

FRONTERAS INTERNAS Y EXTERNAS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DE LO MÍTICO: LA TRILOGÍA DE LA MOMIA AZTECA

*Internal and external borders around the representation
of the mythical: the trilogy of The aztec mummy*

Silvana Flores¹

RESUMEN

Estudiaremos los mecanismos de representación que el cine mexicano ha utilizado para ilustrar la historia antigua de aquel país y las tradiciones culturales precolombinas en una trilogía de films producida a finales de los años cincuenta compuesta por *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), dirigidas por Rafael Portillo. Dichas películas mostraron una estereotipación de los valores culturales y culturales de la civilización azteca partiendo del imaginario propuesto por el cine popular mexicano, en torno a los recursos estético-narrativos impulsados por el cine de terror y fantástico. Tendremos en cuenta la repercusión que estos tres films tuvieron más allá del territorio nacional, a través de la producción de versiones dobladas al inglés y comercializadas en Estados Unidos, entablando un alcance transnacional inesperado. Esto nos permitirá descubrir una modalidad de representación basada en la amalgama entre la familiaridad y el extrañamiento, que se establecerá como parámetro para la difusión de sucesivas películas que configurarán la identidad nacional mexicana partiendo de la inclusión de figuras míticas, formando parte de un pasado desplazado por un México modernizado, pero expresadas como elementos constituyentes de la propia idiosincrasia. Entendemos que la configuración de un “otro”, representado en la figura mítica de la momia azteca, se erige como elemento de extrañamiento para el público foráneo y el espectador mexicano, que al igual que los protagonistas del

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Ha sido docente en la Universidad de Palermo, así como también ha dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología del UBA XXI. Es co-directora de la revista *Imagofagia* y miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>.

film, se ven atrapados entre su afinidad con la leyenda y la racionalidad del siglo presente.

Palabras clave: mitos; *La momia azteca*; cine mexicano.

ABSTRACT

We will study the representation mechanisms that Mexican cinema has used to illustrate the ancient history of that country and the pre-Columbian cultural traditions in a trilogy of films produced at the end of the fifties, composed by *The Aztec Mummy* (1957), *The Curse of the Aztec Mummy* (1957) and *The Robot vs. The Aztec Mummy* (1958), directed by Rafael Portillo. These films showed a stereotyping of the cult and cultural values of the Aztec civilization based on the imaginary proposed by Mexican popular cinema, around the aesthetic-narrative resources promoted by horror and fantasy films. We will take into account the scope that these three films had beyond the national territory, through the production of versions dubbed into English and marketed in the United States, establishing an unexpected transnational extent. This will allow us to discover a mode of representation based on the mixture between familiarity and estrangement, which will be established as a parameter for the dissemination of successive films that will configure the Mexican national identity based on the inclusion of mythical figures, who are part of a past. displaced by a modernized Mexico, but expressed as constituent elements of its own idiosyncrasy. We understand that the configuration of an “other”, represented in the mythical figure of the Aztec mummy, stands as an element of estrangement for the foreign public and the Mexican spectator, who, as the main characters of the film, are caught between their affinity with the legend and the rationality of the present century.

Keywords: myths; *The aztec mummy*; Mexican cinema.

Introducción

El objetivo de este artículo es estudiar los mecanismos de representación que el cine mexicano ha utilizado para ilustrar la historia antigua de aquel país y las tradiciones culturales prehispánicas en una trilogía de films producida a finales de la década del cincuenta, compuesta por *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), dirigidas todas por Rafael Portillo. Dichas películas han mostrado una tendencia a la estereotipación

de los valores cultuales y culturales de la civilización azteca partiendo del imaginario que sobre ella propuso el cine popular mexicano, en torno a los recursos estético-narrativos impulsados por el cine de terror y fantástico, que en dicho tiempo estaba en pleno auge en México. También se tendrá en cuenta la influencia que estos films han tenido más allá del territorio nacional, a través de la producción de versiones dobladas al inglés y comercializadas en Estados Unidos, considerando que esos géneros también estaban en expansión en Hollywood. Entablaremos así el alcance transnacional inesperado que ha tenido el trabajo del productor original de esta trilogía, el mexicano Guillermo Calderón Stell, sumando a ello la existencia de films estadounidenses de clase B que han tomado retazos de la serie original mexicana para el desarrollo de su iconografía y narrativa.

Estas cuestiones nos permitirán en primer lugar descubrir una modalidad de representación basada en una amalgama entre la familiaridad y el extrañamiento, que se establecerá como parámetro para la difusión, desde este período hasta principios de los años setenta, de sucesivas películas que configurarán la identidad nacional mexicana y su imagen en el mundo, partiendo de la inclusión de figuras míticas, que forman parte de un pasado ya desplazado por un México modernizado, pero que de todos modos son expresadas en los films como elementos constituyentes de la propia idiosincrasia, en una suerte de latente exotismo que se enfrenta dicotómicamente al progreso de la civilización de Occidente y sus avances científicos.

La serie cinematográfica a estudiar no fue pionera en este respecto, pues el cine mexicano ya contaba con un buen número de títulos que tomaron las culturas precolombinas para hacer representaciones audiovisuales en torno a ellas. Un ejemplo notorio es el film *Tribu* (Miguel Contreras Torres, 1934), una historia de romance en el contexto de la Conquista española, así como *Chilam Balam* (Iñigo de Martino, 1955), que versa sobre la civilización maya en las antiguas ruinas de Chichén Itzá, en la Península de Yucatán, y *Las rosas del milagro* (Julián Soler, 1960), sobre la historia de la virgen de Guadalupe, sin olvidar por supuesto la serie de films de Emilio Fernández en donde se aborda la figura del indígena desde una mirada de marcada idealización².

