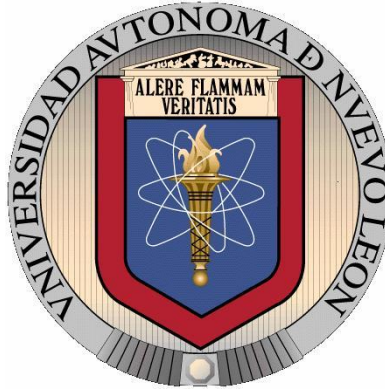


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



“CINEMATORGRAFÍA MEXICANA DE TERROR Y SUSPENSO: ANÁLISIS
DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO DE LA VERSIÓN ORIGINAL Y DEL *REMAKE* DE
LA PELÍCULA *MÁS NEGRO QUE LA NOCHE*”

POR: JULIO CÉSAR MÉNDEZ GARZA
ASESOR: M.A. DANIEL VÁZQUEZ AZAMAR

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA
EN ARTES CON ORIENTACIÓN EN ARTES VISUALES

MONTERREY, N.L., A OCTUBRE DEL 2019

Cinematografía mexicana de terror y suspenso: análisis descriptivo y comparativo de la versión original y del *remake* de la película *Más negro que la noche*

Aprobación del a tesis:

Asesor de la Tesis / Presidente

Secretario

Vocal

Subdirector de Centro de Investigación y Posgrado

Declaración de Autenticidad

Declaro solemnemente que el documento que en seguida presento es fruto de mi propio trabajo, y hasta donde estoy enterado no contiene material previamente publicado o escrito por otra persona, excepto aquellos materiales o ideas que por ser de otras personas les he dado el debido reconocimiento y los he citado debidamente en la bibliografía o referencias.

Declaro además que tampoco contiene material que haya sido aceptado para el otorgamiento de cualquier otro grado o diploma de alguna universidad o institución.

Autor: Julio César Méndez Garza

Firma: _____

Fecha: 13 de Septiembre de 2018

Dedicatoria

A mi esposa y mi hijo, que son los pilares y el motor de mi vida, a mis padres por darme siempre su apoyo incondicional, y a todo los que han permanecido en mi vida a lo largo de este camino.

Agradecimientos

Agradezco a mi asesor de tesis, el M.A. Daniel Vázquez Azamar, por expandir mi visión ante los nuevos horizontes de la investigación, compartir su conocimiento y aportaciones de manera pertinente y puntual en el desarrollo de mi proyecto.

Agradezco a mi Familia, por ayudarme a mantener el enfoque y la paciencia en mis momentos más álgidos durante el desarrollo de mi tesis y no permitirme claudicar a pesar de haber sido un camino largo.

A mis compañeros de generación, quiénes con su apoyo y aportación invaluable me ayudaron identificar mis debilidades y fortalezas académicas, a crecer como persona y profesionalmente, mis compañeros de batalla.

A mis maestros, quienes con gran paciencia atendieron cada una de mis dudas y me abrieron el camino a un todo mundo de posibilidades al compartir su gran conocimiento, siempre he de mantener el respeto y admiración por cada uno de ellos.

Y en especial a los que ya no están con nosotros y que también estuvieron a mi lado formando parte importante de este camino, se les recordará con mucho cariño y en todo momento.

Gracias por todo, siempre.

Con cariño,

Julio César Méndez Garza

Índice:

| | |
|--|-----------|
| Introducción..... | 1 |
| Capítulo 1..... | 4 |
| 1.1.-Antecedentes..... | 4 |
| 1.2.-Definición del Problema..... | 12 |
| 1.3.-Objetivo General de la Investigación..... | 12 |
| 1.4.-Objetivos Específicos de la Investigación..... | 12 |
| 1.5.-Preguntas Colaborativas..... | 13 |
| 1.6.-Justificación y Relevancia del Tema..... | 14 |
| 1.7.-Alcances y Limitaciones..... | 16 |
| 1.8. -Modelo Operativo..... | 18 |
| Capítulo 2..... | 19 |
| 2.1.-Marco Teórico..... | 19 |
| 2.1.1.- El Lenguaje Audiovisual..... | 19 |
| 2.1.2.- El Lenguaje Cinematográfico..... | 23 |

| | |
|---|-----------|
| 2.1.3.- El Cine y los Mitos Socio - Culturales..... | 28 |
| 2.1.4.- El Género Cinematográfico de Terror-Temáticas..... | 31 |
| 2.1.5 - Un Ejemplo Paradigmático del Cine de terror: La Cinematografía Gótica..... | 36 |
| 2.1.6. - Perfil del cine mexicano de terror..... | 38 |
| 2.1.7.- Carlos Enrique Taboada y su aportación el género de terror en México..... | 44 |
| 2.1.8. - El Remake como recurso cinematográfico..... | 47 |
| | |
| Capítulo 3..... | 51 |
| 3.1. – Metodología..... | 51 |
| 3.1.1. - Diseño de la Investigación..... | 51 |
| 3.1.2. - La orientación Interpretativa..... | 52 |
| 3.1.3. - El diseño no experimental..... | 52 |
| 3.1.4. – Adecuación y aplicabilidad en las disciplinas de artes visuales..... | 53 |
| 3.2. – Procedimiento..... | 57 |
| 3.2.1. – Rastreo de documentos..... | 57 |
| 3.2.2. – Clasificación de documentos..... | 58 |
| 3.2.3. – Selección de documentos pertinentes..... | 59 |
| 3.2.4. - Lectura profunda del contenido..... | 60 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.5. – Lectura cruzada y comparativa de documentos..... | 60 |
| 3.4. - Instrumentos para la recolección de datos..... | 61 |
| | |
| Capítulo 4..... | 64 |
| 4.1. - Análisis de Resultados..... | 64 |
| 4.2. - Conclusiones..... | 107 |
| 4.3. - Sugerencias y Recomendaciones..... | 112 |
| | |
| Bibliografía..... | 115 |

Introducción

El cine se ha transformado en un poderoso medio de expresión y creación artística, en el cual se plasman y expresan emociones, vivencias e ideas a través de narraciones que estimulan y recrean en el espectador sentimientos de identificación, a través de los cuales se pueden vislumbrar una nueva óptica para decodificar y asignarle sentido a la vida cotidiana.

A su vez, la cinematografía no puede escindirse de la coyuntura y del contexto histórico y social donde se desenvuelve, en virtud, es un poderoso recurso para condensar y perpetuar códigos y costumbres del país en el cual se promueve dicha actividad.

El lenguaje así como la temática inherente al cine han ido evolucionado conforme el tiempo, incidiendo en una mayor libertad de expresión en cuanto al contenido narrativo y visual, incitando a que el arte tenga una amplia y versátil visión del mundo.

En tal contexto, el cine de terror ha ido cobrando interés histórico que merece la pena indagar. En efecto, el terror, el miedo o la preocupación de que algo terrible y oprobioso acontezca, ha formado parte del arte y del entretenimiento desde antaño. El terror, a través de su expresión multicultural, se ha erigido como un recordatorio de que un final incierto pero muy real y aprehensivo nos puede aguardar ante cualquier situación de la vida cotidiana.

Como género cinematográfico, el terror se asocia a las novelas góticas que logran contener en sus relatos la presencia de un halo de misterio, fatalidad, edificios ruinosos y fantasmagóricos,

locura progresiva y maldiciones de corte hereditario. Todos elementos imprescindibles que hayan su máxima expresión a través de dicho género del celuloide.

La impronta del cine de terror nos lleva a explorar los aspectos y rasgos de la vida que nos provocan susto y ansiedad sin tener que enfrentarnos a la muerte o sin enfrentarnos a nosotros mismos convertidos en nuestros aspectos más oscuros.

Al sentir todas aquellas emociones provocadas por el cine de terror, podemos burlarnos y compadecernos de las víctimas y experimentar de forma contemplativa y ociosa aquellos horrores que conformaron mitos y relatos prohibidos a la largo de la historia de la humanidad.

Estrechamente vinculada a la temática de la cinematografía de suspenso y terror, nos encontramos que, dentro de la polifacética y heterodoxa historia del cine mexicano no abundan los ejemplos o casos de grandes realizaciones de vanguardia en el género de terror y suspenso. Por ende, una película que ha trascendido la prueba del tiempo y que se ha convertido en objeto de culto es *Más Negro Que La Noche* (1975) de la autoría y dirección de Carlos Enrique Taboada Walker.

Dicha cinta se la considera como un hito en la historia del celuloide en México, destacándose por su aporte a la industria, por la profundidad y alcance de su trama así como por la polémica suscitada a posteriori, concretamente en el desarrollo cine de terror. El presente filme, fiel exponente de la narrativa de horror y terror de corte gótico, se erige como un retrato de la particular forma que tiene el imaginario mexicano a la hora de percibir el universo sí como nociones tales como el bien, el mal, la muerte o la religión.

En tal sentido, *Más Negro que la Noche*, se ha erigido como una obra de dominio perfecto del género por parte de su director y su legado se ha traducido en su vigencia y trascendencia a lo largo de la historia cinematográfica mexicana, sentando las bases para la realización de versiones

póstumas o *Remakes*, tal como es la versión modernizada escrita y dirigida por Henry Badwell (2014).

La importancia del presente proyecto se sustenta en la noción de que el cine es un fenómeno basado en el melodrama, a través del cual se recrean y multiplican mitos, arquetipos y estereotipos, reflejando todo un modelo en el que se exhiben diversas formas de comportamiento. Es por este motivo que para la realización del presente trabajo se podrá especial énfasis en la dimensión representativa y narrativa que subyace en las dos versiones del filme en cuestión, pues a través de tales películas se muestra y se infiere, un retrato pormenorizado y circunscripto de la sociedad así como de la idiosincrasia de las personas que la componen.

Al analizar el aporte narrativo del filme *Más Negro que la noche*, tanto en su versión original como en su adaptación reciente, se puede establecer un paralelismo que puede facilitar la tarea de entender la mentalidad que ha prevalecido en dos épocas y momentos históricos de nuestro país.

Esto cobra especial relevancia, si se parte de la premisa de que las ideas que se presentan en la pantalla grande son muy variadas; estereotipos, roles sociales del hombre y la mujer, aspectos de la identidad nacional y nacionalismo, tabúes, valores y códigos éticos, abstracciones que son traducidas al lenguaje cinematográfico y que muestran diferentes interpretaciones de la realidad y que son fácilmente asequibles a través de tales recursos audiovisuales que caracterizan a la cinematografía.

Este trabajo rinde homenaje y, a su vez, pretende ser fiel a ese impulso tan humano, a esa pulsión primigenia por el miedo representado en toda su magnitud y esplendor.

Capítulo 1

1.1. – Antecedentes.

Carlos Enrique Taboada fue uno de los cineastas más importantes, respetados y pioneros en su género, de la historia cinematográfica de México, autor de obras tan importantes para la filmografía nacional como *Nosotros los pobres* o *La guerra santa*, son muestras patentas de su legado innovador, pero por lo que es más renombrado es por su tetralogía de horror gótico, de donde destacan por encima de las demás *Hasta el viento tiene miedo*, *El libro de piedra*, *Veneno para las Hadas* y el filme objeto del presente trabajo *Más negro que la noche*, producciones donde el director se manifiesta como un dominador de las atmósferas y del tempo narrativo (García Riera, 1999).

Su filmografía es sumamente amplia, diversa y rica en el uso creativo de recursos audiovisuales, sin embargo, muy probablemente su mayor contribución fue poder condensar y extrapolar el estilo gótico, imperante en la tradición cinematográfica europea, con el contexto mexicano, experimento que ya se había gestado en un alcance muy limitado décadas atrás en la literatura pero que aún era una modalidad hartamente desconocida en el mundo del cine mexicano (Guisa Koestinger et al, 2011).

En efecto, De los Reyes (1996) expone el hecho de que el cine de horror mexicano no había definido nunca unas características y ascendencias propias como las que sí tuvo su expresión

fantástica, cuyos ejemplos emblemáticos conforman las películas de superhéroes mexicanos, entre los que destaca el mítico El Santo.

Por tal razón, en lo que atañe al género de horror, las influencias basales en las primeras etapas de la cinematografía de suspenso mexicana, corresponden a los aportes del cine gótico desarrollado en Italia, y en menor medida a las producciones tales como la de directores como Roger Corman (Bonfil & Monsiváis, 1994).

Tal como lo plantea Viñas (2005), en *Más negro que la noche* se tornan patentes dichas influencias italianas, como por ejemplo en las escenas sexy mezcladas con el horror, las cuales Taboada supo conjugar con habilidad y que encuentra su máxima expresión en *Hasta el viento tiene miedo*. La versión original se desenvuelve como una hábil ficción de horror gótico contemporáneo, con escenas que se van gestando dentro de una estética propia de los años setenta.

La versión original de película de terror mexicana fué escrita y dirigida por Carlos Enrique Taboada (1975) protagonizada por Claudia Islas, Susana Dosamantes, Helena Rojo, Lucía Méndez, Alicia Palacios, Julián Pastor, Pedro Armendáriz Jr. y Tamara Garina. Se estrenó el 25 de Diciembre de 1975 en México, filmándose en los estudios Churubusco y en localidades tales como los barrios de Coyoacán, Pedregal de San Ángel y Tlalpan (Guisa Koestinger et al, 2011).

La cinta también fue estrenada en Estados Unidos, Europa, Japón y China, y su aceptación así como la recepción positiva por parte de la crítica especializada, fue tal que se realizaron 10 doblajes para distintos países y más tarde llegó a considerarse una película de culto así como todo un referente del género de terror y suspenso.

Como dato anecdótico, cabe aclarar que en los Estados Unidos, la editorial *The Saturday Evening Post*, incurrió en una demanda por considerarla una supuesta copia o plagio del cuento de

Edgar Allan Poe *The Black Cat* (1843), conllevando una supuesta violación en términos de derechos del autor. De todos modos y, en consecuencia, al carecer de argumento la demanda, los tribunales dictaminaron su improcedencia (García & Maciel, 2001). Inclusive, Carlos Taboada, aseguró que no era una copia literal pero que sí se había inspirado en el terror psicológico del cuento del famoso escritor, aunque consignó que su homónima cinta presentaba aportes estilísticos y narrativos que se alejaban de la novela en cuestión (Guisa Koestinger et al, 2011).

Bonfil & Monsiváis (1996), plantean que otras fuentes complementarias a las que recurrió el emérito director Taboada, incluyen una abigarrada variedad de obras que comparten un estilo narrativo similar al homónimo filme:

1. El Cuento del género de horror *El Gato Negro* de Edgar Allan Poe.
2. La novela de suspenso de *El Fantasma de Canterville* de Oscar Wilde, cuya trama gira en torno a una familia se muda a un castillo habitado por un fantasma, quien fuera el antiguo dueño del lugar e inician un enfrentamiento entre ellos, de 1887.
3. La Película *The Black Cat* dirigida por Albert S. Rogell, adaptación del cuento de Edgar Allan Poe en 1941.
4. La Película *Scared Stiff* dirigida por George Marshall, cuyo argumento refiere a las tribulaciones de la novia de un mafioso recibe como herencia un castillo embrujado y en una isla desierta, en donde ayudada por su novio y otro amigo mafioso deciden buscar un tesoro oculto en el sitio, de 1953.
5. La Película *Tales of Terror* dirigida por Roger Corman, compilación de 3 historias, una de ellas involucra a un gato que condiciona e incide en el devenir de los protagonistas.

6. La Película *Doña Macabra* dirigida por Roberto Gavaldón, involucra un tesoro enterrado en una casa habitada por una señora de edad avanzada que es tía de una joven recién casada y su esposo está en busca de dicho tesoro.

7. La Película *La Noche de los 1,000 Gatos* dirigida por René Cardona Jr.

En consonancia con el espíritu de la época y con las temáticas vigentes en la industria cinematográfica de mediados de los años setenta (De Los Reyes, 1996), se estrenaron en ese mismo año; *Satánico Pandemonium* del género de terror, con Enrique Rocha y Delia Magaña, *Bellas de Noche* también conocida como *Las Ficheras* de género erótico, con Sasha Montenegro y Jorge Rivero, *Las Fuerzas Vivas* de acción, *La Otra Virginitad* del género de drama con Valentín Trujillo, *El Ministro y Yo* del género de comedia con Cantinflas, *El Valle de los Miserables* del género de acción, con los Hermanos Almada, “Mal de Ojo” del género de Terror, con Jorge Rivero, *El Albañil* del género de drama, con Vicente Fernández y *Viaje Fantástico en Globo* del género de drama, con Carlos Camacho y René Cardona (García Riera, 1999).

Dicha actividad prolífica de la industria cinematográfica mexicana se vio impulsada a partir de los incentivos promovidos a través de acciones oficializadas durante el sexenio del presidente Echeverría (Paranaguá & López, 1995), encaminadas a mejorar la producción cinematográfica, y que se tradujeron en la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega de los premios Ariel, a partir de 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975 (Viñas, 2005).

Paralelamente, el Banco Nacional Cinematográfico, fundado en 1942, recibió una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo

del cine nacional. Esto dio paso, en 1975 a la creación de tres compañías productoras estatales: CONACINE, CONACITE I y CONACITE II (Lozoya, 1992).

Por su valor estético así por la calidad técnica de las producciones realizadas, el cine mexicano producido de 1970 a 1976 es considerado, como uno de los más trascendentales y relevantes que se hayan hecho en nuestro país. Al respecto, García Riera (1999) señala:

"Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas."

En concordancia con lo que plantean García & Maciel (2001), en general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine de corte crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de cinematografía mexicana, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla, amén de que ciertos tópicos sociopolíticos fueron traídos a la palestra y exhibidos a través de una mirada comprometida y crítica por parte de ciertos directores. El cine de los setentas abandonó los antiguos clichés y se abocó a combinar la calidad con el éxito comercial.

El público mexicano respondió favorablemente a filmes como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Se demostraba con ello que en México se podía hacer un cine maduro, que además tuviera éxito en taquilla (García Riera, 1999).

Aparte de los ya mencionados Ripstein, Cazals y Hermosillo, otros directores importantes de esta época fueron: José Estrada, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez. Entre los filmes, destacaron: *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), ambas de Felipe Cazals; *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons; *El rincón de las vírgenes*

(1972) de Alberto Isaac y *Actas de Marusia* (1975) del chileno Miguel Littín (Bonfil & Monsiváis, 1994).

Además de ello, cabe aclarar que Taboada desarrolló una filmografía muy consistente que redundó en el desarrollo de todo un género, un meritorio logro difícil de lograr en un medio donde los cineastas deben persuadir a los productores con proyectos viables, a la hora de obtener financiamientos y no siempre filman lo que su creatividad les dicta (Guisa Koestinger et al, 2011).

En concomitancia, el legado de Taboada se vio consumado a partir de los avances tecnológicos evidenciados a través del incremento de las transmisiones televisivas, lo que facilitó que dicha filmografía fuese asequible al gusto popular, especialmente en lo que respecta a la generación ochentera. A posteriori, la irrupción en mercado de los sistemas VHS y DVD, contribuyeron a ampliar el alcance y espectro en lo que atañe a su consumo y distribución, amén de poder acrecentar la reputación de película de culto para muchos seguidores del género en México (Montiel, 1999).

Por su parte, la versión remake toma como base su antecesora homónima de 1977, cuya idea original fue escrita y dirigida por Carlos Enrique Taboada. La adaptación fue dirigida por Henry Bedwell, y cuyo reparto está compuesto por Zuria Vega, Adriana Louvier, Eréndira Ibarra, Ona Casamiquela, Margarita Sanz, Lucía Guilmáin, José María Torre, Miguel Rodarte, Sara Manni, Karla Cruz, Hernán Mendoza, Daniel Villar (IMCINE, 2014).

A nivel internacional fue titulada como *Darker than Night*. En términos de su producción y realización, es la primera película mexicana grabada en 3D con un presupuesto de \$37,700,000 pesos.

Fue estrenada en México el 14 de Agosto de 2014, esta co-producción entre España y México ha sido a cargo de Celeste Films, Filmadora Nacional, Neo Art, Ad hoc studios, Itaca Films y Apuntolapospo (IMCINE, 2014).

En cuanto a la trama y sus secuencias argumentales, ambas versiones cinematográficas se sustentan en el uso de atmósferas lúgubres y macabras donde la realidad suele perder el sentido y coherencia. A grandes rasgos, la historia involucra a un grupo de amigas de aspecto setentero en la versión original, y de aspecto más acorde al nuevo milenio, en su versión adaptada (Guisa Koestinger et al, 2011).

