el jefe. El sindicato nos prohíbe creer en los fantasmas.
Hay que tener un concepto exacto y racional del universo.

Este fragmento por medio de la inclusión de fantasmas que interrumpen en el desarrollo moderno nos muestra lo que Brian S. Turner denomina como “La lógica psicológica de la civilización burguesa”, en la cual los obreros tienen que negar y sublimar sus emociones a favor del arduo trabajo...mientras que los burgueses capitalistas deben restringir y disciplinar el deseo.¹⁶ De esta forma, lo fantástico en el cine de este período tendrá el matiz de una comedia que enseña a sus espectadores como comportarse en el espacio público y privado.

Si lo fantástico consiste en cuestionar y subvertir los valores oficiales del capitalismo edificados en la realidad, el orden y el progreso, entonces las películas analizadas no cumplen con ese cometido. Es evidente que el estado por medio de su política cultural y sus estrategias de control actuaría como un aparato eficazmente panóptico de vigilancia y sancionamiento. La industria filmica “oficial” extraerá el elemento perturbador y transgresor de lo fantástico para reducirlo al mundo binario de la fantasía ligera.

¹⁶ *Cuerpo y sociedad*, p.72