2 Otros célebres títulos que configuraron la imagen de los indígenas en el cine mexicano son *Janitzio* (Carlos Navarrete, 1935), *Tizoc: amor indio* (Ismael Rodríguez, 1956) y *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960).

La serie que estudiaremos emergió además en un contexto de decrecimiento de la productividad de la cinematografía mexicana en el mundo, siendo para estudiosos como Ayala Blanco producto “del sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano” (1968: 209), al menos para la temprana época en la que el autor lanzaba su reflexión, siendo así una alternativa para los intentos de hacer crecer el castigado mercado cinematográfico nacional. Posteriormente a las películas de Portillo, también se sucedieron una gran cantidad de títulos que giran en torno a figuras momificadas. Un ejemplo de esto lo constituye *La cabeza viviente* (Chano Urueta, 1963)³, así como *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona, 1964), que al igual que en la trilogía de Portillo incluyeron el motivo de la lucha libre, pusieron en juego la traducción de un código con localización de un tesoro azteca, y tuvieron sus correspondientes versiones en inglés y francés. También contamos con films como *Santo en la venganza de la momia* (René Cardona, 1970), con el protagonismo del célebre luchador referido en el título y reminiscencias de los tópicos tratados en la trilogía de Portillo; junto a *Leyendas macabras de la colonia* (Arturo Martínez, 1974), coproducción entre México y Guatemala; más dos películas hechas en Estados Unidos en las últimas dos décadas: *Mil Máscaras: Resurrección*, (Andrew Quint y Chip Gubera, 2007) y *Mil Máscaras Aztec Revenge* (Aaron Crozier, 2010). Los últimos tres títulos tuvieron el protagonismo del luchador Mil Máscaras, manteniéndose así la estrecha relación entre el mundo de la lucha libre y el de las momias. En este sentido no debemos dejar de mencionar otros films que vuelven a unir los espectáculos populares con las imaginaciones y estereotipos sobre las culturas prehispánicas, como los fueron *Las momias de Guanajuato* (Federico Curiel, 1972), que reunió a Santo, Blue Demon y Mil Máscaras, *El robo de las momias de Guanajuato* (Tito Novaro, 1972), *El castillo de las momias de Guanajuato* (Tito Novaro, 1973), *Capulina contra las momias (El terror de Guanajuato)* (Alfredo Zacarías, 1973), *Las momias de San Ángel* (Arturo Martínez, 1975) y *La mansión de las siete momias* (Rafael Lanuza, 1975). En muchos de estos ejemplos, sin mencionar otro buen número de films que incluyen momias

3 Esta película tendría una versión traducida al inglés por el productor K. Gordon Murray bajo el nombre de *The living head*, tal como había hecho unos años antes con dos de los films de Portillo que aquí analizaremos. Este asunto de las versiones al inglés del cine de terror y fantástico mexicano será tratado más adelante en este trabajo.

egipcias⁴, las civilizaciones antiguas no solamente son simplificadas en su representación, llegando incluso a ejercerse una suerte de sincretismo entre culturas diferenciadas, sino que además son puestas en menosprecio respecto a los valores de la civilización moderna y occidental.

Entendemos que la gran popularidad extendida por esta trilogía de films y por sus sucedáneos fue un factor que los productores mexicanos han incentivado para la explotación del mercado cinematográfico nacional a lo largo del país. Además, no estaba lejos de la tendencia que empezaba a observarse intensamente durante los años cincuenta, no solo en el cine sino también en la literatura y otros espacios de la industria cultural, en donde géneros como la ciencia ficción y sus aliados (el fantástico y el terror) empezaron a tener una gran expansión, influidos notoriamente por los productos provenientes de Estados Unidos (ABRAHAM, 2021)⁵. En dicho mercado, se habrían aprovechado estas representaciones configurando un otro exótico con el cual el espectador pueda identificarse y al mismo tiempo desprenderse de él, un extrañamiento que no fue ajeno a la historia de la cinematografía mexicana desde sus comienzos ni a las configuraciones identitarias sobre el país hechas en México y fuera de allí, en particular cuando analizamos el cine fronterizo y la amalgama cultural que este conlleva por naturaleza, y que define la figura de lo exótico doméstico, categoría propuesta por Joanne Hershfield (2008) para estudiar los rasgos de la femineidad moderna mexicana (en la que se resalta un exotismo “hecho en México”, a través del empleo de vestimentas prototípicas y el interés por resaltar determinados rasgos étnicos).

En torno al alcance obtenido por la trilogía de la momia azteca, también destacamos la posibilidad que tuvo de ser comercializada en otras latitudes, al otro lado de la frontera de habla inglesa, impartiendo aquel exotismo doméstico a Estados Unidos. En ambos casos, ese otro que ronda entre fronteras tanto internas como externas, y que está representado

4 Véase al respecto las películas *El castillo de los monstruos* (Julián Soler, 1958), *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), de la cual hablaremos más adelante, *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Gilberto Martínez Solares, 1970), *Kaliman, el hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972), *Chabelo y Pepito contra los monstruos* (José Estrada, 1973), *Capulina contra los monstruos* (Miguel Morayta, 1973), *Las momias asesinas* (Roberto Rodríguez, 1979) y *Noche de fieras* (Alfredo B. Crevenna, 1989).