La protagonista principal, Ofelia, quien encarna a la líder del grupo, acaba de heredar una tétrica casona de su Tía Susana que recientemente falleció dejando la herencia a su sobrina. El testamento impone como condición, para que la heredera pueda convertirse en legal propietaria, que ella acceda a cuidar a un gato llamado Bécquer al que Susana le prodigaba un gran cariño y devoción.

Ofelia se muda con sus amigas a la vieja casona, teniéndose que enterevar con la ama de llaves que se muestra poco receptiva y solícita para con el grupo de jóvenes, y donde no sólo Bécquer representa un misterio y cuya presencia omnisciente se torna cada vez más envolvente.

La figura de la mascota cobra un grado de relevancia clave, en tanto el felino en cuestión, contrariado por la muerte de su ama, no acepta ni obedece a las nuevas inquilinas y constantemente probará ser un contratiempo para con las flamantes residentes. La casa le pertenece y siempre estará merodeando como una presencia del pasado que trae malos augurios. Las protagonistas entrarán en conflicto con el animal cuyo paroxismo se dará con la muerte del susodicho gato negro (Lozoya, 1992).

Como corolario, las voces fantasmagóricas, los llamados de otra dimensión y las apariciones no tardarán en asediar a las jóvenes. Generándose un creciente e inexorable enfrentamiento entre el ama de llaves y las jovencitas, donde el fantasma de la dueña acecha por las noches con una creciente intencionalidad vindicatoria incentivada por el asesinato del gato Bécquer. Dicha espiral de apariciones punitorias se decantarán hasta provocación de las trágicas muertes de las muchachas, objeto de la ira del espíritu de la dueña original.

Por consiguiente, la trama y el eje temático en ambas versiones se amparan en la sencillez y en la claridad expositiva para centrarse en la atmósfera opresiva del caserón vetusto y, sobre todo, en el contraste y brecha generacional entre la juventud impetuosa y vital de las cuatro muchachas que habitan la mansión, una juventud llena de pasión y alegría que poco a poco se va consumiendo ante la presencia ominosa de un espíritu vengativo y punitorio que no mostrará piedad ni compasión, sin posibilidad de escape o redención (De Los Reyes, 1996).

A modo de síntesis, Bonfil & Monsiváis (1994) sostienen que, tanto Taboada, como el director de la adaptación, Henry Badwell, utilizan la obscuridad y el silencio para crear suspenso. La casa *per se*, presenta un escenario desolado, antiguo y tétrico, como una típica casa embrujada pero localizada en medio de la ciudad e inserta en un contexto propio de la modernidad. En su disposición decorativa presenta variedades de candelabros, chimenea, sótano y el fantasmagórico cuadro de la sonriente tía Susana colgando de la pared.

1.2. - Definición del problema:

¿Porque se han realizado películas remake de las obras de cine de terror mexicano clásico de Carlos Enrique Taboada, cuando su éxito en taquilla y crítica han quedado muy por debajo de las expectativas y no existe un análisis profundo de dichas producciones desde perspectivas que nos permitan puntualizar si son un aporte a la cultura cinematográfica o responden a un ímpetu de producción y consumo mundial más que a la búsqueda de enriquecer narrativas o incluso la forma, a través de la cual se pueda abordar el subgénero del terror en el cine mexicano contemporáneo?

1.3. – Objetivo General del Trabajo:

Indagar y describir los aportes e incidencia de la película *Más Negro que la Noche* de Carlos Enrique Taboada en el desarrollo del género de horror dentro de la cinematografía mexicana.

1.4. - Objetivos Específicos del Trabajo:

1 - Analizar el discurso y el contexto sociocultural subyacentes a la dirección, producción y estreno de la versión original del film de terror *Más Negro que la noche* de Carlos Taboada.

2 - Analizar el discurso y el contexto sociocultural subyacentes a la dirección, producción y estreno de la versión Remake del film de terror *Más Negro que la noche* de Carlos Taboada, dirigida por Henry Badwell.

3 - Comparar ambas versiones, tomando como parámetros criterios tales como estructura narratológica, perfil de los personajes, nivel discursivo, conflictividad de la trama, mitemas, realemas, y núcleos en el relato así como los recursos audiovisuales.

4 - Analizar y ponderar los aportes de las versiones, tanto original como remake, al desarrollo del género cinematográfico de terror así como de la cultura visual y narrativa en México.

5 - Contextualizar la impronta del género del terror en el cine mexicano.

1.5. - Preguntas Colaborativas Derivadas del Trabajo:

1. ¿Cuál es el discurso y contexto sociocultural, en lo que respecta al cine de terror mexicano, de la versión original de la película *Más Negro que la Noche*?
2. ¿Cuál es el discurso y contexto sociocultural, en lo que respecta al cine de terror mexicano, de la versión remake de la película *Más Negro que la Noche*?
3. ¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias entre la versión original y remake de la película *Más Negro que la Noche*?
4. ¿Cuál es el aporte sociocultural, en lo que respecta al cine de terror mexicano, de la versión original y remake de la película *Más Negro que la Noche*?
5. ¿Cuál es la importancia del género de terror en el cine mexicano?

1.6. – Justificación y Relevancia del Trabajo:

Definir el cine de terror no es una cuestión sencilla, porque presupone conceptualizar un fenómeno complejo. Dicho fenómeno es la expresión más explícita de los miedos y de las vivencias más recónditas de la existencia y cultura de la humanidad.

En los últimos años, el cine de terror en nuestro país y su influencia e incidencia en el imaginario colectivo ha suscitado diversos debates y desafíos en quienes se encuentran involucrados en el ejercicio del séptimo arte.

Es precisamente en dicho contexto donde el presente trabajo pone el énfasis y busca, dentro de sus posibilidades y limitaciones, tener una mirada exploratoria y contributiva. Por ende, la justificación y elección del tema a desarrollar y las oportunidades de investigación y análisis que supone se sustenta sobre una cuestión, digna de mención, y que permite poner en perspectiva la finalidad del presente proyecto, es dar cuenta de la finalidad que cumple el cine, el cual, al igual que la escritura y la oralidad, se confiere como un poderoso recurso para registrar e interpretar nuestra cotidianidad.

Por consiguiente, el cine, no solamente cumple con un cometido propio de una actividad de esparcimiento tendiente a deleitar al público. El Cine puede cumplir un importante rol informativo, y como recurso estilístico está intrínsecamente ligado las vicisitudes socio-políticas de toda nación y sociedad donde se desarrolle.

Otra razón, por la que debe considerarse necesario el presente trabajo, refiere al hecho de que el cine se nutre y se retroalimenta de las otras disciplinas artísticas como la fotografía, la escenificación teatral, las técnicas narrativas propias de la literatura convencional, la tradición oral

y escrita, etc. Pero, por sobre todas las cosas, es menester recalcar que como todo arte, el cine no está exento de reflejar el contexto socio-histórico así como toda coyuntura en la que se desenvuelve.

El poder analizar y profundizar en el legado de Carlos Taboada, se puede comprender la importancia del suspenso y sus múltiples aristas y connotaciones psico-sociales, su magnitud como recurso que permite transformar situaciones convencionales y triviales en expresiones que dan cuenta de los aspectos más oscuros y recónditos de la condición humana.

Es innegable, el poder narrativo y expresivo de la ambientación basada en el suspenso y el terror, a la hora de relatar historias que puedan impactar y mantener en vilo al público. En tal sentido, la cinematografía de Carlos Taboada se ha convertido en un importante disparador de significados y realidades, en tanto propicia que el espectador sea consciente de qué emociones esperar durante sus películas.

Los elementos presentes en sus obras, desde la construcción narrativa hasta la puesta en escena, tienen una relación pensada para construir de la mejor manera el suspenso, logrando conducir a ese intenso y progresivo devenir emocional.

Al comparar y revalorizar los aportes resultantes de trabajos de antología, tal como el filme convocante en dicho proyecto, es entender como el ser humano puede vivenciar e interpretar la realidad, en tanto como el planteamiento de determinadas situaciones puede conllevar a la suspensión en el tiempo ante desenlace de dicha película, con el objetivo final de remover las emociones de quien visualizará su trabajo y lograr así no dejar a nadie indiferente ni ajeno a la trama.

El haber centrado la atención en una de sus óperas prima, responde no solamente a un interés de corte cinéfilo, sino al interés por dar cuenta de la impronta e influencia de dicho filme a la hora de forjar los cimientos de uno de los rasgos más emblemáticos y característicos de la cinematografía nacional.

Referente a la premisa del presente trabajo, se dirá que los rasgos fundamentales en la construcción del suspenso en las películas de Taboada así como de aquellos que retomaron y actualizaron su legado narrativo, están siempre presentes en el estilo y en la idiosincrasia de la industria cinematográfica.

A largo plazo, es intención del presente proyecto erigirse como una herramienta metodológica, teórica y práctica que conlleve beneficios a mediano y largo plazo, a la comunidad de la Facultad de Artes Visuales: estudiantes, maestros egresados así como a la sociedad en general que guste del género de terror y del cine mexicano al proporcionar, de manera abierta, perspectivas y métodos de análisis del cine no solo como productores o críticos, también como consumidores

1.7. – Alcances y Limitaciones

En la elaboración narrativa y en la producción de una película Remake , es imposible no profundizar en el tema del legado y de los alcances de aquella versión original que va a ser readaptada, porque si no se lo toma en consideración los elementos y recursos audiovisuales nodales que dieron cuenta de la solidez argumentativa y artística de todo aquel filme que ha dejado una huella en el desarrollo de cualquier género cinematográfico, no se podrá contar con un

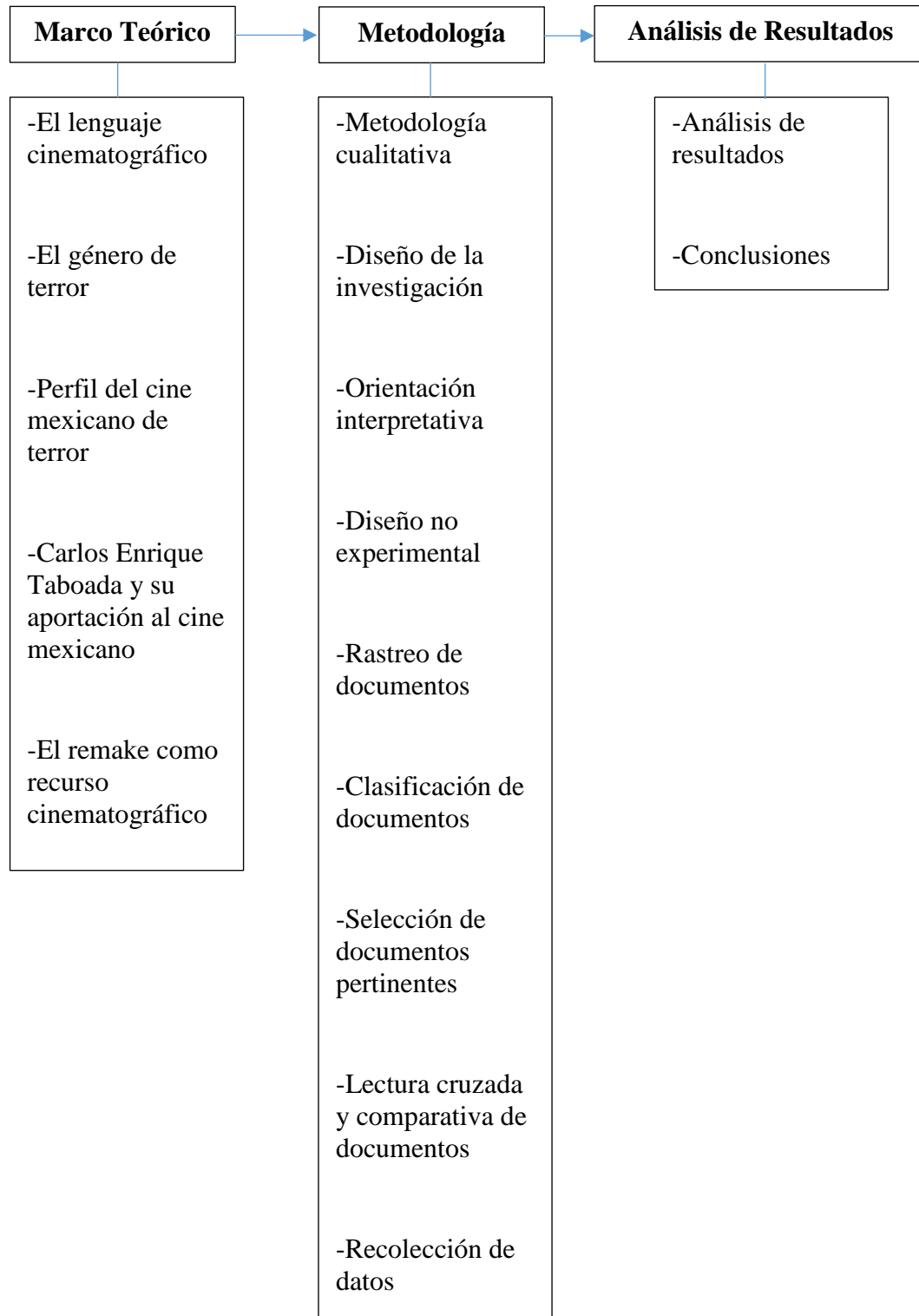
importante valor agregado para narrar una historia equiparable, o inclusive, superior de la versión original.

Dicho sesgo, dará cuenta de uno de los principales peligros de incurrir en una versión remake condenada inexorablemente al fracaso y a la indiferencia en términos de recepción debido a la baja calidad en la ejecución técnica de aspectos como la dirección, actuación, montaje y edición, con frustrantes resultados tanto para el progreso de la industria cinematográfica, como para la reputación y seriedad del estilo de películas Remake.

Uno de los alcances implícitos a dicho proyecto radica en el carácter teórico y explicativo de la propuesta temática desarrollada. Los resultados plasmados buscaron probar y proponer, por lo menos a nivel conceptual y descriptivo-comparativo, que la realización de versiones de remake de todo film considerado de culto, tal como ha sido empleada hasta el momento, lejos de representar una involución en el desarrollo de un género cinematográfico, ayuda a incrementar los beneficios de la industria al posibilitar una complementación de interpretaciones y de recursos adicionales que amplían los horizontes de la cinematografía mexicana.

A posteriori, el presente trabajo busca posicionarse como referente y punto de partida metodológico y descriptivo para el relevamiento de futuros trabajos que permitan complementar y enriquecer el corpus de conocimientos imperante, que avalen y revaloricen aquellos trabajos y producciones que se erigieron en paradigmas y referentes para las futuras generaciones de cinéfilos en nuestro país.

1.8. – Modelo Operativo



Capítulo 2

2.1. - Marco Teórico

2.1.1.- El Lenguaje Audiovisual

A los efectos de poder elucidar los pormenores de la producción cinematográfica, es necesario comenzar con el concepto de lenguaje audiovisual, entendido como toda aquella comunicación que se transmite a través de los sentidos de la vista y del oído. (Gaudreault & Jost, 1997). El sustrato audiovisual se lo considera un arte con múltiples aristas y aplicaciones, por ejemplo, en la publicidad, el periodismo, la televisión, el cine y ahora incluso en la web (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999). El lenguaje audiovisual se lo puede encuadrar, ya sea, desde una imagen estática a una dinámica e incluso un sonido.

Sin embargo, se ha venido ampliando el espectro conceptual del fenómeno del lenguaje audiovisual, planteando no solamente los determinantes sensoriales como también aquellos factores intrínsecamente involucrados en la producción artística (Lehman & Luhr, 2003).

En tal sentido, con la integración de la imagen y el sonido se incurre en la articulación del lenguaje audiovisual. Es decir, se lo concibe como una modalidad de conjugación de los modos artificiales de organización de la imagen y el sonido que se utilizan para transmitir ideas o sensaciones ajustándolas a la capacidad del hombre para percibirlas y comprenderlas, tal como lo plantea Fernández Diez & Martínez Abadía (1999).

El lenguaje audiovisual conlleva una serie de elementos estructurales y morfológicos, de gramática, así como recursos estilísticos que dan cuenta de su potencialidad. El carácter audiovisual lo componen la imagen y el sonido mediante los cuales se expresan y condensan ideas o sensaciones, ajustándose a la capacidad de comprensión de cada persona y no a la tecnología que los medios que se utilizan (Fernández Diez & Martínez Abadía, 1999).

A partir de su delimitación conceptual, el lenguaje audiovisual se lo ha involucrado en una amalgama de disciplinas biológicas, psicológicas y artísticas, con un amplio rango de aplicación de tecnologías diversas y avanzadas (Aumont, 2004).

Por consiguiente, tal como lo plantean Fernández Diez & Martínez Abadía, (1999), el lenguaje audiovisual constituye un conjunto sistematizado, dinámico y gramaticalizado de recursos expresivos que, son imaginados *a priori* por un narrador, y que permiten estimular en el público series organizadas de sensaciones y percepciones que se transformarán en mensajes concretos y complejos a ser decodificados.

Autores tales como Gaudreault & Jost (1995), comienzan a considerar dicho lenguaje como un concepto genérico que no hace referencia a un área o campo de estudio determinado; El lenguaje audiovisual no cuenta con signos denotativos propios, ya que la mayoría de signos que maneja pertenecen a otros ámbitos lingüísticos, como son los verbales, icónicos o gestuales. En tal sentido,

hay un consenso con respecto a que los únicos signos que son verdaderamente propios del lenguaje audiovisual son los signos de valor connotativo, caracterizados como referentes a la composición de los planos, los ángulos fotográficos, la iluminación, el color de la fotografía o los filtros (Martin, 2002).

Es un lenguaje complejo porque consta de diferentes sistemas semióticos funcionando simultáneamente, por lo que la decodificación del mensaje se suele tornar más compleja a la hora de descifrarlo, dada la heterogénea cantidad de elementos por interpretar (Aumont, 2004). En tal sentido, en el lenguaje audiovisual, como en los lenguajes verbales, se pueden considerar diversos aspectos o dimensiones:

a) Aspectos Morfológicos: Se los concibe como elementos visuales, elementos sonoros. Contemplan los elementos visuales y sonoros: Imágenes, música, efectos de sonido, palabras y silencio. Estos elementos tienen como principal función informar, expresar y sugerir una idea (Maza Pérez, 1994).

b) Aspectos Sintácticos. Cuando se crea un mensaje audiovisual es necesario seguir las normas sintácticas ya que estas pueden y se suelen anudar con el significado final de un mensaje emitido (Macías, 2003). En la actividad cinematográfica, se suele considerar que los principales aspectos sintácticos son:

1. Planos: Constituyen la unidad básica del lenguaje audiovisual y hacen referencia a la proximidad de la cámara a la realidad, el plano es el espacio y los elementos que vemos en el encuadre, todo lo que la cámara registra desde que se inicia la filmación hasta que se detiene.
2. Composición: da cuenta de la distribución de los elementos que intervienen y definen a una imagen.

3. Ángulos: Hacen referencia ángulo imaginario que forma una línea que sale perpendicular al objetivo de la cámara pasando por la efigie del personaje principal.

4. Profundidad del campo: se circunscribe al área por delante y por detrás del objeto o personaje, por lo que dicho recurso permite obtener efectos estéticos, destacar objetos y tornar difusos a otros.

5. Distancia Focal: se la concibe como la distancia entre el centro del lente del objetivo enfocado al infinito.

6. Continuidad: Hace referencia a la relación entre las diferentes tomas de una filmación para no romper la ilusión de continuidad y secuencialidad.

7. Ritmo: Consiste la combinación sincronizada de efectos y de una planificación variada y progresiva.

8. Iluminación: Dicho rasgo cuenta con un valor expresivo que puede resaltar o suprimir formas y crear atmósferas que impliquen distintas sensaciones.

9. Color: el manejo del espectro cromático puede decantar en la facilitación y activación, desde un sustrato inconsciente, de diversos sentimientos y sensaciones.

c) Aspectos semánticos: Da cuenta de aquellos recursos visuales tal que la elipsis o la metáfora, así como recursos lingüísticos como neologismos, ironías o frases hechas. De acuerdo a Marcel Martín los símbolos en el montaje se trata de planos o escens pertenecientes siempre a la acción y que además de su significado directo se hallan cubiertas de un valor más profundo y amplio y cuyo origen obedece a diversas causas como la composición simbólica de la imagen, la cual se trata de una imagen en la que el realizador ha asociado de un modo mas o menos arbitrario dos fragmentos de la realidad para hacer surgir de su confrontación un significado más amplio que su contenido

material, el contenido latente o implícito de la imagen, que es la forma más pura e interesante del símbolo, una imagen tiene su propia función en la acción y puede aparentar no tener significado evidente, pero puede tomar un sentido más general. Consecuentemente a lo que plantean Fernández Diez & Martínez Abadía (1999), las funciones narrativas-descriptivas en un lenguaje audiovisual contienen una función semántica inherente, por ejemplo, los aspectos del significado, sentido o interpretación del significado de un determinado elemento, símbolo, palabra, expresión o representación formal (Aumont, 2004)

El significado de los elementos depende de su articulación y de la intencionalidad dentro del mensaje que se desea transmitir, ya sea, en su dimensión objetiva o denotativa que son propios de la imagen, donde se considera que el significado depende del elemento anterior o el siguiente y los subjetivos o connotativos que son las interpretaciones esgrimidas por el lector (Martin, 2002).

2.1.2.- El Lenguaje Cinematográfico

El lenguaje audiovisual se ha ido configurando en la práctica cinematográfica y se ha perfeccionado en los relatos de ficción. A tal efecto, el lenguaje cinematográfico es aquel que se realiza mediante mensajes audiovisuales contruidos por elementos técnicos de registro de imágenes y sonidos (Martin, 2002).

Toda película pretende transmitir, comunicar algo, narrar historias diferentes, divertir, emocionar, o estimular la reflexión. La narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador (Bordwell, 1996). El cine conforma una interpretación así como un escapismo

de la realidad y por ello dispone su propio lenguaje, cadencia, ritmo y tiempo (Macías, 2003). Un claro ejemplo de esto es la amplia cantidad de género que en que se divide como lo es la ciencia ficción o la fantasía. La imagen cinematográfica no es una mera reproducción tácita de la realidad, sino una resignificación, una construcción y reelaboración de ésta (Gaudreault & Jost, 1995). Ello hace que cada autor, al crear sus imágenes, consigue expresarse de una forma diferente a la de otro autor, contribuyendo a enriquecer el acervo cinematográfico a través del sello personal (Martin, 2002). Es de esta manera que se acuña el término “cine de autor” en donde podemos encontrar ejemplos como Quentin Tarantino, quién maneja dentro de su propio lenguaje cinematográfico el uso de la sangre y la violencia como símbolos principales, o la filmografía de Tim Burton que cuenta con paletas de color oscuras y tiende al uso de la exageración en la caracterización de sus personajes, Robert Rodriguez es otro cineasta que utiliza como característica principal la acción en combinación de lo absurdo, Guillermo del Toro utiliza como herramienta narrativa el arquetipo de los monstruos insertados en un melodrama dentro de su propuesta.

Esta apreciación, planteada por Aumont (2004) se contrapone con la evolución misma del lenguaje cinematográfico. En efecto, en sus orígenes, el cine era considerado un instrumento perfecto y objetivo que permitía, al igual que la fotografía, registrar la realidad. Sin embargo, la realidad no es muda, ni en blanco y negro y ni siquiera está enmarcada (Maza Pérez, 2004). En la etapa temprana de la historia del cine encontramos como ejemplo de lo anterior la obra de George Méliès quien a pesar de contar como limitante la falta de la ausencia del registro sonoro, recurría al género fantástico para desarrollar su narrativa, o en *Nosferatu* de F. W. Murnau, que tiene como limitante el registro con una paleta de color monocromática musicalizaba en vivo la proyección de dicha cinta.

La imagen no es una copia objetiva de la vida real y requiere por tanto de convenciones y modismos para interpretarla. Para ello es menester el ser consciente de tales criterios como para poder disfrutar de la historia, amén de poder mantener una postura equidistante a la hora de identificarse y proyectar sus sentimientos en los personajes. Por eso, el cine intenta ocultar, pero a su vez desplegar su artificio, en tanto se ampara en la realidad como la principal fuente de materia prima del cine (Fernández Diez & Martínez Abadía (1999). Por ello, la imagen es un modelo que sustituye la realidad mediante elementos icónicos (Línea, punto, color y la textura); además, presenta un alto grado de expresividad y un bajo nivel de abstracción como para facilitar la capacidad interpretativa (Martin, 2002).

Tal como lo plantean Gaudreault & Jost (1995) y Macías (2003), los cineastas han tomado conciencia de que la cámara, y la utilización de los recursos audiovisuales, no se equiparan al ojo humano y que no pueden servir como simple instrumento de registro exacto y objetivo del mundo sensible, por lo que dicho lenguaje se desarrolló como un medio que representaba la vida, la relatava y la expresaba (Lehman & Lahr, 2003). Michel Gondry expone lo anterior en su película *La Ciencia del Sueño*, donde se encuentra encuadres y ángulos interpolados, exageración de los rasgos humanos y complemento de animación como recurso en su montaje. El filme *Requiem por un Sueño* de Darren Aronofsky, maneja un montaje acelerado con encuadres cerrados de primerísimo primer plano para denotar la tensión de sus personajes.

Siguiendo los lineamientos teóricos anteriormente expuestos, Montiel (1999); Romaguera & Ramio (1999); y Sánchez-Navarro (2006), coinciden en que arte cinematográfico no se contentó con ser un mero reflejo de la realidad. La creación artística y la ficción le posibilitaron al cine a que se adentrara en la narrativa, convirtiéndose en un arte de masas de gran importancia y que ha definido la era contemporánea (Martin, 2002).

Este lenguaje está basado en una progresión lógica y progresiva. A modo ilustrativo, puede vislumbrarse como los planos se organizan narrativa y rítmicamente de forma que la sucesión entre los mismos tenga cohesión y sentido. La acción narrada por cada uno de los planos hace que el cambio entre estos sea lo más pareciendo posible a la manera como el ser humano entiende o percibe la realidad, haciendo así que el espectador entienda aquello que ve como realidad y no encuentre ninguna anomalía durante la visualización de la película (Sánchez-Navarro, 2003).

La construcción imaginaria que creamos, progresiva y reatroactivamente, fue denominada por los formalistas historia. De forma más específica, la historia incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados. (Bordwell, 1996).

El concepto de lenguaje cinematográfico queda así definido como un recurso, cuyo carácter puramente audiovisual, es aquel del que sirve el director de una película para poder explicar y transmitir la historia que desea. Como Tal, este lenguaje está compuesto por la superposición y complementación de los siguientes elementos: el espacio, el ritmo, el movimiento, el sonido, el montaje, la iluminación, el tono y el color (Sánchez-Navarro, 2003). Todos estos, de acuerdo al alcance y de la plasticidad de las que disponga el director a la hora de ser implementadas, servirán para expresar o explicar los diferentes argumentos que puede tener una película (Romaguera & Ramio, 1999).

De acuerdo a los planteamientos de Maza Pérez (1994), el lenguaje cinematográfico que se usa para transmitir un determinado contenido debe ser previamente estudiado y trabajado con mucha precisión. Todo lo que finalmente se muestra al espectador, es decir, cada elemento del marco, sonido, acción e incluso tiempo de reproducción de estos, ha sido determinado de este modo por una intencionalidad que nace del director, quien modifica estos elementos y se vale de

ellos para ajustar la narrativa cinematográfica a aquello que quiere explicar (Gaudreault & Jost, 1995).

A los efectos de poder elaborar dicho proceso en forma sistemática y estructurada, el lenguaje cinematográfico se va articulando a partir de la conjunción de sus elementos propios (Sánchez-Navarro, 2003), los cuales se podrían clasificar en:

1. Tamaño de disparo o toma: El tamaño del disparo es uno de los fundamentos del lenguaje cinematográfico. Existen tres tipos de disparos principalmente:
2. Disparos o tomas largas: muestran el escenario en todo su alcance.
3. Disparos o tomas medianas: muestran a la persona en el entorno.
4. Disparos o tomas cortas: también conocidos como primeros planos, los cuales muestran detalles de rostros y objetos.
5. Composición: implica pensar aquello que se incluye en el plano y que se deja fuera y como se organizan los elementos que aparecen en el plano.
6. Posición de la cámara y el ángulo: Además de usar diferentes tamaños de tomas de cámara hay que elegir desde dónde se filma en términos de posicionamiento y perspectiva.
7. Movimiento: La mayoría de las tomas necesitan algún tipo de movimiento para poder plasmarlas. La cámara puede mantenerse fija, estática o en movimiento mientras los personajes se mueven.
9. Sonido: La banda sonora y el uso de los recursos auditivos pueden incluir todo tipo de sonidos: sonidos naturales, diálogo, voz en off y/o música.

10. Luz y color: Pueden constituirse en invalorable recursos para poder reflejar y acentuar el estado de ánimo de los personajes.

2.1.3.- El Cine y los Mitos Socio - Culturales

El mito representa una creación colectiva, de origen incierto y consagrada por un pueblo o cultura que se transmite de forma oral a lo largo de las generaciones, formando parte de su bagaje cultural (Stam, 2001). Entendido como un relato, se erige como la expresión de una determinada cosmovisión de índole colectiva, cumpliendo la función de explicar la realidad, con el objetivo de crear una imagen del mundo mediante la acción de, generalmente, héroes, estereotipos, arquetipos, dioses y demás seres sobrenaturales pero arraigados a la identidad del grupo o cultura de origen (Martin, 2002), a través de los cuales se desprenden interpretaciones y conceptualizaciones filosóficas sobre el significado de tales relatos.

Dicho término, en su raíz etimológica, se deriva del griego *muthos* y hace referencia a una suerte de narración sobrenatural situada fuera o al margen del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos del devenir de la humanidad (Stam, 2001).

Cada cultura ha creado, en sus comienzos, relatos de distinta índole, con personajes e historias completamente diferentes, por lo que no puede considerarse la existencia de una unívoca corriente mitológica.

Los mitos pueden ser considerados como relatos eternos y aplicables a un amplio espectro de la existencia, debido a que constantemente están siendo transmitidos a través de diferentes

generaciones, esto gracias a la tradición oral, escrita y audiovisual (Stam, 2001). Del mismo modo, estos pueden ser recreados, modelados y transformados dependiendo de los intereses y conveniencias de quién los utiliza, y aun así el núcleo central de la historia no se pierde (Gaudreault & Jost, 1995).

Un aspecto llamativo, tal como lo postulan Stam (2001), se da en el hecho de que el mito no pierde su esencia cuando es traducido a la pantalla grande. Esto se corrobora ante el hecho de que, en la mayoría de los realizadores siempre cuentan con información sobre las historias que van a contar y de igual manera hacen investigaciones minuciosas para poder desarrollar la narración.

El cine y la televisión, por su vocación de seducción masiva, se han convertido en los máximos amplificadores y divulgadores de los grandes esquemas del pensamiento mítico, contribuyendo a la perpetuación y complementación de los mismos ante el imaginario colectivo (Aumont, 2004).

Tal como se planteó anteriormente, han tenido un papel importante en la construcción cultural, ideológica y social de los pueblos. Al estar en el terreno de lo posible y lo imposible, la realidad y la ficción, han representado una fuente de comprensiones y significados que despiertan el interés del público (Gaudreault & Jost, 1995). En este sentido representan una tradición oral y escrita que si bien no es verificable, se narran como historias verídicas, que como se dijo han sido fuente de inspiración en el arte en todas sus expresiones (Lehman & Lahr, 2003).

Así el cine, por su capacidad para comunicar contenidos y significados pasa a jugar el papel que tenían los patriarcas en la cultura, transmitir oralmente las historias que sustentan sus creencias y modos de regular sus vidas, normas, valores, acerca del bien y el mal, de la muerte, de la naturaleza, los claroscuros y dicotomías de la naturaleza humana, por ejemplo el bien y el mal

representados en un solo personaje; igualmente representan el lugar que la sociedad asigna a los sujetos, hombre – mujer como oposición o complemento; la bruja como encarnación del mal, los superhéroes que asumen características de los dioses del olimpo, entre otras (Stam, 2001).

Es acá donde se podría introducir el tema de los mitos y leyendas mexicanas, donde algunos de estos cuentan historias de terror, las cuales han ido aterrorizando a diferentes comunidades dentro del país con el uso de diversas figuras que han asumido cualidades sobrenaturales (Lozoya, 1992).

De hecho, para ampliar lo expuesto por Viñas (2005), dentro de la literatura mexicana se cuentan con historias como la de *La Llorona*, leyenda que en el imaginario colectivo mexicano, ha logrado asustar al espectador al ser traducida y adaptada a la pantalla grande.

Por ende, la adaptación correcta de un mito al cine consiste en tomar la esencia del mito, es decir su contenido más significativo, y al protagonista con su hondura psicológica y sus atributos más sobresalientes, para plasmar todo ello, de la manera más fiel posible, en un lenguaje cinematográfico asequible a un amplio público (Martin, 2002).

En definitiva, más allá de que los films buscan tener un argumento sólido y consistente, el uso de la mitología para definir ciertos aspectos de esa trama es lo que finalmente termina incidiendo a la hora de poder reflexionar sobre el presente y futuro (Stam, 2001).

2.1.4. - El Género Cinematográfico de Terror-Temáticas

Un tópico estrechamente anudado a la dimensión de los mitos, lo constituye el género cinematográfico del terror, horror y suspenso. La relación que se establece entre la historia aparente y la historia profunda es llamada *género* y el tratamiento que reciben los temas de estas historias *estilo* (Zavala, 2003). Tal como lo estipulan Penner; Schneider & Duncan (2008), dicho género aborda una temática en la que buena parte de hechos y personajes son de tipo fantástico. Con esta idea directriz se intenta ir más allá de describir aquello que proviene de la imaginación, retratando fenómenos que no podrían suceder en el mundo tal como se lo conoce sin perder la noción de verosimilitud. Este límite entre verosimilitud y fantasía es la que produce historias increíbles como escalofrantes, las cuales son el elemento basal del género de terror (Romaguera & Ramio, 1999).

Al recurrir las raíces etimológicas, se encuentra que la palabra terror proviene del Latín del verbo *terreo* que significa asustar, aterrar, hacer temer, ahuyentar. También está cercana a la palabra *terra* que significa tierra y esto implica un estrecho vínculo para con el mundo real (Penner, Schneider & Duncan, 2008). En cambio la palabra horror proviene del latín *horrere*, que quiere decir erizamiento, poner los pelos de punta debido a la experiencia de una emoción fuerte como un susto. Dicho en otras palabras se puede afirmar que el terror es el miedo, el suspenso, la preocupación; y el horror es el miedo hecho realidad (Cousins, 2005).

En consecuencia, el terror es la preocupación, el *suspense* el miedo previo a que sucedan los eventos. En cambio el horror es posterior: son los miedos hechos realidad. A partir de lo expuesto se podría deducir, coincidiendo con Aumont (2004), que cine de horror es aquel en el que la historia tiene un origen fantástico sobrenatural y cine de terror aquel donde impera una

lógica racional para explicar los eventos que se suceden. En efecto, el cine de horror es aquel cuyas historias contiene elementos sobrenaturales, desconocidos y sin explicación para el ser humano. En contraposición, el cine de terror presenta una explicación racional para los hechos, su origen es causado por una acción o invento desarrollado por el hombre (Lehman & Lahr, 2003). El suspenso es un efecto de sentido producido en el lector o espectador de cine, que consiste en un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración (Zavala, 2003).

En las películas de terror, se producen una suerte de escisiones para con la realidad establecida, a partir de un viraje hacia un mundo indeterminado, impreciso e irreconocible para el espectador. Se define como fantástico a todo aquello que perturba y a menudo inquieta todo lo que desafía a la experiencia, a la racionalidad y a la lógica (Penner; Schneider & Duncan, 2008). Consecuentemente, lo fantástico, siempre se ampara en la realidad como referencia, para así trascender los límites de la misma, alterarla y así poder convertirla en ese otro mundo irreconocible, que aún así puede compartir ciertos rasgos propios de la cotidianidad (Stam, 2001)

Sin embargo, no todas las película de terror se desarrollan en un mundo fantástico, muchas de ellas se pueden desenvolver en un mundo anclado en la realidad cotidiana, tal como es el caso de las películas de psicópatas, las cuales son narradas en un mundo real, alejado de cualquier injerencia fantástica.

Como rasgos distintivos de dicho subgénero, y apelando a la evidencia histórica, se puede categorizar aquellos lugares más comunes que se pueden visualizar en las películas de terror, especialmente las de antaño: los castillos, las ruinas, laboratorios, bosques, jardines; casi todos son espacios oscuros y abandonados (Penner; Schneider & Duncan, 2008). Así mismo, la banda sonora, se suelen caracterizar por una densa e intranquilizante tonalidad, acompañada así de

efectos de sonido. Con respecto a la puesta en escena el género de terror siempre ha reunido ciertas características arquetípicas de toda película que se precia como tal:

1. La iluminación: se usa apelando a una tonalidad baja, combinando claroscuros. Las sombras son marcadas y duras. El rol que juega la luz es importante, en función de que su presencia y/o ausencia expresa connotativamente ideas o nociones relativas a la trama. Lo tradicional es que la oscuridad esté asociada al despliegue de aquellas expresiones relativas al mal (Cousins, 2005).

2. El sonido: es una de las herramientas medulares en la construcción y acentuación de una escena de terror. La música en combinación con los efectos de sonido constituyen muletillas que los directores tienen a su disposición a la hora de enfatizar una trama o una atmósfera de carácter tétrico y lúgubre.

El sonido remarca la aparición del mal, el acecho de aquellas entidades siniestras. La ausencia del sonido, como un momento en silencio, también resulta ser muy significativo puesto que permite generar un mejor impacto con la aparición de la música. Retroalimentando así, la ansiedad anticipatoria (Aumont, 2004)

3. Los efectos especiales: son muy importantes pues colaboran con la generación de verosimilitud en las historias y acentúan el impacto audiovisual. Los efectos visuales permiten que las agresiones y los infortunios redunden en un mayor posibilidad de insuflar ansiedad e intranquilidad en el espectador (Montiel, 1999)

Tal como lo plantean Gaudreault & Jost (1995), el eje motor de tales películas, es esencialmente sensacionalista, donde predomina la crueldad humana, bestial o sobrenatural. La representación del mal se puede visualizar en todas sus formas, constituyéndose en la columna vertebral a la hora de provocar impacto en la audiencia.

El terror visceral ha venido siendo parte importante del cine de terror desde hace muchos años. En tal sentido, Penner, Schneider & Duncan (2008), presuponen que lo oculto y lo misterioso se encuentran tanto en el plano arquetípico como en su escenografía. Lo oculto es lo referente a la temática de las películas, el inconsciente criminal, los monstruos escondidos y lo oculto del ser humano. El terror tiende a restringirle información al personaje, sin embargo es información ya conocida o inferida por el espectador.

En conclusión, como en todos los géneros, en el cine de terror subsisten diferentes características que logran hacer que este género sea diferente y tenga sus propios elementos, en tanto posee la capacidad para generar sensaciones de terror y angustia en el espectador a partir de su propio lenguaje y su condición.

De acuerdo a lo sostenido por Montiel (1999), el cine de terror pretende experimentar y forzar los límites, y la transgresión de los mismos, diluyendo las fronteras entre cordura y locura, de lo consciente y lo inconsciente y preeminentemente, las fronteras entre la vida y la muerte. Se trata de confrontar y movilizar al espectador en torno a dos elementos básicos dentro del desarrollo de una historia: lo transgresor y lo oculto (Stam, 2001).

Si bien los géneros no conforman recetas o parámetros exactos a la hora de elaborar películas, aunque pueden aglutinar un grupo de elementos en común que se suelen indicar como ejes temáticos imprescindibles en las películas de este género:

4. La monstruosidad como la representación física de lo antiestético, lo desfigurado, lo deformado. Los ejemplos sobran, y para mencionar algunos ejemplo se puede recurrir a personajes como, el hombre lobo, la mosca, etc.

5. La anormalidad como antítesis de la normalidad. Este es un esquema utilizado por casi todos los argumentos de las historias de terror ya que la delgada línea divisoria entre ambas cualidades resalta el contraste necesario al que apela dicho género (Montiel, 1999). Por ejemplo: Un elemento o personaje nuevo llega disruptivamente a alterar la tranquilidad y la rutina, tal como ocurre en las películas del subgénero *slasher*.

6. La exigencia de apelar al miedo como emoción básica e instintiva, el cual es un sentimiento por el que atraviesan los personajes de la historia para luego generarlo y proyectarlo sobre los espectadores.

Lo transgresor se refiere a la negación absoluta de los presuntos privilegios de lo contemporáneo (nada sirve frente a los poderes de un mal ancestral y atávico) y la negación y superación de cualquier tipo de norma o convención social o estética.

Por su parte, lo oculto alude al hecho del mal subyacente, latente, que puede salir a la superficie en el momento aparentemente más plácido y tranquilo. Hace referencia a los oscuros secretos y a los aspectos más primigenios de los protagonistas de las historias góticas, a las leyendas familiares que regresan para cobrar venganza en las nuevas generaciones, a la eterna lucha del hombre con los espíritus demoniacos ancestrales (Montiel, 1999).