5 Abraham destaca otros factores influyentes de la explosión del género en Estados Unidos que incentivaron la difusión del mismo en la región latinoamericana, entre ellos, el impacto nuclear, la carrera espacial y el interés por el fenómeno ovni.

en la figura mítica de la momia azteca, es erigido como un elemento de extrañamiento funcional no solo para el público foráneo que accedió a las reediciones en inglés de las películas de Portillo, sino también para la mirada del espectador mexicano, que al igual que los protagonistas del film, se ve atrapado entre su afinidad con la leyenda y la racionalidad a la que le obliga adherir el siglo XX.

Científicos y monstruos, entre teorías y mitos

El cine clásico-industrial se ha erigido como el gran elaborador de narraciones ficcionales en las diferentes cinematografías, debido a que, desde sus momentos iniciales, coincidentes con la consolidación de lo que Noël Burch (1991) identificó como un Modelo de Representación Institucional, se ha asentado en el desarrollo de ciertos moldes o códigos que estandarizaron la forma de contar historias de acuerdo con determinada pertenencia genérica. Los films que aquí estudiaremos, insertos dentro de los patrones del cine fantástico y de ciencia-ficción, mantienen también una estructura sostenida a lo largo de esta trilogía que los asienta como prototipos del clasicismo cinematográfico mexicano, basado en principios tales como la tipología binaria de personajes (divididos entre héroes y villanos), la victoria del bien sobre el mal (con su característico happy-ending) y la transparencia enunciativa, con la excepción de la inclusión de ciertas aclaraciones iniciales sobre los eventos concernientes a la filmación de la película, y del uso extendido del *flashback*, el cual asume la tarea de asentar una sinopsis conectora entre los tres films, y refuerza también la función fática del lenguaje cinematográfico.

Una de las particularidades de la estructura narrativa en la serie de la momia azteca es la tendencia a mixturar los relatos fantásticos con aspectos legendarios de la cultura precolombina, particularmente de la antigua Tenochtitlan, capital del Imperio Mexica, que no es detallada con rigurosidad histórica y antropológica, sino que más bien constituye el pretexto para la elaboración de una narrativa fantástica, en donde las civilizaciones que la componían son sincretizadas y destinadas a la generación de imaginarios difusos sobre ellas, sincretismo que no obstante también estaría presente en el discurso nacionalista post-independentista. En el tramo inicial de la

narración, Tenochtitlan es descripta por el relato de una mujer hipnotizada, el personaje de Flor, protagonista femenina del relato, acompañado de un dibujo que la bosqueja. Inmediatamente, y aun como parte de los títulos de crédito, aparecen imágenes reales de la ciudad, mostrando sus ruinas en Teotihuacán (donde el film efectivamente tuvo algunas locaciones). La representación del pasado histórico es así mixturada con el pensamiento mítico que desde el México moderno se ha gestado sobre él, generando el extrañamiento propio del cine fantástico, y el ambiente apropiado para las situaciones de horror y los correspondientes elementos sobrenaturales que luego se desplegarán. Las características de este género se basan, -como refieren Roas (2001) y Todorov (2001) en relación con la literatura-, en la transgresión de las leyes del mundo real, el cual se superpone con aquella sobrenaturalidad, y en la generación de una vacilación en los personajes que se topan con aquellos rasgos impropios del mundo cotidiano. Al mismo tiempo, el género fantástico tal como se presenta en la trilogía de Portillo, puede adquirir a veces características asimilables al horror, que se rige, conforme a las definiciones de Carroll (2005), por la producción de determinadas emociones asociadas al temor. Estos films en particular toman aquellos rasgos para mixturarlos con la historia mítica sobre los orígenes de la nación mexicana.

La momia que da título a esta trilogía, así como sus coetáneos, cuyas vidas son relatadas en los sucesivos *flashbacks* antes mencionados, son despojados de las particularidades culturales de aquel antiguo pueblo, pues sus actividades y creencias son reducidos a generalidades. Los films muestran entonces el carácter heroico y transgresor de quien fuera Popoca, nombre alusivo a un famoso guerrero de la mitología mexicana que se habría ofrendado a los dioses tras la muerte de su amada; también recrean la práctica de sacrificios humanos, manifestada en el ritual realizado a la doncella Xóchitl, personaje que refiere a Flor en una vida pasada, y cuyo nombre remite en la cosmovisión de aquellos pueblos a la primera mujer de la tierra⁶. Por último, hacen uso del esplendor de las pirámides que sirven de marco al imaginario sobre aquel antiguo pueblo. Todos esos elementos, aunque no están alejados de las características culturales que emanan de los pueblos

⁶ Destacamos que esta historia de amor imposible relatada en la serie de la momia azteca se repite en varios films del período, como por ejemplo en *Las luchadoras contra la momia*, aunque el guerrero Popoca es reemplazado por un hechicero de nombre Tezomoc, quien se constituirá en la momia personificada en el film; el nombre Popoca, por su parte, es mencionado para aludir al relator del código que los protagonistas tienen en su poder, y en donde se da a conocer dicha leyenda.

mesoamericanos, son sin embargo utilizados como elementos funcionales para producir el ya aludido efecto de extrañamiento del género fantástico, por medio de la inclusión de una mística sobrenatural basada en maldiciones con alcance intergeneracional y asombrosas resurrecciones, que vienen a romper el curso normal de los acontecimientos. De ese modo, corroboramos una tendencia que observa Paranaguá (2003) en el cine latinoamericano: la adaptación local de los géneros, tomando las características universales de los mismos y acomodándolas, en una especie de acto de transculturación, a un imaginario que simplifica la veracidad en una serie de condensaciones y licencias históricas.