Estos dos elementos, lo oculto y lo transgresor caracterizan las obras cinematográficas dentro del género del terror, pero en su desarrollo a lo largo de los años, se pueden apreciar momentos específicos donde las historias se han inclinado hacia ciertos temas particulares, lo que permite hablar de subgéneros en el cine de terror (Stam, 2001).

2.1.5.- Un Ejemplo Paradigmático del Cine de terror: La Cinematografía Gótica

A pesar que el tema de este trabajo está centrado en el cine de terror mexicano, resulta pertinente mencionar un estilo importante en la producción de este género: El cine gótico. En lo que concierne a su evolución estética y conceptual, el terror cinematográfico de corte gótico se afianza gracias al expresionismo alemán, una corriente de la cual tomó su aspecto tenebroso y estilizado

Dicho estilo intentaba desplegar una estética propia buscando tanto la exageración de los personajes y de las situaciones, como el desarrollo de estas bajo el marco melodramático que facilita el terror, el misterio y el horror (Montiel, 1999). Estas historias se situaban generalmente en lugares solitarios y tétricos subrayando así los aspectos más grotescos, más macabros, para crear una poética sobre lo monstruoso como aporte dramático, reflejo de un subconsciente convulsivo y desasosegado (Gaudreault & Jost, 1995).

El género del film de horror gótico amalgama en otro lenguaje todas las características antes citadas. Usualmente se lo relaciona con películas situadas en castillos ruinosos, cementerios hechizados, y con ruidos atemorizadores; pero el horror gótico es mucho más que eso (Cousins, 2005). Una de las características esenciales de estos films es la artificialidad y su función es la de jugar con la suspensión de la credulidad del espectador.

Bajo este concepto cualquier película de terror con una escenografía y una ambientación adecuada quedaría enmarcada dentro de lo gótico, pero en estos films los decorados recrean una atmósfera insana mediante la yuxtaposición de arquitecturas y fundamentalmente por la iluminación. Las escenografías siempre están en penumbras, jugando más con impresiones que

con certezas, con contornos difuminados que ayudan a crear una sensación de irrealidad y un ambiente malsano (Montiel 1999).

Este tipo de cine tuvo su época de oro en los años '60 y '70, donde se produjeron cientos de films tanto en América como en Europa, cuyos puntos en común se identifican con temas específicos como los sueños perturbadores, el amor desesperado e imperecedero y la romantización melancólica de la muerte, tal como lo expone Cousins (2005).

Originalmente, el género fue popularizado en el Reino Unido durante los '60, aunque algunos directores europeos (principalmente italianos y españoles) hicieron sus propios films góticos. Estas películas tomaban parte del estilo clásico británico, pero algunos realizadores demostraron creatividad y talento. Entre ellos se puede citar a Mario Bava, cuyas películas reúnen un completo catálogo de imágenes y situaciones del género, filmadas con la impactante fuerza pictórica de las viejas cintas de terror en blanco y negro (Penner; Schneider & Duncan, 2008)).

En América, fuera de los Estados Unidos, el país que tuvo una filmografía de horror más prolífica fue México, donde se filmaron todo tipo de películas del género. Específicamente góticas podemos citar a *El Vampiro* de Fernando Méndez, film totalmente precursor, ya que es la primera vez que aparece un vampiro con colmillos. También lo son su secuela *El Ataúd del Vampiro* y *El Mundo de los Vampiros* de Alfonso Corona Blake que trata al vampirismo como una secta, y que podría ser considerada como un claro ejemplo del terror mexicano (Viñas, 2005). Aparte de los vampiros se realizaron películas sobre leyendas folklóricas típicamente mexicanas como el caso de *La Maldición de la Llorona* de Rafael Baledón, que mezcla el terror gótico con el melodrama.

2.1.6.-Perfil del cine mexicano de terror

Los albores del cine mexicano de terror pueden retrotraerse a los años 30, en dicha década la producción cinematográfica se caracterizó por su fuerte sesgo hacia la experimentación y consolidación, teniendo para el apartado del terror apenas unas cuantas obras que anticiparían la producción del género que se vivió durante la segunda mitad de este siglo (Lozoya, 1992). La primera película de terror mexicana estaría basada en la leyenda colonial de la llorona, dirigida por Ramón Peón en 1933. Le sucederían otras obras pioneras como *El fantasma del convento* (1934) e *Fernando Fuentes y El baúl macabro* (1936) de Miguel Zacarías (Ciuk, 2009).

En dicho período, el autor considerado como el más prolífico sería Juan Bustillo Oro, cuyas obras como *Dos Monjes* (1934), *El Misterio del rostro pálido* (1935) y *Nostradamus* (1937), se caracterizaron por ser obras repletas de un expresionismo que remiten al cine de terror alemán de los años 20. En la década de los 40 la producción evidencia una marcada merma, donde sólo destaca *La herencia de la llorona* (1947) de Mauricio Magdaleno (García & Maciel, 2001).

Durante la segunda mitad de los años 50, período considerado como la época clásica del cine de terror, emergen en la escena nacional algunos directores que le dedicarían numerosos títulos al género, sentando precedentes para los distintos subgéneros del cine de terror mexicano que serían desarrollados en las décadas subsiguientes. En dicho período destaca Chano Urueta, quien ya había tenido sus acercamientos con lo sobrenatural en filmes como *Profanación* (1934) y *El signo de la muerte* (1939), aunque su aportación más significativa llegaría con *La bestia magnífica* (1952), donde se introduce por primera vez la temática de los luchadores, a los que le

sumaría en la década de los 60 clásicos tales como *Blue Demon el demonio azul* (1965), *Blue Demon contra el poder satánico* (1966) y *Blue Demon contra los cerebros infernales* (1968).

En dichos filmes la trama se estructura sobre la figura de un luchador estrella ha de combatir a hombros lobos, vampiros y toda especie de monstruos frecuentes en el imaginario popular de aquella época. Caben destacar otras obras significativas, dentro del género, tales como *La Bruja* (1954), la trilogía de *El jinete sin cabeza* (1957), *El barón del terror* (1962) y *la cabeza viviente* (1963) (Ciuk, 2009).

Paralelamente, otro director destacado de la época de oro del cine mexicano sería Fernando Méndez, quien se iniciara con el clásico de culto *Ladrón de cadáveres* (1956). Posteriormente su consagración llegaría a través de *El vampiro* (1957), obra de antología del terror mexicano en blanco y negro. A este le seguiría su secuela *El ataúd del vampiro* (1957) y *Misterios de ultratumba* (1959), conjuntamente con algunas producciones donde se fusionan el género del Western con el terror. *El grito de la Muerte* (1959) y *Los diablos del terror* (1959) serían fieles exponentes de dicha amalgama (De Los Reyes, 1996).

La receta surrealista entre los dos elementos básicos del cine de horror nacional, a través de *El Vampiro*, el cine de horror mexicano alcanzaría su mayor y único éxito, siendo la única película mexicana de este género elogiada por la crítica internacional (sobre todo por la elite francesa) y un filme de culto en muchísimos otros países (Ciuk, 2009).

En la década de los 60 se multiplica la producción del género con títulos de diferente calidad y directores recurrentes como *La maldición de Nostradamus* (1961) de Federico Curiel; *La invasión de los vampiros* (1963) de Miguel Morayta; *Muñecos infernales* (1961) de Benito Alazraki; *El mundo de los vampiros* (1961) de Alfonso Corona y *Rostró infernal* (1962) de Alfredo

Crevenna. Entre la nueva camada de directores del género, se destaca la labor de René Cardona, quien acrecentó los subgéneros de luchadores, terror western y vampiros (García Riera, 1999).

Entre sus obras más conocidas se incluyen *La llorona* (1961); *Un extraño en casa* (1968), además de las numerosas películas que haría para el subgénero de luchadores como *Las luchadoras Vs. El médico asesino* (1963); *El asesino invisible* (1965), *La mujer murciélago* (1965) y *Santo en el tesoro de Drácula* (1969). Con los luchadores y monstruos el cine de terror mexicano comenzó una tendencia caracterizada por hacer películas de un surrealismo pueril y absurdo donde la incoherencia sería todo un valor agregado para ciertos directores (Lozoya, 1992).

Cabe destacar que el terror ha marcado la historia del cine mexicano ya que, durante años, el cine de terror en México estuvo relegado a películas de corte independiente con una circulación tan escasa que era prácticamente inexistente (Montiel, 1999). De hecho, el género, combinado con el fantástico y el humor, comprendía una filmografía muy escueta cuyos resultados podían resumirse en universos peculiares en los que convivían eclécticamente vampiros y luchadores con cíclopes, aparecidos y extraterrestres. Y que podían protagonizar Resortes, Chabelo o El Santo (Ciuk, 2009).

De todas formas, es a partir del sexenio del Presidente Echevarría, donde el cine de terror evidencia un impulso en términos de estética y calidad sin precedentes en la historia cinematográfica nacional (Viñas, 2005).

Durante la denominada época dorada del cine de terror, en los finales de esta década se estrena *Hasta el viento tiene miedo* (1968) de Carlos Enrique Taboada, uno de los directores más afamados del género, considerado por la crítica y el público como el maestro de la época dorada del cine de terror mexicano. Su obra inaugura la década de los 70 con *El libro de piedra* (1969),

incursiona en el *slasher* con *Más negro que la noche* (1975) y culmina su tetralogía clásica en plena década de los 80 con *Veneno para las hadas* (1984). Sus aportaciones marcarían un punto de inflexión en la producción nacional, alejándose de los subgéneros ya mencionados, tomando temas que van de lo sobrenatural a lo psicológico, mezclando lo cotidiano con lo extraordinario. Influiría a las siguientes generaciones de autores, en plena decadencia de las antiguas formas, hacía un género más crudo y violento (Guisa Koestinger et al, 2011), tales como *Dimensiones Ocultas* de Rubén Galindo (1988), *La Invención de Cronos* y el Espinazo del Diablo de Guillermo del Toro (1993, 2001), *Sobrentural* de Daniel Gruener (1996), *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda (2006), *La Región Salvaje* de Amat Escalante (2016), *Vuelven* de Issa López (2017).

Sería con Carlos Enrique Taboada que las películas de horror mexicanas alcanzarían gran aceptación en México y en el extranjero. En efecto, *Hasta el viento tiene miedo* (1968). Al año siguiente Taboada tendría otro acierto con *El Libro de Piedra* (1969), una perspectiva poco original sobre la novela de Henry James, *Otra Vuelta de Tuerca*, y que sin embargo resultó un filme muy popular, sobre todo en el extranjero.

En la década de los 70 se importarían a México los subgéneros del gore, el *slasher* americano y el giallo italiano, siendo su principal representante Juan López Moctezuma, cuyas obras más reconocidas serían Comenzando con *La mansión de la Locura* (1973); *Mary, Mary, Bloody Mary* (1975) y su obra más reconocida *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1978), todas ellas con grandes cuotas de polémica ante el excesivo horror que presentaban abordando sin cuidado temas como la religión y el sexo (Ciuk, 2009)

Otro director referente sería Gilberto Martínez Solares , que ya se había adentrado en el género desde *La Casa del terror* (1959), es con *Satánico Pandemonio* (1975), donde se aleja un poco del subgénero de luchadores que había cultivado antes, además de la incursión de Arturo

Ripstein en el género con *La tía Alejandra* (1979), más cercana a la atmósfera de Taboada aunque toques de giallo, así como la última gran obra del terror western *El extraño hijo del sheriff* (1979) de Fernando Durán (De Los Reyes, 1996).

Por su parte, René Cardona Jr., realizaría sus primeros títulos del género con *La noche de los 1000 gatos* (1972), *Tintorera* (1977) y *El triángulo de las Bermudas* (1978), sobreviviendo así el cine de serie B que volvería a ganar popularidad en la década siguiente con otras obras suyas como *El ataque de los pájaros* (1989), trabajos que la crítica consideró de muy baja calidad (Ciuk, 2009). No sería el único en ser culpado de la decadencia del terror en el cine nacional, junto a él aparecen su hijo René Cardona III con *Vacaciones del terror* (1988), *Alarido del terror* (1991) y *Colmillos* (1992), además de Pedro Galindo III, con *Pánico en la montaña* (1988), *Trampa infernal* (1989) y *Vacaciones del terror 2* (1989) (García & Maciel, 2001).

Desde mediados de los ochenta y hasta la mitad de la primera década del 2000 era claro que el género del terror se había estancado, las producciones volvieron a escasear, rescatándose en la década de los 90 unos cuantos trabajos no muy conocidos a pesar del renombre de sus realizadores. A partir de *Cronos* (1992), obra prima de Guillermo Del Toro, se retoma una vez más la estética de Taboada (Guisa Koestinger et al, 2011).

Su obra debutante sería reconocida posteriormente por la co-producción hispano-mexicana *El espinazo del diablo* (2001), cuyo éxito lo llevaría al cine español que tendría en esa década un renacimiento en el género. A su vez, aparecerían en México algunos títulos como *El sacristán del diablo* (1992) de Jorge Luke; *Sobrenatural* (1996) de Daniel Gruener y *Angeluz* (1998) de Leopoldo Laborde, todos ellos filmes aislados que pasaron desapercibidos para el cine nacional que vivía su propia renovación (Ciuk, 2009).

Durante la etapa del denominado Nuevo cine mexicano el terror tuvo sus primeros pasos con *Las lloronas* (2000) de Lorena Villareal, versión remake de las antiguas películas basadas en esta leyenda. El tema, tomado como algo nacional, se repetiría con *J-ok'el* (2007) de Benjamin Williams y *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda, donde se cambian las perspectivas de la leyenda, apuntando hacía su origen o adaptándola a la actualidad (Viñas, 2005)

Otras historias readaptadas por los nuevos cineastas serían las filmadas por Taboada, por ejemplo con *Más negro que la Noche* (2014) de Henry Badwell. En cuanto a las producciones originales cabría destacar *Somos lo que hay* (2010) de Jorge Michel Gru; *Ahí va el diablo* (2012) de Adrián García Bogliano y *Visitantes* (2014) de Acán Coen, donde el cine de género vuelve a experimentar nuevos caminos, multiplicando de a poco, a partir de la combinación entre el thriller y el slasher aún predominantes, la producción nacional (IMCINE, 2014).

Pero es hasta el largometraje, *México Bárbaro* (2014), que el Nuevo Cine de Terror Mexicano ha logrado tomar un curso de autor, una antología creada independientemente por directores que vienen a construir la escena de cine de género de los años 2000, muchos de los cuales mantuvieron el vacío de un cine de género puro, con sus cortometrajes y con distintas labores en la escena, en donde por muchos años fueron promotores, editores de revistas, críticos, programadores, curadores, ilustradores, organizadores de muestras y festivales etc., mostrando que el cine de Terror mexicano regresa, bajo un formato reactualizado, a los fans, a los conocedores y a los expertos (IMCINE, 2014).

Es digno de mencionar la impronta que ha dejado *México Bárbaro*, que se desarrolla como una antología sobre ocho mitos y leyendas de Terror mexicanas, donde se explora toda clase de subgéneros que no se habían visto antes en el país. La película fue producida directamente con

fondos aportados por sus realizadores, acentuando un nuevo modelo de trabajo que no existía en el cine mexicano antes.

El éxito de dicho filme ha sido particularmente significativo para el impulso y auge del cine nacional. Esto se vio corroborado, al ser seleccionada en Le Marché du Film del Festival de Cannes, además de incentivar la producción una secuela y la escena de género del país ha vuelto a tener atención de las entidades del cine de Terror internacional (IMCINE, 2014). Esta película ha incrementado su éxito y buena aceptación después de haber tenido una mayor exposición y distribución mediante la plataforma de streaming Netflix.

Autores tales como García Riera (1999); Viñas (2005) y Ciuk (2009) plantean que el cine mexicano de terror ha llegado con mucha fuerza a todas partes del mundo, a partir de su particular fórmula basadas en historias centradas en fantasmas o en tradiciones populares. No es ajena a su idiosincrasia e incorporan la tecnología en su narrativa. Estas historias han contado con tal suceso que, a posteriori, se han realizado remakes de sus más grandes éxitos.

2.1.7.-Carlos Enrique Taboada y su aportación al género de terror en México

Carlos Enrique Taboada, considerado como todo un visionario del séptimo arte, inició su carrera con el drama *La recta final* (1964), cinta que, a pesar de no adentrarse en los terrenos de lo macabro, ya anunciaba la intensidad que plagaría su obra. Su segundo filme, *Hasta el viento tiene miedo* (1968), se volvería pieza de culto del terror mexicano, no sólo por su inquietante estilo, sino por la reflexión que plantea con respecto a la brecha entre humanos y fantasmas que a su vez contiene temas de gran transgresión para el cine de su época (Guisa Koestinger et al, 2011).

El cine de terror en nuestro país vivió un importante cambio con la propuesta de Taboada y su integración del realismo mágico con la crudeza social de su época. Otro elemento importante a resaltar en estos trabajos, es que a pesar de tratarse de historias de fantasmas, el México de Taboada transcurre dentro de la creación de una nueva clase media progresista que empieza adaptarse a los cambios culturales de aquellos años (Guisa Koestinger et al, 2011). En tal sentido, Taboada logra combinar elementos de las historias clásicas de fantasmas -tan integradas al imaginario colectivo mexicano- con los del terror psicológico (o thriller) para contar una historia terrorífica sin necesidad de efectos especiales, poniendo el énfasis en las actuaciones y la historia misma (Viñas, 2005).

En 1969 aparecería *El libro de piedra*, cinta fuertemente inspirada por la literatura de Henry James y que explora de forma contundente uno de los tópicos más paradigmáticos del gótico contemporáneo: la perversidad que se esconde detrás de la inocencia de los infantes (García & Maciel, 2001).

Cabe aclarar, que, a los efectos de entender el aspecto narrativo y estético de Taboada, es menester ahondar en la corriente del cine gótico. Desde su aparición en el siglo XVIII, la novela gótica habría de generar un estilo estético que perduraría hasta nuestros días. Los más puristas en el tema aseguran que este género encuentra sus máximos esplendores en la literatura de lengua anglosajona, sin embargo, distintos autores mexicanos lo han recontextualizado, haciéndolo encajar, de forma inconsciente quizás, en los símbolos y estereotipos de la cultura mexicana (García Riera, 1999).

El cine no estuvo exento de este fenómeno, y Carlos Enrique Taboada es quizás uno de sus exponentes más acérrimos. En términos genéricos, los tópicos son reemplazados, pero la esencia

desoladora y lúgubre del gótico, esa que produce una sensación sobrecogedora, se mantiene en toda su naturaleza primaria (Viñas, 2005).

Conforme se dio el paso de los años, la estética gótica del cine de Taboada continuó incorporando elementos de la cotidianeidad mexicana. Esto quedó expuesto de forma clara con *Más negro que la noche* (1975). En este filme se puede vislumbrar un ámbito familiar común que de pronto se ve subvertido por una perspectiva maligna, misma que le otorga una doble vida secreta a aquellos aspectos considerados como comunes y cotidianos (Guisa Koestinger et al, 2011).

Taboada logra una transposición del castillo, emblemático escenario clásico de la cinematografía gótica de antaño, por la casona de una vieja solitaria que manifiesta reminiscencias de los propios temores de la infancia, asociados a una sensación de angustia inexplicable que apoderaba de las personas ante la visita a un lugar familiar. Al mismo tiempo, la figura vengativa del espectro del personaje de la tía Susana corrompe el arquetipo matriarcal de la anciana cariñosa (García Riera, 1999).

Taboada clausuró con broche de oro su faceta gótica con *Veneno para las hadas* (1984). En dicha ocasión, la maldad no proviene de un ente sobrenatural, sino que germina dentro de la relación de poder y sometimiento que sostienen dos niñas (Guisa Koestinger et al, 2011). Lejos de que esto signifique algún tipo de liviandad en su argumento, este trabajo confronta de nuevo al espectador con el lado macabro de la niñez, pero en esta ocasión en un lenguaje mucho más realista y psicológico. El final de este filme es una reflexión freudiana de la maldad y de los escondites que la albergan (Paranaguá & López, 1995)..

En resumidas cuentas, la filmografía de Carlos Enrique Taboada es sumamente amplia, sin embargo, muy probablemente su mayor contribución fue la de hermanar el estilo gótico con el

contexto mexicano, experimento que ya se había gestado décadas atrás en la literatura pero que aún era un terreno poco explorado en el mundo del cine.

2.1.8.- El Remake como recurso cinematográfico.