Como podemos notar, la forma en que se presentan las características de la cultura mexicana/azteca no está desprovista de estereotipos, entendiéndolo como la plasmación de una imagen mental, a veces falsa, o a veces simplemente exagerada, en una imagen visual específica (BURKE, 2005), en este caso cinematográfica, y ambientada en un tono reduccionista, desprovisto de los matices culturales que un somero recorrido por aquellos pueblos revela a simple vista. En esta visión establecida por la imagen estereotipada, Burke reconoce la existencia de diferentes modalidades, que buscan ya sea producir miradas positivas (como la célebre imagen del noble salvaje, desarrollada en el siglo XVI), o de lo contrario, el llamado “estereotipo de los otros” (2005: 159), a partir del cual se inculca a aquellos sujetos características de crueldad, incivilización, exotismo e incluso construirse una imagen de ellos como monstruos. Como establecen Shohat y Stam, las “tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas” (2002: 121), que en este caso implican el reconocimiento de una extranjería en el propio país y en la propia historia cultural. Así, personajes fantásticos como la momia azteca pueden ser observados según este análisis como sujetos que necesitan distanciarse del espectador, en este caso más “civilizado” y adaptado a las novedades de la era moderna, forjando aquella mirada estereotipada. Si la momia del título representa a los pueblos originarios que habitaron México, no es de extrañar entonces la tendencia a establecer una suerte de extrañamiento con las culturas originarias, pero al mismo tiempo buscando reivindicarla de una manera paternalista, como quien mira a lo primitivo desde la lente de una sociedad más avanzada. Esto es reforzado por el empleo de tópicos vinculados con la experimentación científica y el desentrañamiento de las raíces histórico-culturales de México, a partir de los cuales se entablan prototipos de la figura del indígena desde el discurso

científico marcadamente eurocéntrico de los personajes de la serie. Aquello se refleja en el emplazamiento de los roles, pues la figura de la momia y los ritos de la cultura mexicana son determinados como un “otro” cuyos misterios pueden ser desentrañados por el progresismo de la ciencia europea que los personajes abrazan (ya sea con la hipnosis alentada por el psicoanálisis en sus comienzos, o con el desciframiento de escrituras antiguas). Por otra parte, las raíces indígenas quedan supeditadas a las generaciones pasadas de personajes secundarios, mientras que los protagonistas poseen una raigambre europea, siendo lo pre-hispánico un elemento únicamente incorporado a una vida pasada de Flor, en base a la creencia en la reencarnación que se busca comprobar por medio de un experimento científico). Asimismo, el gran peligro que constituye la momia vuelta a la vida es reprimido en base a los elementos de la religiosidad occidental, que son levantados como un estandarte hacia el final de la primera edición de la serie.

El film también añade una serie de contrastes en los que intervienen los protagonistas y antagonistas de estos films: por un lado, el deseo por parte de los primeros, -el médico psiquiatra Eduardo Almada, su familia y amigos-, que manifiestan su curiosidad científica por adentrarse en los secretos de la cultura azteca pero entendiendo la necesidad de conservar y respetar sus tradiciones; y por el otro, la violación de dichas tradiciones por parte de otro científico de ambiciones desmedidas, el Dr. Krupp, junto a sus matones. Se trata, en definitiva, de una batalla entre la ciencia buena, que respeta las creencias de aquel antiguo pueblo, y la ciencia mala, que busca el rédito económico y la ambición de gloria y poder, aspectos vinculados a los valores corrompidos de Occidente.

Analizando el discurso colonial que suele aparecer en ciertos films estadounidenses, Shohat y Stam encuentran algunos motivos recurrentes que coinciden con la estructuración de los personajes de la serie que aquí estudiamos: “... los hombres y mujeres blancos ocupan el centro de la narrativa, y esta última es también el objeto deseado de los protagonistas masculinos y los antagonistas masculinos” (2002: 171). Así sucede con el Dr. Almada y Flor, su prometida (que será ya su esposa en el tercer film), los cuales representan la cultura urbana del México del siglo XX y el mundo de la innovación científica, y que al mismo tiempo ingresan en el recinto secreto y consagrado de las leyendas precolombinas. Ambos viven en una mansión rodeados de objetos que los asocian a la alta cultura, pero a su vez indagan en la hipnosis y la regresión, elementos que los alejan de la racionalidad propia de la era científica que representan. Aunque esas tácticas están vinculadas

con los inicios del psicoanálisis, y por lo tanto con una teoría científica, sin embargo, su abordaje en el film está más bien volcado a una suerte de espiritualización, basada en la creencia en la reencarnación, que es combatida por la comunidad académica. Este último aspecto ejerce una contraparte que es prototípica del género fantástico, pues este puede incluir “sucesos sobrenaturales que ponen a prueba a los personajes y en sentido figurado el *status quo* de una cultura y/o sociedad específica o de toda la Humanidad” (CEDEÑO ROJAS, 2015: 2), prueba que en este caso es lanzada desde la comunidad científica, por parte de Almada, hacia la misma comunidad científica que la considera inadmisibles, generando un binarismo propio de la trama maniqueísta que aquí se desenvuelve.

Por otra parte, Flor se constituye en el ser deseado por el monstruo, la momia Popoca, quien estuviera enamorado de ella cuando se llamaba Xochitl (por cierto, el término náhuatl para “flor”), y estaba destinada a ser sacrificada a los dioses. Tras la desobediencia a los mandatos de la comunidad debido a su historia de amor, Popoca fue condenado a morir⁷ y a cuidar un pectoral y brazaletes por toda la eternidad y, en consecuencia, obligado a recuperar esos objetos ante la profanación realizada por los Almada.