A nivel práctico, se entiende como remake cinematográfico aquella película basada en un film previo. De hecho, traducido literalmente del inglés, remake significa rehacer. Esto no implica que un remake deba ser totalmente idéntico al original para considerarse como tal (Lutticken, 2013). Hay remakes declarados que se toman licencias creativas y se permiten cambiar algún elemento, principalmente del guion o respecto a alguno de los personajes, pero siempre manteniendo los suficientes contenidos argumentales para conservar la identidad de la obra anterior (Subouraud, 2010).

Un remake debe ser reconocible, aunque presente cambios respecto al original. De hecho, es muy habitual que los remakes presenten cambios respecto a su referente original. En este trabajo, entenderemos como remake aquella película que ha sido “rehecha” pero que, a pesar de algunos cambios, guarda suficientes contenidos argumentales como para reconocer en ella la esencia del film original (Verevis, 2006).

Existen dos grandes tipos de remake: el que se basa en una producción extranjera y que es readaptada a una cultura diferente, y el remake que está basado en una película anterior del mismo país que, simplemente, es una versión actualizada.

Dicho estilo fílmico no conforma una práctica nueva, sino que surgió prácticamente desde los inicios del cine, convirtiéndose rápidamente en parte del engranaje industrial. Si una película

había llamado la atención del público, los estudios parecían más propensos a considerar que valía la pena correr el riesgo de invertir para crear un remake (Subouraud, 2010).

La readaptación ha sido un elemento presente en la producción cinematográfica prácticamente desde los inicios de su industria (Verevis, 2006). De hecho, la fórmula comercial se supeditaba a la versión original de un filme, que se había convertido en un gran éxito y que causó furor entre los espectadores y que fue capaz de imponer las pautas para sucesivas readaptaciones.

Así pues, al contrario de lo que se ha podido pensar viendo el auge de los remakes que se ha vivido en algunas etapas recientes (Lutticken, 2013), no se trata de una práctica surgida en los últimos años, sino que ha sido constante a lo largo de la historia del cine, con periodos muy activos (especialmente los años 80 y la primera década del 2000) y periodos menos pronunciados. Verevis (2006) sostiene que su presencia en la industria fílmica se ha asociado, en algunas ocasiones, a la falta de ideas originales, pero, en realidad, se trata de cuestiones más vinculadas a la rentabilidad económica y al mercado.

Cuando un estudio se dispone a realizar remake de un film anterior o de un título extranjero, no es la originalidad de su argumento lo que busca, sino los resultados que se pueden obtener en taquilla ya se a por el éxito de su predecesora o por el potencial que puede tener para sacarle, por ejemplo, partido a la fama de un actor de moda (Lutticken, 2013).

Tal como se acaba de señalar, el remake suele aparecer vinculado a la falta de ideas, pero también debemos vincularlo a la cuestión económica, en tanto que la práctica del remake ha sido parte fundamental de la estrategia de Hollywood para monopolizar el mercado global con sus producciones, haciendo que cualquier film que haya llamado la atención del público en otro país se convierta en un título norteamericano que responda a los cánones de su industria en cuanto a

realización. Otro motivo comercial que puede convencer a un estudio para producir un remake son las nuevas tecnologías (Lutticken, 2013). Es lógico pensar que los nuevos avances permitirán que remakes de films de terror cuenten con mejores efectos especiales, tanto a nivel visual como de sonido, que sus respectivas antecesoras de los años setenta y ochenta, tal como *Terror en Amityville* de Stuart Rosenberg (1979) y su remake de Andrew Douglas (2005), *Carrie* de Brian de Palma (1976) y su remake de Kimberly Pierce (2013), *El Amanecer de los Muertos* de George A. Romero (1978) y su remake de Zack Snyder (2004), *Evil Dead* de Sam Raimi (1980) y su remake de Fede Álvarez (2013), *Viernes 13* de Sean S. Cunningham (1980) y su remake de Marcus Nispel (2009), *Noche de Miedo* de Tom Holland (1985) y su remake de Graig Gillespie (2011), *Halloween* de John Carpenter (1978) y su remake de Rob Zombie (2007), *Pesadilla en la Calle del Infierno* de Wes Craven (1984) y su remake de Samuel Bayer (2010), *La Masacare de Texas* de Tobe Hopper (1974) y su remake de Marcus Nispel (2002).

Para las productoras, los remakes son una forma sencilla de conseguir un modelo de producción (no tan generalizado como el género, sino modelos puntuales) y con ciertas garantías financieras. Los estudios pueden así desarrollar proyectos con poco riesgo y que incluso serán fáciles de vender en el mercado ya que en su campaña de marketing se utilizará el referente del film original como herramienta publicitaria (Verevis, 2003). A pesar de que, en ocasiones, el remake puede verse como algo negativo que acabará perdiendo en su comparación con el original, es innegable su utilidad como arma comunicativa a la hora de promocionar un estreno.

Inclusive, el remake es interpretado como una forma institucional de la estructura de la repetición, facilitando el trabajo a la industria y vendiendo por anticipado el resultado a un público que tiene un referente muy claro a la hora de ver esta nueva película (Lutticken, 2013).

En cierta manera, el remake se asemeja al concepto de género en cuanto a repetición (el remake repite elementos del film original, de igual manera que las películas pertenecientes a determinado género repiten ciertos rasgos concretos) y como reflejo de las expectativas del espectador, que en el caso del remake espera ver una película que le recuerde a cierto original y que en el caso del género espera ver un título que responda a una estructura y puesta en escena concretas (Verevis, 2006).

Capítulo 3

3.1. – Metodología.

3.1.1. – Diseño de la Investigación.

En el presente trabajo, la perspectiva metodológica y de análisis implementado se basó en un enfoque cualitativo, el cual posibilitó la utilización de datos derivados de un trabajo de revisión de índole documental de bibliografía referente, resultante de la comparación entre las versiones original y remake del filme *Más Negro que la Noche*, tomando como parámetros criterios tales como estructura narratológica, perfil de los personajes, nivel discursivo, conflictividad de la trama, mitemas-realemas, y núcleos audiovisuales.

El punto nodal en dicha investigación de corte cualitativo consiste en categorizar, sintetizar, clarificar y comparar la información recabada, a los efectos de poder lograr una visión completa, descriptiva y rigurosa sobre la realidad planteada como objeto de estudio (Taylor y Bogdan, 1986). En tal sentido, a la hora de recurrir a la modalidad y al nivel de análisis cualitativo, primaron varias razones que sustentan dicho enfoque metodológico aplicado en el presente trabajo.

Por ende, podría decirse que la selección del presente enfoque, en concordancia con los aportes de Bryman (1988), cualitativo buscó lograr una comprensión detallada de las perspectivas del lenguaje y de la narrativa cinematográfica para evaluar, interpretar y analizar los alcances y aportes de ambas versiones fílmicas.

3.1.2.- La orientación Interpretativa.

La presente investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento e interpretación del significado de las temáticas y de los significantes derivadas del proceso y encuadre cinematográfico y su posterior elaboración a través del proceso narrativo y de producción fílmica.

En tal sentido, el enfoque cualitativo puede concebirse como un conjunto de prácticas interpretativas que permiten significar el mundo, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones y anotaciones documentadas, tal como se buscó lograr en el presente trabajo (Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista Lucio (2010) .

3.1.3.- El diseño no experimental.

En efecto, tal como lo plantean Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista Lucio (2010), el estudio realizado se enmarca dentro de un enfoque cualitativo que no pretende generalizar resultados sino que se basa en métodos de recolección de datos *no* estandarizados. No se efectúa una medición o ponderación numérica, por lo cual el análisis no es estadístico, sino descriptivo e interpretativo.

La recolección de los datos consiste en obtener información documentada sobre las perspectivas y puntos de vista de los paradigmas de cinematografía de horror imperantes en

México, en relación al tópico de la elaboración narrativa de la versión original y su consabida versión remake , atendiendo experiencias, significados y otros aspectos subjetivos inherentes en dichos filmes.

De acuerdo a las virtudes del método explicitadas por Hernández Sampieri y Méndez (2010), en la presente investigación se buscó recabar información sobre los fenómenos tal y como se dieron en su contexto y coyuntura natural y social, para después analizarlos en forma descriptiva y explicativa. En consecuencia, no se construyó ninguna situación *ad-hoc*, sino que se interpretaron situaciones ya existentes (*ex post facto*), no provocadas intencionalmente.

Por consiguiente, la presente indagación cualitativa no pretenden generalizar de manera probabilística los resultados a poblaciones más amplias, realizar mediciones o cuantificaciones, o incluso, regularmente buscar que sea replicable. El enfoque planteado en este trabajo buscó evaluar el desarrollo natural de los sucesos, es decir, no se recurrió a la manipulación ni estimulación con respecto a la realidad.

3.1.4. – Adecuación y aplicabilidad en las disciplinas de artes visuales.

En efecto, este modelo de investigación facilitó la tarea de indagación sobre los aspectos elementos se deben tener en cuenta a la hora de evaluar y categorizar los aportes de todo material filmico considerado como relevante y trascendente a los efectos artísticos y culturales.

Para ello, una vez revisadas dichas versiones (tanto en su formato original como en su versión remake), se procedió a una revisión de la teoría disponible, consultando investigaciones cuantitativas y cualitativas al respecto para conducir una serie de observaciones estructuradas, para

terminar estableciendo conclusiones y recomendaciones susceptibles de generar obtener preguntas de investigación, hipótesis o áreas de estudio adicionales.

El alcance final del presente estudios cualitativo consistió en comprender un fenómeno filmico complejo como es el cine de terror y su arraigo a la idiosincrasia mexicana. El acento no fue puesto en medir las variables involucradas en dicho fenómeno, sino en entenderlo e interpretarlo.

En función del perfil no-experimental que determinó el espectro metodológico a seguir, la temática desarrollada se articuló dentro de los lineamientos de una Investigación documental, sustentada en fuentes de carácter y diseño bibliográfico-documental, es decir, en datos relevados y obtenidos a través de fuentes bibliográficas especializadas (consulta directa en libros), hemerográficas (artículos o ensayos de revistas con rigor científico o journals), etc.

Es decir, de entre las técnicas cualitativas de investigación social se eligió la investigación documental, en función de que se utilizaron mayoritariamente documentos para apoyar el proceso de exploración e interpretación en torno al problema planteado.

La investigación documental con un enfoque cualitativo implica la selección, indagación, recopilación, documentación, sistematización y síntesis de informes técnicos o que gocen del mayor rigor y objetividad posible, para que, a partir de la consulta de fuentes documentales, sea posible contextualizar el problema a la realidad actual (en este caso, la compleja realidad asociada a la producción cinematográfica del género de terror así como sus implicancias) y vincularlo con el campo de las artes visuales..

En tal sentido, este enfoque de investigación documentada, al no poder replicarse a través de un trabajo de campo que pretenda interpretar situaciones “cara a cara” que impliquen

introducirse en las experiencias de todos aquellos involucrados en la actividad cinematográfica y construir desde allí el conocimiento, siendo consciente de que como investigador se es parte del fenómeno estudiado, no por ello condicionó la objetividad y rigurosidad de la investigación.

En efecto, el no poder estudiar un determinado objeto en su contexto ambiental o natural, no le resta profundidad a los datos, contextualización ni riqueza interpretativa a la labor investigativa.

Por el contrario, facilita un distanciamiento con respecto de la situación estudiada para poder confrontar el conocimiento que presenta el documento y comparar el propio acervo de conocimientos del investigador, apelando a su carácter equidistante.

Cabe aclarar que, a modo de recaudo metodológico y en aras de la búsqueda de una mayor objetividad posible, se constató la confiabilidad y fidelidad de los datos, y se aseguró de que todos los datos que se manejaron mediante fuentes bibliográficas fueron garantía para su diseño.

En lo que respecta al relevamiento de los datos, del tipo de información y las modalidades de recolección, así como otros aspectos tenidos en cuenta durante el proceso de la investigación realizada, se recurrió a un tipo de diseño metodológico múltiple, de acuerdo a las distintas etapas de desarrollo del presente trabajo.

En su progresión temática y cronológica, dicha investigación se inició en un tenor exploratorio, después asumió un carácter descriptivo, y finalizó dentro de una modalidad de estudio explicativo.

Atendiendo al hecho de que el tema o temática tratada, no fue abordado *a priori* con amplitud o no presenta antecedentes concretos, se inició un estudio exploratorio cuyo objetivo fue examinar dicha temática parcialmente abordada.

Dentro de dicha modalidad exploratoria, se apeló a una revisión de la literatura, la cual reveló que únicamente hay guías poco investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio. Los pocos estudios hallados sirvieron como parámetros, a la hora de ver cómo se han abordado la situación de investigación, y como disparadores de preguntas asociadas a la planificación teórica y metodológica de la investigación propuesta.

El haber apelado a esta clase de estudio exploratorio, ha servido para aumentar el grado de familiaridad con los fenómenos objeto de estudio, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular de la vida real.

En una segunda instancia, se buscó describir como se manifiestan determinadas situaciones y eventos asociados a la temática trabajada. Para tal fin, se recurrió a un tipo de investigación de corte descriptiva, a través de la cual se buscó ponderar, especificar y evaluar diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno investigado. Para ello se seleccionó una serie de cuestiones o variables de análisis tales como estructura narratológica, perfil de los personajes, nivel discursivo, conflictividad de la trama, mitemas-realemas, y núcleos audiovisuales.

Para tratar de responder a tal interrogante, en una tercera instancia la investigación se orientó bajo los lineamientos de un estudio de tipo explicativo, dirigido a elucidar y responder a las causas de tales eventos estudiados. El interés se focalizó en explicar por qué ocurre dicho fenómeno y en qué condiciones se da éste.

La razón por la que se aplicó este tipo de estudio explicativo se sustenta en su carácter más estructurado y por el hecho de que proporcionó un sentido de entendimiento del fenómeno a que se hizo referencia.

3.2.-Procedimiento

A los efectos de recopilar y estructurar el material documental, la presente investigación se desarrolló de acuerdo a un modelo de las cinco etapas para el desarrollo del análisis documental.

3.2.1. – Rastreo de documentos

Se procedió a la búsqueda y localización de archivos y documentos en formato impreso o electrónico, disponibles sobre el tema objeto de estudio.

Una vez planteado el problema de estudio, es decir, cuando ya se formularon los objetivos y preguntas de investigación, cuando además se ha evaluado su relevancia y factibilidad, además de haber sustentado teóricamente la línea de investigación del presente estudio desde una perspectiva y conceptualización teórica, se procedió a la búsqueda y acopio de las referencias o fuentes primarias, a los efectos de poder familiarizarse con dicho campo de estudio.

Para ello, se recurrió a elegir palabras y términos claves, descriptores y términos de búsqueda asociados al tema así como al encuadre teórico asociado a su planteamiento.

Como primera aproximación conceptual, se elaboró un resumen de los aspectos nodales del cine de terror mexicano y de la obra del director Carlos Taboada, atendiendo a su perfil artístico, las características estructurales de la narrativa y de las temáticas derivadas de una de sus principales obras.

En una segunda instancia, se realizó una introducción al perfil de la versión original y su remake, analizando los aspectos fundamentales de la misma así como las particularidades que manifiestan dichas versiones en lo referente a los aspectos narrativos y técnicos asociados.

Para ello se tomaron aquellos aspectos convergentes y coincidentes, propuestos a partir de la teorización del lenguaje cinematográfico, en lo referente a la descripción de sus núcleos temáticos.

Una vez efectuada la revisión de la literatura y, una vez afinado el planteamiento del problema, se procedió a determinar el alcance de dicha investigación. Es decir, se estipuló hasta dónde, en términos conceptuales, fue posible realizar el presente estudio.

3.2.2. – Clasificación de documentos

La información así como los archivos relevados, se organizaron de acuerdo a los elementos conceptuales involucrados en el problema: Como principio organizador se abordó el tema propuesto a partir de dos ejes de trabajo a los efectos de poder clasificar el material bibliográfico así como poder condensar los objetivos de trabajo propuestos.

Para poder indagar el fenómeno del filme de terror *Más Negro que la noche*, de Carlos Taboada, como hito basal y superador del género de terror en la cinematografía mexicana, así como su status de filme referente y de culto a la hora de la producción de su consecuente versión remake, se tomaron en cuenta dos parámetros que servirán a modo de ideas directrices a la hora de organizar el presente trabajo. Ambos criterios temáticos se analizaron y se trabajaron

concretamente tomando como referencia los modelos conceptuales esbozados en las teorías referentes al lenguaje cinematográfico.

El primer eje temático a tener en cuenta será Analizar el discurso y el contexto sociocultural subyacentes a la dirección, producción y estreno de la versión original del film de terror *Más Negro que la noche* de Carlos Taboada. Posteriormente se analizó la bibliografía pertinente. Conjuntamente se trabajaron sobre aquellos factores que ilustran el perfil estético, narrativo incidencia, la dinámica y las derivaciones de dichas versiones.

El segundo eje organizador se sustentó sobre la base de Comparar ambas versiones, tomando como parámetros criterios tales como estructura narratológica, perfil de los personajes, nivel discursivo, conflictividad de la trama, mitemas-realemas, y núcleos audiovisuales, para posteriormente analizar y ponderar los aportes de las versiones, tanto original como remake, al desarrollo del género cinematográfico de terror así como de la cultura visual y narrativa.

3.2.3. – Selección de documentos pertinentes

Se llevó a cabo una exhaustiva y analítica reflexión, se establecieron criterios de inclusión y clasificación del conocimiento para comprobar su validez. La misma fue realizada considerando que se trabajaría cualitativamente y mediante la lectura de los documentos encontrados, seleccionándose aquellos que apoyaran la interpretación de la situación en base al problema formulado.

Los datos relevados a través de dicha exhaustiva búsqueda bibliográfica o documental, fueron sometidos a un análisis descriptivo básico. Para facilitar la lectura y comprensión del marco

teórico desarrollado, la información recabada se presentó de acuerdo dos ejes analíticos y metodológicos:

3.2.4. - Lectura profunda del contenido

Los textos seleccionados se leyeron a profundidad y se realizaron síntesis, a los efectos de poder buscar tendencias, convergencias, similitudes y contradicciones dentro de la misma corriente de la cinematografía mexicana.

De tal manera, se obtuvo una visión más completa y profunda de la problemática. Se indagaron elementos específicos dentro del universo temático y se realizó una comparativa de los mismos.

3.2.5. – Lectura cruzada y comparativa de documentos

Resultante de un proceso de análisis exploratorio, descriptivo y explicativo, donde se apeló al orden y sistematización del material documentado así como del conocimiento adquirido, que redundó en la formulación y análisis de resultados, los cuales fueron explicitados, condensados y comunicados a través de un lenguaje técnico, científico y riguroso.

La lectura minuciosa de la bibliografía implicó el análisis e interpretación de la información documentada. Tales datos se analizaron desde una perspectiva mixta, atendiendo tanto a las ideas de los autores seleccionados como a las propias reflexiones y comentarios del investigador, en aras de lograr una síntesis comprensiva global para elaboración de un informe final.

En este nivel de análisis, se hizo hincapié en aquellos aspectos considerados como técnicamente nodales e instrumentales a la hora de evaluar e interpretar la narrativa de ambas versiones fílmicas, a partir de un análisis didáctico y esquemático de los aspectos definatorios de dichas películas.

Seguidamente se trabajó sobre los efectos concretos y los aportes de las versiones, tanto original como remake, al desarrollo del género cinematográfico de terror así como de la cultura visual y narrativa en México.

Como corolario y, a modo de cierre, tras haber analizado ambos aspectos temáticos, se procedió a volcar las impresiones sobre las diferentes conceptualizaciones teóricas relacionadas con cada una de las categorías asociadas al principio organizador, a los efectos de proponer o predecir alguna nueva perspectiva o línea de desarrollo en relación al tema desarrollado.

3.2.5. – Instrumentos de Recolección de Datos

Para poder realizar este proyecto se apeló a diferentes tipos de fuentes de información, las cuales fueron las fuentes de información primaria (asociadas a la investigación bibliográfica y revisión de la literatura existente como fuentes de datos de primera mano) y secundaria.

En el esbozo de dicha investigación documental, se utilizaron una amplia gama de fuentes primarias de información: el material de referencia se pudo seleccionar a partir de consultas bibliográficas de libros y documentos impresos seleccionados por el investigador, recurriendo a bibliotecas universitarias, tal como la de la UANL. El haber contado con dichos recursos en

formato físico ha redundado en un mayor control de calidad y una mayor validez de la información resultante.

A su vez se tuvo acceso a documentos en formato electrónico, que resultaron ser fuentes de mucha utilidad y entre las que se encontraron la base de la biblioteca virtual digital de la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.) y la filmoteca Universidad Autónoma de México (U.N.A.M.).

A los efectos de intentar encontrar y catalogar la mayor cantidad de lugares y citas potenciales, se recurrió a directorios temáticos a partir de servidores dedicados a indexar páginas web en Internet y devolver listas que se ajustaron a las consultas propuestas. También se apeló a motores de búsqueda para buscar en cualquier base de datos.