El vínculo de amor entre Popoca y Xochitl, y la representación de la cultura azteca están provistos de imprecisiones históricas y de una marcada simbiosis étnica. En primer lugar, en la ceremonia de sacrificio de Xochitl, la música ritual está combinada con un canto operístico, propio de la lírica de Occidente; lo mismo podemos afirmar del maquillaje y el prototipo de peinado de las mujeres, y en especial de Xochitl, que, por cierto, al ser interpretada por la misma actriz que caracteriza a Flor (Rosita Arenas), posee rasgos físicos disociados de la raza a la que alude en esta escena en particular. Vemos aquí una manifestación de la referida representación de lo exótico doméstico manifestada por Hershfield, pues se instala un extrañamiento basado en el señalamiento de “lugares, personas e ideas que son desconocidas, prohibidas, anormales, patológicas o excluidas” (2008 :133)⁸, y que se expresan estéticamente por medio de convenciones culturales que apuntan a una simplificación, en desmedro de la complejidad que aquellos pueblos

7 Destacamos que la historia de la momia que vuelve a la vida tras ser enterrada viva por violar leyes sobre la consagración de doncellas a los dioses aztecas es revisada una y otra vez por el cine mexicano de este género, como sucede por ejemplo en el ya mencionado film *Santo en la venganza de la momia*.

8 Traducción propia del original en inglés.

originarios conllevan en sí mismos, simplificación que apunta, en definitiva, a instalar una comparación, donde lo propio (o doméstico) es llevado a aquel exotismo al que refiere la autora. En este sentido, Shohat y Stam observan una tendencia en las representaciones cinematográficas a establecer un marcado contraste entre los personajes femeninos de raza negra y los latinos o árabes con su contraparte blanca, la cual no manifiesta sus deseos sexuales de una manera abierta como las primeras, a menos que sean llevadas por engaños o violaciones. En el caso de estos films mexicanos, Flor se expresa con una mayor pasión romántica al ser hipnotizada y revivir sus amores con Popoca, que en su relación con el Dr. Almada. Por otra parte, la serie busca representar la cultura azteca a través de la inclusión de elementos prototípicos como los códices con pictogramas, que precisan ser descifrados por especialistas, así como los brazaletes y pectorales aztecas, objetos destacados de la orfebrería de aquella civilización, que son mistificados tras un velo de sacralidad y de condenación para todos aquellos que se atreven a profanarlos.

En el tiempo en que se lanzó la trilogía de la momia azteca también se habían empezado a diversificar los tipos de narrativa cinematográfica, a través de la incursión en el cine negro y de suspenso, en películas que empezaban a delinear desnudos como factor de atracción a la gran pantalla y en subgéneros populares como el cine de luchadores y otros más clásicos como el terror y la ciencia-ficción. Como puntúan Pérez Llahí y Angiola (2021), el cine de luchadores fue uno de los más nutridos en esta tendencia a la hibridación genérica, en donde se combinan el horror, el cine fantástico y la ciencia-ficción, transformándose en narrativas marcadamente intertextuales. Estos géneros, imbricados en los diferentes films, mantienen una visión ética dicotómica resumida en dos valores que no parecen tener entrelazamiento alguno entre sí: el Bien y el Mal, y todos los adjetivos que se desprenden de aquellos dos polos indisolubles. En esos extremos encontramos la histórica dualidad entre hombre y bestia que aparece en la literatura y el cine fantástico y de terror. Esta puede observarse, desde una perspectiva más evidente, en el choque entre los humanos contemporáneos y la momia, que vuelve a la vida después de miles de años de estar recluida en su tumba. Por otro lado, también emerge en la dualidad representada en el Dr. Almada frente al Dr. Krupp, como científico que realiza experimentos ilegales. Este último, en su constitución como villano, es asociado al crimen y a la manipulación de cuerpos humanos para la generación de criaturas monstruosas, entre las cuales la tercera película revelará a una especie de *cyborg* o robot humano conformado por planchas de bronce, un cerebro y un corazón perteneciente a

humanos muertos. Es entonces una especie de Dr. Frankenstein con admitidos propósitos malignos, pues combina sus ambiciosas experimentaciones científicas con la función de líder de una organización criminal (ROMERO TAPIA, 2018). En su perversidad se asemeja a las características dadas a los personajes monstruosos, contando con la compañía de sus matones, que le acercan a la narrativa del policial y el cine negro. Por otra parte, el Dr. Krupp oculta una doble identidad, que se revela en la figura de un enmascarado llamado “El Murciélago”, la cual asienta al film en la iconografía y la narrativa del cine de luchadores⁹. Su villanía es resaltada en la segunda película, en la cual se mantiene prófugo de la justicia. Por otra parte, en esta segunda emisión de la trilogía se hace presente un contrincante enmascarado, “El Ángel”, que batalla con “El Murciélago” cuando la policía no puede con él. “El Ángel” representa una justicia alternativa, aunque aliada de la institucional, la cual suele mostrarse incompetente. Es un “misterioso personaje que lucha en contra del hampa”, como se lo define en un titular de periódicos tras la fuga del Dr. Krupp, y alguien que “se preocupa por todo aquel que se encuentra en apuros” para “combatir el mal”. Dentro de las dualidades que maneja el film en la configuración de sus personajes, podemos mencionar también la de “El Ángel” y el Pinacate, amigo del Dr. Almada que asume el rol del sujeto temeroso y cobarde, contrapuesto con la hombría y valentía del científico. Al mismo tiempo, el Pinacate se revela como la verdadera identidad de “El Ángel” contrastando aquella actitud amedrentada con el heroísmo del enmascarado, propio de los superhéroes e inevitablemente asimilable a la dualidad del célebre Superman/Clark Kent, en base a la caracterización física del Pinacate como alguien aparentemente insignificante, oculto tras sus gafas¹⁰.

Por otra parte, en la confrontación entre el Bien y el Mal, esta serie establece la barrera divisoria entre ambos valores en base al tópico de la ambición, y particularmente de la consecución de gloria y dinero. Mientras el Dr. Krupp persigue el oculto tesoro azteca que el brazaletes y el pectoral

9 Destacamos las reflexiones de Rafael Aviña (2004) acerca del cine de luchadores, entendiendo que este se constituyó en una suerte de híbrido, con lo cual no es de extrañarse la inclusión de “El Murciélago” y de un luchador llamado “El Ángel” en esta trama asociada a la ciencia-ficción y el terror.

10 Según las consideraciones de Syder y Tierney (2005) podemos leer esta mixtura entre el cine de luchadores y el horror como una forma de sortear la reciente prohibición de la televisación de las peleas de lucha libre en México, trasladando el rol de villanía de los célebres luchadores *rudos*, que podrían afectar el comportamiento de niños y jóvenes, a los monstruos precolombinos.

permitirán encontrar tras la traducción de unas escrituras que le habilitarán a continuar con sus corrompidos experimentos científicos, el Dr. Almada muestra la contrapartida de esa ambición rompiendo la traducción hecha bajo amenaza y prescindiendo de aquel tesoro del cual afirma que no le pertenece. Por tanto, mientras el Dr. Krupp manifiesta la codicia desmedida, el Dr. Almada representa el respeto a las tradiciones (expresado en su devolución de los objetos profanados), y la templanza de la que carece su contrincante, modelo del científico loco que aparecerá en muchos films del género (SCHMELZ, 2007). También podemos interpretar la dualidad existente entre la momia Popoca y el ambicioso Dr. Krupp, que distingue las diferencias entre el monstruo y el villano: Popoca, a pesar de su fuerza, gran tamaño¹¹, aspecto temerario y su carácter sobrenatural, solo tiene interés en recuperar el pectoral y brazaletes que estaban a su cuidado, sin tener intención alguna de daño. En cambio, el Dr. Krupp, aun en su humanidad, mantiene características monstruosas que son de gran perjuicio para su entorno.

Otra cuestión a destacar en torno a esta serie de films es que surgieron en el período de avance de la nueva tecnología de la televisión, que había emergido en el país a principios de los años cincuenta, y empezaría a finales de esa década a formar parte de un buen número de hogares, conllevando esto una férrea competencia para los productores cinematográficos. Aquello obligó la modificación de algunos hábitos narrativos y formales que venían desplegándose en el cine mexicano, principalmente en otro género recurrente que fue el melodrama, y con él, el musical. El formato de trilogía que compone esta serie le acerca a lo episódico de la televisión, más aún cuando la segunda y tercera películas se dedican a actualizar la trama al espectador con escenas anteriores a través de relatos en *flashback*, aprovechando así la regresión a la historia para poner al tanto al espectador olvidadizo o a quien quizás no hubiera visto las anteriores ediciones de la serie cinematográfica. Este no ha sido un fenómeno novedoso, ya que se han producido seriales aun desde el cine silente, entre los que destacó la célebre *Los peligros de Paulina* (*The perils of Pauline*, Louis J. Gasnier y Donald MacKenzie, 1914), conformada por veinte episodios. Este formato derivó de los folletines del siglo XIX, cuyas entregas eran interdependientes manteniendo el vilo del lector. El cine buscó repetir esa fórmula de atracción para su público, pero

11 El personaje de Popoca fue interpretado precisamente por un *stunt man* italiano, Ángel Di Stefano.

en las sucesivas décadas derivaría en otro formato, en donde cada film empezará a tener una independencia, manteniendo con las sucesivas entregas un campo diegético común. Aunque el espectador puede prescindir de ver toda la cadena de films que componen la serie, sin embargo se mantiene, como en sus predecesores seriales, el recurso del recordatorio vía *flashback*, garantizador de la continuidad y de la mejor comprensión de la trama.

Por otra parte, la serie analizada tiene una particular pretensión de vinculación con disciplinas como la historia y la antropología. La voz *over* que da inicio a *La momia azteca* establece que el film está basado en un experimento realizado en la Universidad de Los Angeles, mencionando por nombre a dos científicos que serían responsables de dicho experimento. Aquel relator insiste en que el espectador conozca la validez de la información, la cual habría sido certificada también por un notario. Al mismo tiempo que oímos esta voz orientadora, que busca validar el aspecto científico-racional a tratar, vemos imágenes de las pirámides y esculturas de Teotihuacán, que simbolizan el aspecto místico-religioso que pondrá en confrontación la narración¹². La imbricación entre mito y ciencia se demuestra, por un lado, en la confluencia de las creencias del científico Almada sobre la reencarnación, en consonancia con su suegro y mentor, el Dr. Sepúlveda. Aun así, a pesar de las advertencias de Flor y su mayordomo, que dice ser de raza azteca¹³, se mantienen incrédulos sobre la fuerza de la maldición que desatarían sus experimentos hasta ver revivir a la momia. Por otro lado, esta mixtura se observa en la credibilidad dada al alcance de la maldición sufrida por la momia por los colegas de Almada y Sepúlveda, a pesar de ser también miembros de la academia. Las introducciones aclaratorias culminan con un reconocimiento de la combinación que el cine hace de la realidad y la ficción, asentando de ese modo una justificación para resaltar el carácter anecdótico y ficticio de la experiencia relatada en el film.