Es menester consignar que los principales servicios de búsqueda que se han empleado fueron Yahoo y Google, en función del gran alcance, versatilidad y del nivel de actualización.

Al realizar las pertinentes consultas de tales servicios, se apeló a la categoría de búsqueda avanzada, especificándose el rango de fechas y autores que permitieron precisar y circunscribir aún más los procesos de consulta. Por lo general, en virtud de realizar una investigación documental lo más actualizada posible se planteó como criterios de selección excluyentes, aquellas publicaciones ordenadas cronológicamente a partir de los años 70 hasta la fecha.

También se establecieron como criterios excluyentes la búsqueda de artículos basados en investigaciones debidamente corroboradas o publicaciones electrónicas asociadas a revistas especializadas o journals en idioma español e inglés.

No se tuvieron en consideración aquellos documentos de carácter informal, cuyo nivel de redacción y presentación se asemejaron a páginas de índole personal, ya sea en formatos de blogs, opiniones sin sustento empírico o meros ensayos que no fueron validados por entidades o instancias formalmente reconocidas.

Capítulo 4

4.1.- Análisis de Resultados.

En lo que atañe al procesamiento de la información relevada, los criterios de análisis así como las interpretaciones pertinentes, se articularon siguiendo ciertos procedimientos estructurados:

Tabulación comparativa.

Análisis e interpretación.

Conclusiones y recomendaciones.

Luego de tomar contacto con las versiones, tanto original y remake del presente filme, se procedió a realizar un análisis pormenorizado y la respectiva interpretación de los resultados e indicadores tenidos en cuenta.

Los resultados se expresan en cuadros explicativos y gráficos que facilitan una adecuada lectura de la misma y fácil comprensión de la problemática objeto de estudio.

Tal como se ha señalado al final del anterior capítulo, en este trabajo se procedió a comparar el montaje de la versión original con el montaje de su respectivo remakes. Para ello, se han elegido diversos fragmentos de cada una de las películas que serán objeto de este análisis.

Las secuencias elegidas serán las mismas en el caso del original y del remake, lo que permitirá mostrar con mayor claridad las diferencias entre ambos montajes, tanto a nivel de

montaje exterior como a nivel de composición narrativa. Se tomaron como referencia secuencias completas, para facilitar su estudio.

La elección del fragmento a analizar debe ser lo suficientemente representativo del film entero en cuanto a su montaje, así como por su relevancia en términos de la trama narrativa. A la hora de realizar dicha aproximación descriptiva, se utilizaron los parámetros analíticos centrados en la imagen (el montaje visual).

Esta lista de elementos o parámetros a estudiar está formada por: el perfil de los personajes, el tipo y secuencia narrativa de las escenas más determinantes, los núcleos planos; <https://cineoculto.com/2018/09/mas-negro-que-la-noche-escalofrio-puro-desde-el-mundo-de-los-muertos/as>. formas de transición; y la escala de planos (el ángulo, el tipo de plano, la profundidad de campo y la posición de objetos y personajes); la temática subyacente.

FIGURA 1. TABLA COMPARATIVA DE EL USO DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN LOS NÚCLEOS DEL RELATO.

| Escenas | Original | Remake | Observaciones |
|---|---|--|--|
| La muerte de la Tía Susana Vs. La muerte de la Tía Ofelia | Características del montaje que encontramos; cambio de ángulo, cambio de toma, asociación porque muestra la muerte mediante la caída de la mano y el silencio abrupto de la tía Susana, montaje de continuidad ya que mantiene el ritmo de la escena, montaje expresivo ya que marca el ritmo y el drama de la escena mediante el uso del plano contra plano, y de igual forma utiliza el matching para | Características del montaje; cambio de lugar, cambio de ángulo, cambio de plano, evocación de tiempo pasado, asociación con la muerte, concentración y ampliación, utiliza un montaje narrativo ya que realiza saltos al pasado de forma intermitente, es expresivo porque lleva un ritmo acelerado para acentuar la rapidez con la que está sufriendo un ataque | El ritmo de la versión original es mucho más lento que la versión remake, sin embargo esto no impide percibir la intensidad con la que está sufriendo el personaje |

| | | | |
|-------------------------------|---|---|--|
| | <p>sincronizar el audio intenso y de suspenso con la muerte que estamos presenciando y como transición utiliza corte directo.</p> | <p>al corazón la tía Ofelia y montaje expresivo porque marca el ritmo de la escena, utiliza el matching para sincronizar la intensidad de la música con la escena y como transición utiliza el fade in y fade out.</p> | |
| <p>El asesinato de Becker</p> | <p>Características del montaje; cambio de lugar, cambio de ángulo, cambio de plano, introducción de un detalle cuando toma el atizador, evocación de tiempo pasado, contraste entre planos, alusión plástica al utilizar el</p> | <p>Características del montaje; cambio de ángulo de la toma, cambio de plano, contraste entre tomas, concentración y ampliación. Para esta escena utiliza un montaje expresivo, ya que marca el ritmo de la misma, al inicio,</p> | <p>En ambas escenas se utilizan el mismo tipo de montaje, sólo en la versión original se agrega el montaje ideológico y el matching es igual, en el cual se le da más peso a la imagen que a la música y también</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>alto contraste de negro y rojo.</p> <p>Utiliza un montaje expresivo ya que marca el ritmo de la acción cuando Aurora y sus amigas asesinan a Becker los cortes son rápidos en contraste con la imagen que va en cámara lenta, también montaje narrativo ya que cuenta los hechos de forma cronológica, montaje ideológico a que busca reforzar el concepto de violencia y muerte mediante el alto contraste y el plano contra plano.</p> <p>Utiliza el recurso del matching en la</p> | <p>cuando María habla tranquila con Becker los cortes duran un poco más y cuando lo está asesinando en la piscina son muy rápidos para reafirmar la intensidad de los hechos, también un montaje narrativo ya que cuenta los hechos de forma cronológica y se utiliza matching para mantener el ritmo de suspenso entre la música y la imagen, el Foley está desfasado, el tipo de transición es de corte directo.</p> | <p>utilizan el mismo tipo de transiciones.</p> |
|--|--|--|--|

| | | | |
|---|---|--|---|
| | <p>música y la imagen sobre todo al inicio del flashback para indicar que se trata de un recuerdo, y como transición utiliza el corte directo.</p> | | |
| <p>Asesinato de Martha Vs. Asesinato de María</p> | <p>Características del montaje; cambio de lugar, cambio de ángulo, cambio de plano, acciones paralelas, contraste entre tomas, asociación con asesinato, concentración y ampliación. Utiliza el montaje narrativo ya que cuenta los hechos de forma cronológica desde el punto en que</p> | <p>Características del montaje; cambio de lugar, cambio de ángulo, cambio de plano, introducción de un detalle cuando el espectro le clava las agujas a María, acciones paralelas, concentración y ampliación. Utiliza el montaje expresivo ya que determina los ritmos en el suspenso de la escena para acentuar la</p> | <p>El ritmo de la escena original es más lento, se toma su tiempo para hacernos sentir que el fantasma acecha el espacio y lo denota de esta manera mientras que en el remake todo sucede muy rápido y las acciones del fantasma son desde un punto subjetivo porque nunca lo vemos de cuerpo completo.</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>Martha se queda sola hasta que la encuentran muerta Ofelia y Pedro, también el montaje expresivo ya que con este se marca el ritmo y el drama de la escena, se utiliza el matching para mantener el ritmo de las tomas y generar un mayor suspenso, el tipo de transición que utiliza es corte directo.</p> | <p>desesperación de Pilar al tratar de ayudar a María mientras esta es atacada por el espíritu de la tía Ofelia dentro de la biblioteca, también hace uso de montaje narrativo ya que cuenta los sucesos de forma cronológica, el matching con la música intensifica dicho suspenso e incertidumbre para el espectador, el tipo de transición que utiliza es de corte directo.</p> | |
|--|--|--|--|

FIGURA 2. TABLA COMPARATIVA DE LA TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES Y DEL CONTEXTO HISTÓRICO DEL RELATO.

| Personajes | | | |
|------------|---|--|--|
| | <p>Ofelia: Rubia de ojos verdes, ropa acorde a su época, actriz de teatro, es la heredera de la Tía Susana, todo el tiempo es insegura y ambiciosa y depende mucho de su novio.</p> | <p>Greta: Morena de ojos verdes, pelo negro rizado, ropa acorde a su época, ilustradora de comics, es la heredera de la Tía Ofelia, al inicio se muestra escéptica por lo que le está pasando y al final es poseída por el espíritu de su Tía y asesina a sus amigas y a su novio.</p> | <p>El arco de la historia de Ofelia en la versión original se mantiene completamente plano, mientras que en el remake le llaman Greta, su oficio también cambia y sufre una evolución importante al ser poseída por el espíritu de su Tía.</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>Aurora: Alta, cabello largo castaño, intelectual y trabaja en una biblioteca, asesina al gato Becker luego de que este matara a su canario y el espíritu de la Tía Susana la mata por venganza.</p> | <p>María: Estatura corta, pelo largo negro y rizado, le gusta escribir novelas y leer mucho, es quien asesina a Becker luego de que este matara a su hurón Isidro y el espíritu de la tía Ofelia la asesina, clavándole unas agujas de tejer en el estómago.</p> | <p>En ambas versiones se mantiene como la amiga intelectual que gusta de los libros, hay una variación en el nombre, así como en el tipo de mascota que tienen, la cual pasa de un canario a un hurón en el remake, además de que agregan el detalle de que también le gusta escribir y es la única participe en el asesinato de Becker.</p> |
| | <p>Pilar: Pelo corto oscuro, divorciada, le encanta la cocina, intenta volver con su exesposo, pero la</p> | <p>Pilar: Alta, pelo bicolor, amarillo y negro, es lesbiana, tiene tatuajes, uno de ellos lo comparte</p> | <p>Lleva el mismo nombre en ambas versiones pero su esencia cambia radicalmente, en la</p> |

| | | | |
|--|---|--|---|
| | <p>Tía Susana la mata por haber participado en el asesinato de Becker.</p> | <p>con Greta ya que es su mejor amiga, es hermana de Pedro el novio de Greta, es muy reventada, le guarda secretos importantes a Greta y a raíz de esto la asesina cuando esta poseída.</p> | <p>versión original es sólo su amiga divorciada y en el remake es su mejor amiga, lesbiana y hermana de su novio.</p> |
| | <p>Marta: Es la prima de Aurora, Cabello largo castaño, es modelo, participa en el asesinato de Becker y la Tía Susana la mata en venganza.</p> | <p>Vicky: Alta, delgada, pelo largo castaño, tiene adicción a las drogas, su novio Loco se las provee, engaña a Greta con su novio Pedro y a raíz de esto Greta la asesina cuando es poseída por su Tía.</p> | <p>Es el personaje que representa a la amiga que se agrega en ambas versiones, mientras que en la original es quien llega al final al departamento de las amigas por separarse de su novio, en el remake es de origen español y está adaptándose a la</p> |

| | | | |
|--|--|--|---|
| | | | <p>vida en México</p> <p>junto a sus amigas,</p> <p>además de que es una drogadicta y engaña a su amiga Greta con su novio Pedro, realizan un triángulo amoroso que va acorde con las tendencias cinematográficas actuales para atraer más audiencia.</p> |
| | <p>Tía Susana:</p> <p>Estatura media, pelo cano, ropa oscura y conservadora, piel pálida, empieza con apariciones leves al grupo de chicas y después de que matan a Becker, ella</p> | <p>Tía Ofelia: Estatura media, pelo cano, ropa oscura y conservadora, piel pálida, ojos blancos, empieza con apariciones leves al grupo de chicas a través de los espejos y después de que</p> | <p>En ambas versiones se mantiene como una persona de edad avanzada en su descripción visual es muy similar, sin embargo en la versión remake conocemos más de su pasado oscuro y</p> |

| | | | |
|--|---|---|---|
| | <p>las asesina en venganza.</p> | <p>posee a Greta va asesinando a cada una de forma paralela en venganza por distintas razones.</p> | <p>los asesinatos que cometió, además de que lleva a cabo la posesión de su sobrina para asesinar a los demás.</p> |
| | <p>Sofía: Estatura media, cabello largo negro, tez blanca, ropa blanca y conservadora, muy seria, trata de evitar que las chicas se den cuenta de la presencia del espíritu de la Tía Susana y después intenta advertirles los peligros que corren cuando encuentran muerto a Becker pero las chicas la ignoran y</p> | <p>Evangelina: Estatura media, cabellos largo y cano, tez blanca, ropa oscura y conservadora, muy amable y hacendosa, trata de evitar que las chicas se den cuenta de la presencia del espíritu de la Tía Ofelia y cuando terminan los asesinatos y la posesión de Greta se consuma, vuelve</p> | <p>Este personaje varía mucho en las dos versiones, mientras que en la original es muy seria y se aleja de la casa cuando suceden los asesinatos, en el remake se muestra como muy amable pero al final vuelve para servir y apoyar a su ama en su plan oscuro.</p> |

| | | | |
|--|---|--|---|
| | ella abandona la casa. | para apoyar a su patrona. | |
| | Becker: pelo negro y corto, ojos verdes, siempre apegado a su antigua dueña, mata al canario de Aurora y por ello esta lo asesina con la ayuda de sus amigas. | Becker: pelo negro esponjado y largo, ojos verdes, siempre apegado a su dueña, mata al hurón de María y por ello esta lo asesina por su propia cuenta. | En ambas versiones mantiene una descripción muy similar y su función es la misma, matar a la mascota de la amiga intelectual, sin embargo en la versión original es asesinado por el grupo de amigas de Ofelia mientras que en el remake sólo es asesinado por María. |
| | Pedro: Pelo corto castaño, bigote, usa traje entallado con pantalón acampanado, es el novio de Ofelia, quien protegerla, | Pedro: Pelo corto negro, bigote, usa ropa acorde a la época, es novio de Greta, hermano de Pilar, luego engaña a Greta con Vicky | En ambas versiones es el novio de la protagonista heredera, sin embargo en la versión original es muy formal en su |

| | | | |
|--|--|---|---|
| | <p>apoyarla y rescatarla al final.</p> | <p>por lo cual es asesinado por Greta cuando esta poseída.</p> | <p>vestimenta y actitud y en todo momento apoya a su novia, mientras que en el remake, es bastante informal en ropa y actitud e incluso intenta abusar de su novia y pelea con ella.</p> |
| | <p>Roberto: Pelo corto castaño, bigote, traje entallado y pantalón acampanado, busca reanudar su relación con Pilar.</p> | <p>Loco: Pelo corto negro, usa boina hacia atrás, es el novio de Vicky y quien le provee de sus drogas, al final es asesinado por Becker.</p> | <p>Es un personaje completamente distinto en ambas versiones, en la original es el ex esposo que viste formal y busca reanudar su relación, mientras que en el remake es el novio de la amiga más reventada que intenta que esta no</p> |

| | | | |
|------------------|------|------|--|
| | | | pierda el gusto por las drogas. |
| Época del relato | 1975 | 2014 | Ambas producciones muestran la ambientación e interacción de los personajes con los espacios de acuerdo a la fecha en que fueron realizadas. |

FIGURA 3. TABLA COMPARATIVA DE LAS TEMÁTICAS Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA COMPLEJA.

| Tema | Una joven recibe una herencia de su Tía cambio de cuidar a su gato junto a sus amigas, cuando este muere su vida se llena de desgracias. | Una joven recibe una herencia de su Tía cambio de cuidar a su gato junto a sus amigas, cuando este muere, la joven sufre una posesión por parte de su Tía y mata a sus amigas y su novio. | El tema principal sufre un pequeño cambio, ya que se añade la posesión como punto importante |
|-------------------------------|--|---|--|
| Estructura dramática compleja | Premisa Básica: -La Tía Susana muere de forma inminente. | Premisa Básica: - La Tía Ofelia muere de forma inminente. - La Tía Ofelia le deja su casa y una fortuna como herencia a Greta a | La Premisa básica cambia y que incluye también la parte en que se le notifica de la herencia a la sobrina y las condiciones. |

| | | | |
|--|---|--|--|
| | | cambio de que cuide a su gato Becker. | El punto de confrontación en la original se desarrolla un poco más lento, mientras que en el remake se recorre y muestra a las chicas mudándose a la mansión que dejo la Tía como herencia a la sobrina. |
| | <p>Punto de Confrontación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La Tía Susana le deja su casa como herencia a Ofelia. -Le deja como condición que debe cuidar a su gato Becker. | <p>Punto de Confrontación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Greta se muda con sus amigas a la casa que heredó de su Tía. | |
| | <p>Puente 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ofelia se muda con sus amigas a la casa que heredó de su Tía. | <p>Puente 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Becker mata al hurón. - Greta encuentra una llave en el estudio de su tía. | El puente 1 tiene un solo núcleo que muestra la acción del grupo de amigas, mientras que en el remake vemos acciones |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>Intermedio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ofelia encuentra el vestido de novia que era de su tía pero que nunca usó. - Roberto busca a Pilar para reanudar su relación con ella. -Becker mata al canario. | <p>Intermedio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - María mata a Becker ahogándolo en la piscina. - El fantasma de la Tía Ofelia se hace presente y ataca por primera vez. - Pedro engaña a Greta con su amiga Vicky. - Greta encuentra el antiguo vestido de novia que era de su Tía. | <p>individuales de los personajes.</p> <p>El Intermedio de la versión original muestra el desarrollo e interacción de los personajes, mientras que el remake plantea de una forma más agresiva el desarrollo de estas relaciones mediante acciones determinantes. Sólo</p> |
|--|--|--|--|

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>Puente 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aurora incita a sus amigas y matan a Becker. - El espectro de la Tía Susana se le aparece una vez más a Aurora en la biblioteca y la mata. - El espectro de la Tía Susana se aparece ante Pilar y la mata. | <p>Puente 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> - El espectro de la Tía Ofelia intenta asesinar a Vicky. - Greta tiene una pesadilla / visión en el que su Tía le revela toda la verdad acerca de su pasado, como mató a su prometido y a su mucama porque la engañaron. - La Tía Ofelia realiza la posesión de Greta. - Greta es poseída y asesina a Pedro por serle infiel junto al espectro de su Tía. - Greta es poseída y asesina a Vicky. | <p>una de las amigas participa en el asesinato del gato.</p> <p>En el puente 2, el grupo de amigas participa en su totalidad en el asesinato del gato a diferencia del remake. En este punto se llevan a cabo los asesinatos del grupo de amigas dejando solamente a una viva, en ambos casos, en la original lo hace el espectro directamente y en el remake lo lleva a cabo la sobrina mientras es poseída por su Tía y a la vez</p> |
|--|---|--|--|

| | | | |
|--|--|--|---|
| | | - El espectro de la Tía Ofelia asesina a María en venganza por Becker. | el espectro de esta participa de forma paralela en los hechos. En el punto de resolución encontramos que la sobrina acepta la verdad de los hechos |
| | Punto de Resolución: - Ofelia quiere llevarse a Marta con ella y con Pedro. | Punto de Resolución: - Greta es poseída y asesina a Pilar por guardarle secretos importantes. | paranormales sucedidos y busca huir del lugar mientras que en el remake la sobrina es poseída por su Tía y asesina a su mejor amiga. |
| | Clímax: -Marta es asesinada por la Tía Susana y yace muerta en el piso con las agujas | Clímax: - Greta es totalmente poseída por el espectro de su Tía Ofelia. | El Clímax muestra a la última amiga |

| | | | |
|--|--------------------------------|---|--|
| | de tejer clavadas en el pecho. | - Aparece Pilar sin vida enterrada en el patio. | siendo asesinada de forma brutal por el fantasma en la versión original |
| | | Epílogo: - Becker asesina a Loco. | mientras que en el remake la sobrina es completamente poseída por su Tía y toma su lugar en la mansión mientras vemos el cuerpo enterrado en el patio de su mejor amiga. Solamente el remake cuenta con un epílogo que no aporta demasiado al relato, pero nos muestra el asesinato del último de los 2 hombres del grupo |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | | de amigos por parte de Becker el gato. |
|--|--|--|--|

Tomando como referencia un análisis pormenorizado las presentes tablas, se puede corroborar los postulados de Verevis (2009), quien estipulaba el hecho de que para que una película sea identificada como remake, es menester que pueda debe mantener o preservar una parte, o por lo menos una marcada semejanza con la línea narrativa, en lo atinente al contenido argumental del film original, de tal forma que se pueda reconocer dicha adaptación narrativa en la nueva versión del largometraje.

En tal sentido, dicha versión remake ha podido desarrollar el núcleo de la historia original, aunque añadiendo ciertos matices que dan cuenta asociados al contexto social así como las localizaciones, pero conserva su fidelidad en tanto no incorpora nuevos contenidos ni personajes adicionales.

En forma concomitante, el nuevo film mantiene totalmente la esencia del original dirigido por Carlos Taboada, en especial gracias a puntos clave como el personaje del gato Becker y la figura espectral de la difunta tía.

A modo de un paralelismo, y en línea con los presupuestos desarrollados por Guisa Koestinger et al (2011); García Riera (1999) y Lozoya (1992), se puede identificar en las películas visualizadas, tienen un elemento en común que aparece sorpresivamente y que afecta la vida de los personajes, alterando así su cotidianidad y muchas veces a ellos mismos. Este elemento es el ente sobrenatural que aparecerá a lo largo de la narración, este antagonista consistía en la

deshumanización de alguna persona, la cual sólo tenía como objetivo principal hacerle daño a los demás para cumplimentar sus ansias vindicatorias y punitivas.

Como se afirmó en las características del cine de terror, las películas de este género cinematográfico contienen una iluminación basada en la pintura romántica, la cual consiste en el uso del claroscuro y las sombras. En la versión de Carlos Taboada se puede apreciar este tipo de iluminación, el cual ayuda a crear el ambiente de terror y misterio (García & Maciel, 2001; Cousins, 2005; Penner, Schneider & Duncan, 2008 & Ciuk, 2009).

La puesta en escena juega un papel fundamental, ya que esta es la que le va a mostrar al espectador un mundo nuevo, teniendo en cuenta elementos como la iluminación, la dirección de arte y la escenografía.

Una diferencia sustancial entre ambas películas radica en que el remake añade explicaciones que no se encuentran en el original, lo que hace que las duraciones sean diferentes: La original dura 96 minutos y su adaptación dura 110 minutos.

Si se repara en las protagonistas, se pueden vislumbrar ciertos matices diferentes en su personalidad fruto del contexto socio-cultural en el que se desarrollan ambas historias.

Por consiguiente, la versión remake añade varios minutos de metraje que no aparecían en la película anterior. A pesar de realizar algunos cambios, el remake mantuvo la esencia del original y repitió muchas de sus secuencias, lo que ha facilitado mucho el poder elegir la misma secuencia de ambos títulos para poder analizar su montaje y compararlo.

Un aspecto digno de mención, es en lo referente a los avances tecnológicos que han facilitado que dicho remake cuente con mejores efectos especiales que abren nuevas aristas a la hora de introducir aportaciones originales a la narrativa readaptada. Estas potenciales mejoras se

pueden extrapolar a todo tipo de tecnología relacionada con el rodaje, la compaginación y la postproducción.

La atmósfera perturbadora y minimalista de la versión original cambió por la estética de un film de terror típico, dirigido a un público adolescente y con los tópicos narrativos y visuales del género moderno, los fantasmas o espectros aparecen como criaturas que emergen por sorpresa a diferencia de las figuras originales, que aparecían con naturalidad en los rincones de las habitaciones sin necesidad de subrayar su presencia.

Por consiguiente, al llevar a cabo un resumen de los criterios plasmados en las diferentes tablas comparativas, se puede concluir que en la versión original ,Taboada usaba a la casa y a sus oscuridades (pasillos, salones, muebles, ventanas opacas) para auxiliarse en la construcción de su suspenso, apoyado primero en los casi virginales rostros de un reparto de envidia y después en sonidos (sello de Taboada) y sus repeticiones, en escenas de tiempos rotos y en sorpresas tan bizarras como reconocibles: los adornos de la casa, sus cuadros y espejos parecen palpitar anunciando la presencia de algo extraño pero recordando también nuestras peores pesadillas infantiles en casas de techos altos. Esta afirmación es consecuente con los lineamientos esbozados por Bonfil & Monsiváis (1994); Gaudreault & Jost (1995); Montiel (1999); García & Maciel (2001); Sánchez-Navarro (2006) y Viñas (2005).

Tomando como referencia los presupuestos básicos de toda película remake, y, apelando a los conceptos expuestos por Martin (2002); Verevis (2006) y Subouraud (2010); En la versión 2014 el suspenso se atenúa casi por completo pero la fotografía, los espacios construidos con la tercera dimensión y el gigantismo de la casa en cuestión trabajan en conjunto para llenar el hueco. Los personajes están hundidos en espacios poco definidos y algo de ese palpitar tétrico se

comunica a algunas secuencias, especialmente en el centro de la narración, una vez que se ha aceptado que ahí las cosas no son del todo normales.

FIGURA 4. TABLA COMPARATIVA DE FACTORES CONTEXTUALES E INCIDENCIAS DERIVADAS.

| Factores Contextuales | Original | Remake | Observaciones |
|--------------------------|--|---|--|
| 1. Influencias y fuentes | 1. Casarse antes de llegar a una edad adulta. 2. El divorcio como un tema tabú al ser visto como el fracaso de un matrimonio. 3. La herencia de un familiar como recompensa de vida. 4. La aparición de un espectro por las noches para llevar a cabo sus actos malignos. 5. Un gato negro como augurio de mala suerte. 6. La protección de un hombre como pareja para una joven. | 1. Poco interés de los jóvenes en el matrimonio. 2. Abuso de drogas como escape de la realidad. 3. Uso de lenguaje altisonante para denotar un léxico agresivo y seguro. 4. La infidelidad de un hombre hacia su pareja como algo común. 5. La posesión de un ser maligno sobre un ser vivo. 6. Un gato negro como augurio de mala suerte. | La versión remake presenta adecuaciones coetáneas en relación a sus discursos como lo es el lesbianismo que presenta uno de los personajes principales, así como la relación tóxica con su novio, se muestra de igual forma un cambio en el lenguaje y alteración del léxico puesto que se incluyen groserías. |

| | | | |
|--------------|--|---|--|
| | | <p>7. Organizar una fiesta llena de excesos con jovenes cuando no hay adultos presentes.</p> | <p>La versión remake tiene más influencias y fuentes que la versión original al ser más reciente y debido al cúmulo de películas que mantienen los mismos temas o arcos de historia similares a los que presenta la cinta.</p> |
| 2. Recepción | <p>1. Se estrenó en 4 países</p> <p>2. Se realizaron 10 doblajes distintos</p> <p>3. The Saturday Evening Post llevo a cabo una demanda por plagio</p> <p>4. Taboada estrenó también ese mismo año Rapiña</p> <p>5. En 1975 también se estrenó “Satánico Pandemonium” y “Mal</p> | <p>1. Videocine estreno 21 películas en 2014</p> <p>2. Maléfica es la película más taquillera de ese año</p> <p>3. Más Negro que La Noche ocupa el lugar No. 6 del Top 10 de cine Mexicano en 2014.</p> <p>4. Generó \$68.51 Millones de pesos.</p> <p>5. Tiene el lugar No. 3 en taquilla en su primera semana de estreno.</p> | <p>La versión original en su momento tuvo muy buena difusión para ser una producción nacional e incluso salió ilesa de una demanda directa por plagio, y años más tarde se ha convertido en una cinta de culto que sigue atrayendo a distintas generaciones mientras que la versión remake no ha cumplido con su</p> |

| | | | |
|--|---|---|--|
| | <p>de ojo” del género de terror</p> <p>6. Jaws fue la cinta del género de terror que rompió el récord mundial ese año.</p> | <p>6. No cumplió con el ingreso de taquilla deseado en su primer fin de semana de estreno.</p> | <p>expectativa en taquilla pese a contar con más tecnología y nuevas formas y estrategias de difusión y marketing.</p> |
| <p>3. Períodos, Escuelas y Movimientos</p> | <p>1. El cine mexicano se estabilizó y se crearon CONACINE, CONACITE I y CONACITE II</p> <p>2. En esta etapa se realizaron cintas críticas, incisivas con temas políticos y sociales, se realizó un cine más maduro.</p> <p>3. El género que utilizo Taboada en sus 4 películas más representativas fue llamado Ciclo Gótico.</p> | <p>1. En 1990 inicia el “nuevo cine mexicano” con el estreno de la cinta Rojo Amanecer.</p> <p>2. De acuerdo una nota del periódico Milenio, se inicia un “renacimiento del cine mexicano” en el año 2000 con el estreno de la cintas “Amores Perros” y en 2001 “Y Tú Mamá También” con nominaciones importantes al premio Oscar.</p> <p>3. Este tipo de producciones abordan</p> | <p>Para la versión original tenemos que el cine mexicano estaba pasando por una etapa de transición en la que había altos contrastes en los géneros producidos que iban desde el cine de ficheras hasta gore erótico, mientras que el género de terror ha sido identificado como un sub género que es el gótico, en para la etapa de la versión remake tenemos que el cine mexicano se ha posicionado de una</p> |

| | | | |
|----------|--|--|---|
| | | <p>temas controversiales o incómodos para la sociedad y la élite mexicana.</p> <p>4. Algunas características de esta segunda etapa del “Nuevo cine mexicano” hace un uso recurrente de léxico burdo y bromas forzadas.</p> | <p>manera importante de forma internacional, por lo que los recursos también han ido aumentando para realizar dichas producciones, sin embargo la cinta abusa de las nuevas tendencias y cae en lo acartonado.</p> |
| 4. Temas | <p>1. The Black Cat.-</p> <p>El esposo de una pareja de recién casados se da a la bebida y en arranque de ira mata a un gato, a partir de esto sufren desgracias.</p> <p>2. Scared Stiff.-</p> <p>La novia de un mafioso recibe como herencia un castillo embrujado en donde además se</p> | <p>1. Más Negro que La Noche.-</p> <p>Una joven recibe una herencia de su Tía cambio de cuidar a su gato junto a sus amigas, cuando este muere su vida se llena de desgracias.</p> <p>2. The Black Cat .-</p> <p>El esposo de una pareja de recién casados se da a</p> | <p>El tema desarrollado en la versión remake mantiene una relación directa con la versión original ya que utiliza la misma premisa, en donde una joven recibe una herencia de su fallecida Tía y al momento de asesinar a la mascota de esta, la cual se trata de un gato negro llamado</p> |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | <p>encuentra un tesoro, al buscarlo junto a su amigo se enfrentan a monstruos y fantasmas.</p> <p>3. Doña Macabra.-</p> <p>La tía de una joven pareja que habita una casa en la que está escondido un tesoro, y el esposo de la joven engaña a la tía para encontrarlo.</p> | <p>la bebida y en arranque de ira mata a un gato, a partir de esto sufren desgracias.</p> <p>3. Scared Stiff.-</p> <p>La novia de un mafioso recibe como herencia un castillo embrujado en donde además se encuentra un tesoro, al buscarlo junto a su amigo se enfrentan a monstruos y fantasmas.</p> <p>4. Doña Macabra.-</p> <p>La tía de una joven pareja que habita una casa en la que está escondido un tesoro, y el esposo de la joven engaña a la tía para encontrarlo.</p> | <p>Becker inician las desgracias en su vida.</p> <p>La versión remake tiene más coincidencias con el tema de otros productos que la versión original debido al tiempo en el que fue desarrollada, sin embargo, ambas los desarrollan de la misma manera e incluso en el remake encontramos algunos que son distintos, de carácter político o inclusión social.</p> |
|--|--|---|--|

| | | | |
|------------------------------|--|--|---|
| | | <p>5. 13 Ghosts.-</p> <p>Un doctor deja como herencia a su sobrino y su familia la mansión que posee, con un tesoro custodiado por un grupo de 13 fantasmas.</p> <p>6. What Lies Beneath.-</p> <p>La esposa de un investigador tiene la visión del espectro de una joven que intenta comunicarse con ella para revelar la infidelidad y crimen que cometió su esposo y para lograrlo la posee.</p> | |
| 5. Mitos, Mitemas y Realemas | <p>Mitemas y Mitos:</p> <p>Mitema: En México y otras culturas algunos animales se les relaciona con los sobrenatural.</p> | <p>Mitemas y Mitos:</p> <p>Mitema: Los gatos de color negro asociados con lo maligno.</p> | <p>La versión remake mantiene la estructura de los mitemas y mitos que maneja la versión original de la cinta Más</p> |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | <p>Mito: El Gato Becker</p> <p>es augurio de mala suerte y cuando es asesinado, se desencadenan las desgracias.</p> <p>Mitema: Las almas en pena tienen asuntos pendientes en la tierra.</p> <p>Mito: El fantasma de la Tía Susana que se aparece en la casa antigua.</p> <p>Mitema: La oscuridad asociada con lo maligno y desconocido.</p> <p>Mito: El fantasma de la tía Susana se aparece por la noche para llevar a cabo sus fechorías.</p> | <p>Mito: Al matar a Becker, se desencadenan eventos paranormales en contra del grupo de amigas.</p> <p>Mitema: Las almas en pena tienen asuntos pendientes en la tierra.</p> <p>Mito: El fantasma de la Tía Ofelia que se aparece en la casa antigua y lleva a cabo la posesión de su sobrina.</p> <p>Mitema: La oscuridad asociada con lo maligno y desconocido.</p> <p>Mito: El espectro de la tía Ofelia aparece por las noches para atacar al grupo de amigas.</p> | <p>Negro que La Noche, sin embargo encontramos más coincidencias entre la primera y otras cintas por la época en la que fue desarrollada.</p> <p>En cuanto a los realemas manejados en la versión original encontramos que pueden convertirse en un sello del director al reutilizar varios de ellos de su cinta previa Hasta el Viento tiene Miedo, mientras que en la versión remake no encontramos similitudes con las películas que tratan el mismo tema en el relato.</p> |
|--|--|---|--|

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>Realemas retomados en</p> <p>Hasta el Viento tiene</p> <p>Miedo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. París 2. Sebastián Bach 3. Chopin 4. Beethoven 5. Óperas de Wagner 6. Vivaldi | <p>Mitema: La Posesión de un ente maligno sobre un ser humano vivo.</p> <p>Mito: Greta es poseída por el espíritu de su Tía Ofelia y esta la obliga a cometer actos atroces.</p> <p>Realemas que presenta:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Londres 2. Marilyn Manson 3. Apple 4. Hasta el viento tiene miedo (película original de Taboada de 1975) <p>*Los realemas que maneja la película no los encontramos en ninguna otra de las mencionadas.</p> | |
|--|--|--|--|

| | | | |
|---|---|---|---|
| <p>6. Discursos similares en otros productos culturales</p> | <p>1. Folklor Mexicano: Existe la creencia de que los gatos de color negro son de mala suerte y cuando uno pasa frente a ti, este te ha destinado a vivir sucesos negativos.</p> <p>2. Leyendas urbanas: - La casa de Aramberri: El 5 de Abril de 1933, se llevó a cabo un asesinato en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, en el cual 2 mujeres fueron asesinadas por sus propios familiares, pero antes fueron ultrajadas, esto sólo para robarles sus posesiones de valor y su dinero, hasta el día de hoy pueden escucharse las voces de las mujeres</p> | <p>1. Folklor Mexicano: Existe la creencia de que los gatos de color negro son de mala suerte y cuando uno pasa frente a ti, este te ha destinado a vivir sucesos negativos.</p> <p>2. Leyendas urbanas: - La casa de Aramberri: El 5 de Abril de 1933, se llevó a cabo un asesinato en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, en el cual 2 mujeres fueron asesinadas por sus propios familiares, pero antes fueron ultrajadas, esto sólo para robarles sus posesiones de valor y su dinero, hasta el día de hoy pueden escucharse las voces de las mujeres</p> | <p>Ambas cintas parten de discursos culturales similares porque han sido desarrolladas en nuestro país, sin embargo en la versión remake se agrega la leyenda del Niño Fidencio por el tema de la posesión.</p> |
|---|---|---|---|

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>desde adentro de la casa gritando “no me mates Gabriel!”</p> <p>- La Joven de la casa antigua: En un pueblo cercano a China, Nuevo León, un joven encontró una casa en medio de la nada, luego una muchacha joven de nombre Florentina le habló para que se acercara y pasó la noche platicando con ella, y cuando volvió al siguiente día encontró que varios años atrás una joven con el mismo nombre falleció en dicha casa, la misma con la que él había estado hablando.</p> | <p>desde adentro de la casa gritando “no me mates Gabriel!”</p> <p>- La Joven de la casa antigua: En un pueblo cercano a China, Nuevo León, un joven encontró una casa en medio de la nada, luego una muchacha joven de nombre Florentina le habló para que se acercara y pasó la noche platicando con ella, y cuando volvió al siguiente día encontró que varios años atrás una joven con el mismo nombre falleció en dicha casa, la misma con la que él había estado hablando.</p> | |
|--|--|--|--|

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | <p>- El Niño Fidencio: Originario de Espinazo, Nuevo León, fue un joven curandero que realizaba milagros a sus fieles católicos, aunque no es reconocido como santo por dicha religión, hoy en día existen sus representantes que siguen esparciendo su fe y sus milagros mediante la posesión de los mismos y son denominados cajitas.</p> | |
| <p>7. El relato y otras artes (interdisciplina)</p> | <p>Doña Macabra: 1. Las mujeres de la tercera edad son anticuadas. Una mujer solitaria de edad avanzada habita una mansión decorada con muebles y ornamentos antiguos</p> | <p>Hausu: 1. Las mujeres de la tercera edad son anticuadas. Una mujer solitaria de edad avanzada habita una mansión antigua decorada con antigüedades</p> | <p>La relación del relato en la versión original con otras artes en relación a los discursos que presenta se vuelve muy estrecha puesto que los otros productos</p> |

| | | | |
|--|---|---|---|
| | <p>Scared Stiff:</p> <p>2. La ambición en exceso puede llevarte a perderlo todo.</p> <p>Los protagonistas están en busca de un tesoro y en su búsqueda obsesiva se enfrentan a seres sobrenaturales que hacen que poco a poco vayan perdiendo la cordura y la vida misma.</p> | <p>13 Ghosts:</p> <p>2. La ambición en exceso puede llevarte a perderlo todo.</p> <p>Los personajes principales buscan una fortuna que se encuentra oculta en una mansión y quieren obtenerla a toda costa, esto los lleva enfrentarse a seres malignos y perder su vida.</p> | <p>culturales tienen a personajes que buscan conseguir una fortuna a pesar de cometer actos atroces.</p> <p>En la versión remake la relación de los discursos se adapta a nuevas generaciones con el tema de la posesión, lo cual se vuelve un arquetipo recurrente en el cine de terror.</p> |
| | <p>The Black Cat:</p> <p>3. El maltrato hacia los animales puede generar karma negativo.</p> <p>En esta producción se muestra a los protagonistas maltratando e incluso matando a un gato y a raíz de esto empiezan a</p> | <p>La Noche de los 1,000 Gatos y Cat's Eye:</p> <p>3. El maltrato hacia los animales puede generar karma negativo.</p> <p>En ambas producciones se muestra a los protagonistas maltratando a un gato y a raíz de esto se</p> | |

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>sufrir desgracias en su vida.</p> | <p>desencadenan situaciones negativas para ellos.</p> | |
| | <p>Hasta el Viento Tiene Miedo:</p> <p>4. Los jóvenes desobedecen a los adultos y a raíz de esto les va mal.</p> <p>En esta producción se presentan a personas de edad avanzada o mayores que los protagonistas, quienes intentan advertirles sobre sus acciones o malas decisiones pero a pesar de esto hacen caso omiso y esto desencadena una serie de eventos desafortunados.</p> | <p>What Lies Beneath:</p> <p>4. La infidelidad puede terminar una relación de pareja.</p> <p>En esta película vemos como el esposo, quien parecía tener una vida normal y reputación respetable le es infiel a su esposa con una joven, quien además asesinó y le guarda el secreto por varios años.</p> | |

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>Libro El Gato Negro:</p> <p>De Edgar Allan Poe, en donde una pareja de recién casados tiene un gato y en cuanto el esposo se da a la bebida este lo asesina y esto desencadena desgracias en sus vidas.</p> | <p>Cómic Ghosts:</p> <p>Publicado por la editorial DC desde 1971 hasta 1982 con 112 números, en esta publicación encontramos compilaciones de historias relacionadas con fantasmas que cobran venganza,</p> | |
| | <p>Libro El Fantasma de Canterville:</p> <p>Nos presenta a una familia que se muda a un castillo que ha sido habitada por un fantasma durante más de 300 años, y este intenta asustarlos y ahuyentarlos sin éxito ya que estos comienzan a burlarse de él, puesto que buscan quedarse como propietarios del castillo</p> | <p>maldiciones, entre ellas relacionadas con herencias o engaños maritales, entre otros.</p> | |

| | | | |
|---|--|---|---|
| <p>8. El relato y otras disciplinas</p> | <p>Sociología:</p> <p>La diferencia entre las clases sociales es un tema recurrente y definido por Taboada mediante el uso de sets y locaciones que guardan relación directa con sus personajes, en el caso del grupo de amigas de Ofelia viven en un departamento amplio de dos pisos con espacios limitados, lo cual nos hace pensar que se encuentran en un status socio económico medio, por el contrario para la Tía Susana, nos muestra la mansión que habita como un espacio enorme lleno de cuartos grandes decorados con</p> | <p>Psicología:</p> <p>De acuerdo a la investigación sobre la Relación Humano – Mascota y el Sentimiento de Soledad realizado por Neby Yanet Romero (2016), tenemos que “la soledad es un fenómeno asociado a la calidad de las relaciones interpersonales. La soledad es parte de la condición humana, un sentimiento desagradable involuntario, el cuál se trata de una apreciación subjetiva y que no está producido necesariamente por el aislamiento social o falta de vínculos con otros. Puede provenir de</p> | <p>En ambos casos, tanto para la versión original y remake, la sociología se refleja en la división de clases sociales mediante los clichés visuales cuando se presentan las posesiones materiales. Desde el punto de vista psicológico la relación entre humanos de avanzada edad y animales desemboca en una fuerte dependencia y un vínculo que trasciende la muerte de acuerdo al relato.</p> |
|---|--|---|---|

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>ornamentos costosos o importados de distintos países en viajes que ha hecho ella misma, o que han sido regalados por personajes importantes de la política, lo cual nos hace pensar que ella se encuentra en la clase social alta.</p> | <p>carencias percibidas en las relaciones actuales íntimas, o derivar de las complicaciones vividas en la historia de los vínculos tempranos”, de igual manera, con respecto al apego animal encontramos que “esto se debe a que la teoría del apego está fundamentada en que los humanos como muchos animales, están biológicamente predispuestos a buscar y mantener contacto físico y conexión emocional con figuras selectas que se vuelven familiares, a las que se les entrega protección física y psicológica. Asimismo</p> | |
|--|---|--|--|

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | los animales participan activamente en los diferentes ciclos de la vida de las personas reestructurando el antiguo sistema familiar y teniendo un rol activo interactuando con todos los miembros de la familia y evolucionando en cada ciclo vital de la misma”. | |
|--|--|---|--|

Hay que enfatizar un punto muy importante para poder esbozar el presente análisis comparativo: el film original dispone de un lenguaje narrativo desarrollado en una época muy concreta, que ha quedado eclipsado por una nueva idiosincrasia asociada a un nuevo público que concurre a ver el remake años después. En tal sentido, dicho inconveniente pudo ser compensado y superado al adecuar y adaptar el lenguaje narrativo del script original a la coyuntura y a los paradigmas contemporáneos asociados al estreno de la nueva versión.