En segundo lugar, incluyen en su sistema de personajes a profesionales de esas áreas, cuya transgresión tiene que ver precisamente con el entrelazamiento en sus teorías de la ciencia y el mito, como ocurre con la controvertida y resistida teoría de Almada. Esto incluye también la exhibición

12 Este prólogo será repetido en el comienzo de la tercera edición de la serie, reforzando aquella idea para el espectador que se introduce tardíamente en la trama.

13 Es llamativo el hecho de que esta declaración provenga precisamente de un miembro de la servidumbre de la casa de los Almada, instalando así un patrón etnosocial diferenciador.

de elementos vinculados con la ciencia y los avances tecnológicos, que son instrumentos de los científicos para la demostración de sus descubrimientos, tal como sucede con los equipamientos y las medicinas para la realización del proceso que retrotrae a las personas a una antigua existencia, así como el radio-reloj ofrecido por “El Ángel” para los pedidos de ayuda, el refugio del Dr. Krupp (con sus artefactos y láminas del cuerpo humano) o incluso con espacios, como el Congreso de Investigaciones Neuro-psiquiátricas donde el protagonista presenta sus ideas científicas. Todos estos elementos vienen a determinar el proceso de modernización en el que México estaba inserto, contrastando las tradiciones por medio de la emergencia del análisis científico, contraste que viene también a romantizarlo, aunque como vemos, cargando a las culturas ancestrales de una mística. En definitiva, la cosmovisión aquí presentada está marcada por la hibridez (GARCÍA CANCELINI, 1995) entre los parámetros europeos y estadounidenses y las reminiscencias de las culturas y prácticas indígenas.

Siendo un film de amplia difusión en el territorio mexicano, no deja de ser, por las características arriba analizadas, un buen ejemplo de la existencia dentro de la narrativa fantástica y de terror de una búsqueda de extrañamiento cultural, en donde los propios orígenes son marcados como algo ajeno al espectador, construyendo de ese modo una suerte de frontera interna. Las películas ofrecen una reivindicación y un respeto por las tradiciones mexicanas/aztecas, específicamente en la actitud de los Almada por devolver los objetos de la momia y desinteresarse por los tesoros. Esto sucede en el contexto de la confrontación entre héroes o villanos, en donde los primeros, como pudimos observar, profanan dichos objetos con fines meramente científicos mientras que los segundos están interesados en los réditos económicos y en la consecución de gloria. Pero aquella valoración de los héroes es hecha a costa de un reduccionismo cultural, en donde el arte orfebre de aquella civilización, fusionado con las creencias religiosas, despierta la imaginación de los guionistas para la elaboración de mitos occidentales sobre brazaletes y pectorales con efectos sobrenaturales.

Versiones transfronterizas del mito

Un fenómeno de gran relevancia desde los inicios del cine sonoro en América Latina ha sido la interconexión entre los films de las cinematografías más prominentes de dicha región y lo salido de la manufactura hollywoodense. La competencia que implicó esta nueva tecnología llevó a una crisis en ambos espacios geográficos que incluyó la elaboración de películas hispanas en Estados Unidos y luego el éxodo de algunos artistas latinoamericanos a sus países de origen (cargados con las dificultades idiomáticas y de acentos), entre otras cuestiones. Esa vinculación continuó a lo largo del tiempo, aun cuando las industrias cinematográficas en países como México y Argentina ya estaban consolidadas, buscando Hollywood continuar captando a los públicos que estaban por debajo de sus fronteras. Así es que, a pesar de la histórica hegemonía de los mercados estadounidenses, la presencia de lo hispano o lo mexicano en particular nos da a entender que ha existido siempre una suerte de retroalimentación, consistente en el intercambio entre las necesidades de los empresarios hollywoodenses de captar a los públicos hispanos, cada vez más numerosos en su territorio a causa de las migraciones pero también abiertos al cine en tierras mexicanas, y de la utilización de esta industria por parte de la creciente cinematografía de México, que tomó la gran aceptación de la cultura estadounidense por parte de sus audiencias para la constitución de una identidad audiovisual y animar, como bien puntúa Serna (2014), un ideario de modernidad mexicano. Esto incluyó también la difusión del cine mexicano en Estados Unidos, donde distribuidoras como Azteca Films, dirigida por José U. Calderón, -padre de Guillermo-, dedicadas casi exclusivamente a esos objetivos, han tenido una gran injerencia.

Los estereotipos no estuvieron ausentes a la hora de la representación de personajes latinoamericanos. Un caso muy revisitado ha sido el de Carmen Miranda, actriz de origen portugués asociada continuamente con el paradigma de la mujer latinoamericana, llena de ritmo y rodeada de simbología tropical. Algo similar podemos decir de Dolores del Río o Lupe Vélez, esta vez mexicanas que trabajaron en Hollywood gestando un paradigma de la mujer latina que colaboró con la creación de imaginarios (LÓPEZ, 1998; FLORES, 2021). Dicho esto, es notorio el hecho de que la trilogía de la momia azteca haya sido de interés, ya finalizando la década del cincuenta, para los productores de habla inglesa. Así como los propios mexicanos impulsaron la difusión de estereotipos sobre la cultura

precortesiana en dicho país, también hicieron lo mismo los extranjeros al apropiarse del estereotipo mexicano sobre su propia historia cultural.