Analizando los factores contextuales imperantes en la época, y en sintonía con las interpretaciones de Ciuk (2009); García Riera (1999); Paranaguá & López (1995) y Viñas (2005), puede inferirse que el éxito de la versión original de *Más negro que la noche* surgió por varias

causas, la apertura a un nuevo e incipiente mercado nacional ávido de historias frescas y renovadoras, una política gubernamental que estimuló y facilitó la promoción y distribución a nivel nacional e internacional, la incorporación de temáticas con un fuerte arraigo en la cultura popular mexicana, la prolífica impronta del género de terror gótico y su rica variedad temática, contribuyeron a crear un contexto perfecto para que el estreno de la versión original se convirtiera en un nuevo fenómeno cinematográfico.

Esta apreciación cualitativa es sumamente clarificadora, ya que asevera que el contexto temporal de tal remake constituye uno de los cambios más habituales respecto al film original, ya que se ha podido extrapolar a la época actual, tomando cuestiones urticantes propias de dicha época.

En efecto, en consonancia con lo planteado por Guisa Koestinguer et al (2011), Lozoya (1994); Viñas (2005) y García Riera (1999), existe un título clave en el fenómeno del cine de Horror en México es sin duda la versión original de *Más Negro que la noche* de Carlos Taboada. En dicha cinta, ella se conjugan los elementos tradicionales de la tradición gótica propia del universo anglosajón, pero en un entorno contemporáneo y extrapolado a la coyuntura sociopolítica mexicana, utilizando la excusa de una leyenda urbana (un argumento muy recurrido en el cine de terror mexicano) y añadiendo el temor a las nuevas tecnologías y técnicas que se habían implementado en los años setenta.

En el remake todo se explica con muchísima más claridad y, lo que en el film original se limitaba a explicaciones orales, en la versión readaptada suele ser más visual y explícita. Las explicaciones no se encuentran sólo en los diálogos sino que se representan en escenas, facilitando así su asimilación por parte del espectador.

Es decir, complementaron algunos aspectos de su argumento, pero fundamentalmente se le daba un estilizado tratamiento visual que incluía una mejora notable de los efectos especiales, al apelar a un tipo de producción que introducía por primera vez en la cinematografía mexicana el uso de la tecnología 3D (Gaudreault & Jost, 1995; Fernández Diez & Martínez Abadía, 1999; Montiel, 1999; Romaguera & Ramio, 1999 y Aumont, 2004).

4.2.- Conclusiones.

La relevancia del tema es que, tal como se planteó en la introducción del presente trabajo, radica en el hecho de que no existe un amplio conocimiento de estudios que se hayan realizado al cine nacional en lo que respecta al género de terror a nivel nacional., entonces se deben ampliar nuevos horizontes y hay que presentar temas de interés que pueden ser importantes para las futuras generaciones de profesionales de las artes visuales., a los efectos de comprender mejor el heterogéneo y rico, aunque subestimado, acervo cinematográfico mexicano en lo que respecta al género de terror.

La temática desarrollada presentó derivaciones muy interesantes en lo referente a la articulación de definiciones y aspectos del ejercicio de la profesión dentro de las artes visuales, que suelen ser instrumentados pero que no son analizados en toda su amplitud y diversidad. Dicho alcance conceptual contribuye en ampliar el espectro y el bagaje teórico al incluir nuevas unidades de análisis para poder evaluar los alcances, la calidad estética así como la impronta del género de terror dentro de la producción cinematográfica mexicana.

El presupuesto básico de este trabajo, se orientó a dar cuenta de un estado de situación específico, por medio de una interpretación puntual, descriptiva y transversal en un momento definido, algo similar a una instantánea del problema tratado.

Uno de los aspectos positivos que arrojó el presente trabajo es que, mediante la estratificación y clasificación de aspectos basales que hacen a la realidad de la producción fílmica, se ha podido construir un cuadro de situación simple y esquemático a fin de clasificar mejor las

realidades indagadas y, por ende, facilitar una aproximación más pragmática de la problemática analizada.

Por lo tanto, el poder contar con un registro tabulado, comparativo, pormenorizado y esquemático puede aportar un valor agregado a todo aquel profesional que quiera adentrarse en el abigarrado universo de las producciones remake, a los efectos de poder clarificar e identificar con mayor prestancia aquellos puntos consonantes y divergentes propios de las producciones originales y su consecuente readaptación en formato remake.

Otro aspecto positivo que inexorablemente decantó en un proceso de aprendizaje, fue la posibilidad de manejar datos concretos y posturas y corrientes teóricas, que pueden redundar a la hora de dar cuenta de mi eficiencia como profesional, a la hora de proponer y diseñar herramientas de intervención o propuestas educativas.

Las dificultades emergentes fueron en torno al alcance y de los recursos disponibles para llevar a cabo dicho proyecto: Una de las dificultades del presente trabajo fue su alcance limitado en lo referente a su base y validez empírica, ya que las opiniones y conceptos vertidos no aspiran a representar la dinámica de la aparición de fenómenos tales como el devenir del estilo de producción remake en toda su amplitud.

Otra dificultad inherente a la realización del presente estudio, ha sido la implementación y articulación de los datos relevados y de la nutrida información bibliográfica recabada. Dicho proceso demandó tiempo y una dedicación exhaustiva de las particularidades de cada caso por lo que, al haber una marcada limitación en los tiempos estipulados y al contar con recursos limitados, el dar una respuesta adecuada se vio condicionada y dificultada.

Por último, al comienzo de este trabajo se adelantó acerca de la dificultad que implicaba el poner límites a un género como herramienta clasificatoria, no sólo por la fusión que se ha potenciado en los últimos años, con la intención de llegar a un público más amplio, sino también como fórmula de producción que facilitara su trabajo a la industria.

En los primeros capítulos se ha tratado de limitar con la mayor claridad los rasgos característicos que permiten reconocer el cine de terror. Si un film utiliza sus elementos para provocar miedo en el espectador, desde el argumento de la película hasta el uso de la banda sonora o la caracterización de sus personajes, se lo considera como un film perteneciente al cine de terror.

Pero el objeto de estudio de este trabajo de investigación es enfatizar todavía más un tipo de cine de terror muy específico: el cine de terror de Carlos Taboada, cuyo sello distintivo dio cuenta de una serie de producciones de terror mexicanas que se estrenaron a finales de los años setenta, con una serie de rasgos que las hacían rápidamente identificables, y que se convirtieron en toda una moda.

La película *Más negro que la noche*, abrió la puerta a este fenómeno nacional que revolucionaría el género durante unos años, sin embargo, tal y como se ha podido ver en la primera parte del presente trabajo, este título era heredero de la tradición narrativa y literaria gótica, nombre con el que se conocía en el mundo sajón a las historias de fantasmas tradicionales.

Dichas historias de fantasmas fueron la verdadera base sobre la que se construyeron las raíces de este género en nuestro país.

El cine de Taboada es referente nacional en cuanto a obras cinematográficas de terror, ejercicios fílmicos con un estilo muy propio y definido, con guiones ágiles, estructurados, pero sobre todo y más importante: Genuinamente entretenidos.

La mencionada versión original de *Más Negro que La Noche* forma parte de una icónica saga de horror en el cine mexicano que no ha podido ser igualada en cuanto a impacto, pues aunque otros filmes a posteriori fueron un celebrado y exitoso evento fílmico, distan mucho del estatus de culto del que gozan las obras de Taboada.

La tradición fílmica de dicho director ha sido reverenciada durante varias décadas como pilares del cine fantástico mexicano. Como tal, era inevitable que fuera víctimas de la actual moda de los remakes y, a pesar del pobre resultado obtenido, en términos de crítica y recaudación, hace algunos años con la nueva versión, la cual se presentó más o menos fiel a su fuente original y con abundantes atributos estilísticos, pero a fin de cuentas cansada y no muy satisfactoria. Para empezar, el director Henry Badwell realizó un notable trabajo en los aspectos visuales de la cinta, con tenebrosas locaciones, elegante cinematografía y aunque su ritmo así como el tratamiento discursivo y narrativo dista de ser pausado y consistente, por lo que termina cayendo en los fáciles trucos del horror contemporáneo como lo son los llamados jumpscare, en donde se recurre al montaje de cortes rápidos y aumentos de volumen abruptos para provocar una reacción sorpresiva de susto y gritos del espectador, de ahí deriva el nombre en inglés de dicha tendencia y el abuso en los efectos visuales generados por computadora en donde se vuelve más sencillo emular las texturas grotescas y paletas de color frías características de este género.

Por consiguiente, la cuestión del montaje cinematográfico ha centrado el foco de este trabajo. En ella hemos destacado el papel esencial del montaje como elemento narrativo vertebrador de una película, dándole sentido y coherencia a su discurso. Hablamos tanto de montaje externo, que se realiza con el material ya rodado en la sala de edición, seleccionando y ordenando los planos.

Al traer a colación la dimensión del montaje cinematográfico, se han traído a la palestra conceptos esenciales que se deben conocer a la hora de hablar acerca de la producción fílmica, sobre todo teniendo presente que dichos conceptos y parámetros se trabajaron a menudo en el estudio de las secuencias nodales de los filmes trabajados. El principal de ellos es la secuencia, un término que, a menudo, es confundido con el de escena, la cual está formada por una combinación de planos, por lo que se la concibe como una acción que tiene lugar en un espacio y tiempo determinado. Una secuencia está formada por una serie de escenas, habitualmente ordenadas en progresión cronológica, que pueden desarrollarse en diferentes espacios unidos por el desplazamiento de los personajes o por la acción de la trama.

Es decir, a los efectos interpretativos, se procedió a desglosar varias secuencias en sus diferentes escenas para ver sus temáticas y narrativas, sus composiciones internas, su tipo de plano y la forma de transición que las ordena y las une.

Llegados a este punto, se puede afirmar que la principal diferencia que se ha producido entre el montaje de las secuencias estudiadas en la película original y el montaje de su remakes radica en su ritmo.

La lentitud con la que parece avanzar la producción original, debido a la duración de sus planos y a la poca variación de la duración de sus escenas, la ha distinguido del cine de terror actual y produce sobre el espectador un efecto de calma aparente, logrando que la sorpresa final resulte más impactante, rodada como si se tratara de dramas costumbristas en los que hacía su irrupción un espíritu vengativo que no se llegaba a mostrar como un asesino sanguinario sino como un ser atormentado, sentando las bases a la hora de componer una atmósfera tan bella como perturbadora.

A modo de cierre, fue menester del presente trabajo sentar las bases para facilitar un análisis profundo de dicho remake desde perspectivas que permitan puntualizar si el mismo se lo puede considerar como un aporte a la cultura cinematográfica, o si bien, responde a un ímpetu de producción y consumo masivo más que a la búsqueda de enriquecer narrativas en el cine mexicano contemporáneo.

4.3. – Sugerencias y Recomendaciones.

A modo de propuesta y como anhelo a lograr, tomando como referente el presente trabajo, se torna imperativa la necesidad de concientizar sobre los alcances de la temática trabajada. Todo profesional involucrado y comprometido en el ámbito de las artes visuales, debería tener en cuenta los aspectos esenciales de la problemática trabajada, para optimizar un enfoque racional de la producción artística.

En función de la evidencia y de las acuciantes necesidades que imponen todo un desafío en el devenir de la cinematografía nacional, es menester poder contar con recursos teóricos y prácticos, cursos de posgrado donde se traten y se instrumenten cuestiones tales como las expuestas en este trabajo, ejemplos frecuentes e ilustrativos de los riesgos potenciales a la hora de , factores determinantes asociados a la producción del género de terror, estrategias para la optimización, revisiones sistemáticas de producciones cinematográficas similares, propuestas de búsqueda y análisis de material bibliográfico, etc.

Se torna imperativo, la necesidad de destacar que, algunas propuestas, tendientes a una mejor capacitación de la atención a dicha cuestión, deberían fomentar la formulación de directrices

basadas en la búsqueda y concreción de proyectos cinematográficos originales que redunden en un valor agregado para con la industria fílmica.

A su vez, se torna apremiante la necesidad de facilitar recursos y políticas destinados a la capacitación, supervisión y apoyo a la toma de decisiones relacionadas con el tema de la producción de material fílmico de calidad y que pueda trascender los meros clichés que han terminado por devaluar este género en nuestro país.

Es fundamental romper con el círculo vicioso que implica desconocer la capital importancia de la calidad estética de la necesidad de contar con producciones narrativas sustentables en aras de lograr una mayor capitalización en detrimento del valor artístico como idea directriz del proceso de la producción cinematográfica. El incluir dicha temática y el poder atender dicha paradoja, en la agenda institucional y cultural mexicana conforma una inversión a largo plazo.

Para mejorar la utilidad del presente trabajo, sería interesante contar con la posibilidad de replicar la aproximación cualitativa e interpretativa desarrollada en el presente trabajo, a otras producciones referentes de géneros diversos, a los efectos de poder elaborar criterios comparativos de recojan datos detectados en un período más extendido de tiempo y de un universo más heterogéneo.

Una forma de mejorar y compensar el rigor, el alcance y la profundidad de análisis es a través de la inclusión de variables o criterios de análisis adicionales, tales como factores institucionales, comerciales y psicológicos, variables socioculturales, etcétera, que permitan ampliar el espectro de análisis de los resultados obtenidos.

Para ello, la presente investigación exploratoria conforma un punto de partida a la hora de diseñar estrategias para la gente dentro de dicho ámbito de las artes visuales acerca de las repercusiones que el estrés puede traer consigo un determinado género cinematográfico y se les brinden técnicas y herramientas para manejar cuestiones nodales asociadas a la producción y elaboración audiovisual, lo cual traerá consigo un mejor rendimiento artístico y personal.

En la última década se ha visto un ritmo de producción constante en las cintas del género de terror en nuestro país, aún y cuando mantiene una fuerte competencia contra la comedia romántica, en cartelera vemos un promedio de tres a cuatro películas al año mexicanas de terror y con una fuerte demanda por parte de la audiencia, lo cual augura un futuro prometedor para la conservación del mismo como parte de una cultura popular de consumo cinematográfico tanto comercial como independiente que permitiera a los futuros cineastas mexicanos experimentar con mayor libertad utilizando métodos alternos de producción.

Bibliografía

Aumont, J. (2004). *Las Teorías de los Cineastas*. Barcelona: Paidós, 38-84.

Bonfil, C. & Monsiváis, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Ciudad de México: IMCINE, Ediciones El Milagro. 55-93.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 3-40.

Bryman, A. (1988). *Quantity and Quality in Social Research*. London: Routledge.46-61.

Ciuk, P. (2009). *Diccionario de directores del cine mexicano*. Ciudad de México: IMCINE, Conaculta, 456-489.

Cousins, N. (2005). *Historia del Cine*. Barcelona: Blumé, 244-291.

De Los Reyes, A. (1996). *A cien años del cine en México*. Ciudad de México: IMCINE, INAH, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. 89-111.

Fernández Diez, F. & Martínez Abadía, J. (1999). *Manual Básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 72-198.

García, G. & Maciel, D. (2001). *El cine mexicano a través de la crítica*. Ciudad de México: IMCINE, Conaculta, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 54-114.

García Riera, E. (1999) *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*. Ciudad de México: IMCINE, Universidad de Guadalajara, Ediciones Mapa. 208-267.

Gaudreault, A. & Jost, F. (1995) *El Relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 80-136.

Guisa Koestinger, P.; García Bogliano, A.; Moheno, G.; Camarillo, A.; Peláez, C. & García Roiz, L.J. (2011). Taboada. Ciudad de México: IMCINE, Conaculta, Jus. 37-95.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, P. & Baptista Lucio, M.P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill, 76-86.

IMCINE (2014), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2014*. Descargado de: <https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico>

Lehman, P. & Luhr, W. (2003). *Thinking about movies: watching, questioning, enjoying*. Oxford: Basil Blackwell, 25-64.

Lozoya, J.A. (1992). Cine mexicano. Ciudad de México: IMCINE, Conaculta, Lunwerg Editores. 128-142.

Lutticken, S. (2003) *El planeta de los remakes*. New Left Review. 25 (2), 12-39.

Macías, J. (2003) *24 palabras por segundo: Como escribir un guión de cine*. Madrid: IORTV, 56-92.

Martin, M. (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 176-278.

Maza Pérez, M. (1994) *Guión para medios Audiovisuales: Cine, radio y televisión*. New York: Pearson Education, 222-345.

Montiel, A. (1999). *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 104-127.

Paranaguá, P. A. & López, A. (1995). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute. 205-248.

Penner, J.; Schneider, S.J. & Duncan, P. (2008). Cine de terror. Barcelona: Taschen, 15-27.

Romaguera, I. & Ramio, J. (1999). *El Lenguaje Cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 73-128.

Sánchez-Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 21-35.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós, 47-62.

Subouraud, F. (2010) *La adaptación*. Barcelona: Paidós, 21-58.

Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos*. Buenos Aires: Paidós, 19-31.

Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh: University Press, 56-112.

Viñas, M. (2005). *Índice general del cine mexicano*. Ciudad de México: IMCINE, Conaculta, 413-486.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 31-55.

CANACINE (2017). Estadísticas. México: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Recuperado de <http://canacine.org.mx/informacion-de-la-industria/estadisticas/>

IMCINE (s.f.). Leyes y reglamentos. México: Instituto Mexicano de Cinematografía. Recuperado de <http://www.imcine.gob.mx/wpcontent/uploads/>

Carrillo, I. (2006). ¿Quién diablos es... Carlos Enrique Taboada? Los altibajos del miedo.

México: Cinefania. Recuperado de <http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=156>

EcuRed. (2016). Carlos Enrique Taboada Walter. Cuba: EcuRed. Recuperado de https://www.ecured.cu/Carlos_Enrique_Taboada_Walker

Yerena, I. (2017). “Más negro que la noche”, escalofrío puro desde el mundo de los muertos. México: Cine O’Culto. Recuperado de <https://cineoculto.com/2018/09/mas-negro-que-la-noche-escalofrio-puro-desde-el-mundo-de-los-muertos/as>