Eso incentivó la extensión de cierto imaginario sobre las culturas prehispánicas que nace desde el México de la modernidad y deriva así en la imagen que los estadounidenses empiezan a formarse en torno a ellas¹⁴. Mientras en diferentes países del mundo el cine de terror y de ciencia ficción presentaba en estos años cincuenta nuevas versiones de las historias de Drácula, Frankenstein o el Hombre Lobo, en América Latina, a dichos personajes y monstruos se les ha añadido, como hemos podido ver, motivos vinculados con las culturas antecesoras, insertando así la figura de la momia (que ya había sido popularizada mundialmente en décadas anteriores por Boris Karloff y Lon Chaney Jr.)¹⁵, o en otros casos, de fábulas como la de la Llorona (presente en varios films a lo largo de las décadas)¹⁶. Eso ya había acontecido en la primera gran explosión del cine fantástico y de terror mexicano, evidenciada en la década del treinta, en donde “se recuperaron las leyendas de horror sobrenatural del imaginario mexicano” (CABRERA CARREÓN, 2019: 201). El exotismo de lo propio es aprovechado entonces por los mexicanos y convertido a su vez en un factor de atracción para los estadounidenses.

El cine mexicano ha estado, por otra parte, muy asociado a la temática de lo fronterizo, en el sentido de que sus configuraciones industriales y estéticas siempre estuvieron conectadas a los movimientos de interacción producidos a ambos lados de las fronteras, con el traspaso de estrellas cinematográficas, el entrenamiento de técnicos en el exterior y los negocios de distribución y exhibición volcados hacia el público mexicano en Estados Unidos, entre variados aspectos. Aunque esta cultura transfronteriza ha permeado la identidad cinematográfica mexicana desde sus mismos

14 Esto último responde a su vez al afán arqueológico y etnográfico que el cine ha sabido incentivar desde sus mismos inicios, en una suerte de búsqueda exploratoria sobre espacios y pueblos desconocidos, práctica que ha sido muy frecuente en el cine aun desde las vistas tomadas por los hermanos Lumière y sus camarógrafos itinerantes en Latinoamérica.

15 Destacan en este sentido *La momia* (Karl Freund, 1932) y *La tumba de la momia* (The mummy's tomb, Harold Young, 1942).

16 El cine mexicano ha explotado esta leyenda de múltiples maneras, teniendo en cuenta además que el mismo mito original contiene variaciones que dan lugar a esta diversificación: *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), *La herencia de La Llorona* (Mauricio Magdaleno, 1947), *El grito de la muerte* (Fernando Méndez, 1959), *La Llorona* (René Cardona, 1960), *La maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1961), *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona* (Miguel M. Delgado, 1974), *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2007) y *La leyenda de La Llorona* (Alberto Rodríguez, 2011).

inicios, las películas de Portillo que acabamos de analizar no se corresponden particularmente con la categoría de cine fronterizo, por el hecho de que, tal como describe Iglesias Prieto, ese cine

es aquel en que la trama o una parte importante de ella se desarrolla en la frontera entre México y Estados Unidos; aquel que de manera central hace referencia a un sujeto o personaje fronterizo [...] el que se caracteriza por hablar de la población mexicana o de origen mexicano en Estados Unidos; el que se ha filmado en un espacio de la frontera [...] y, por último, aquel cine en que una parte importante de su argumento se refiere a la frontera o a problemas de identidad nacional” (2000: 23).

Sin embargo, estos films sí pueden vincularse con lo fronterizo en base a su difusión y repercusión más allá de México¹⁷, en particular por las numerosas referencias a ellos que hará el cine estadounidense de clase B en el transcurso de los años sesenta y, en consecuencia, por la diversificación de los públicos que esto conlleva. Teniendo en su trama motivos vinculados a lo mítico y convertida al mismo tiempo en objeto de culto para espectadores aficionados, la serie de la momia azteca fue simultáneamente tomada por un productor llamado K. Gordon Murray, que tradujo al inglés las dos últimas ediciones de la trilogía utilizando las imágenes provenientes de la versión mexicana¹⁸, y transmitiéndola por

17 La trilogía de la momia azteca ha tenido repercusión en varios mercados, como lo testifica la carta de Guillermo Calderón dirigida al referente en Chile de la distribuidora Películas Mexicanas, S.A. el 7 de septiembre de 1961: “Yo produje unas películas que se llaman “LA MOMIA AZTECA”, “LA MALDICIÓN DE LA MOMIA” y “LA MOMIA AZTECA VS EL ROBOT”. Estas películas, aunque te parezca extraño, fueron adquiridas en Italia, España, y acaba de entrar la primera de ellas en Brasil con estupendos resultados. No crees tú que valdría la pena que vieras una copia de “LA MOMIA AZTECA”, o cuando menos solicitaras una sinopsis de la misma, ya que como antes te digo han sido películas de un gran éxito de taquilla” (Fuente: Archivo Permanencia Voluntaria).

18 De hecho, ni siquiera los titulares de periódicos que aparecen en diversos momentos en el encuadre son reemplazados por noticias en inglés, resolviendo la dificultad de lectura por medio de la voz de un locutor leyendo en inglés la traducción correspondiente. Entendemos así que estos films no pretenden hacer un ajuste para el público estadounidense sino solamente una transcripción idiomática.

televisión y en los autocines¹⁹. Conforme a las observaciones de Andrew Syder y Dolores Tierney, esta ha sido una tendencia recurrente en Estados Unidos a mediados de la década del sesenta, que los autores referencian bajo el nombre de “mexploitation movies” (2005: 33), es decir, películas lanzadas bajo características de bajo presupuesto y condiciones mínimas de calidad técnica y estético-narrativa, con la particularidad de la inclusión de elementos propios de la cultura mexicana²⁰.

La primera de las películas dobladas por Murray fue *The curse of the aztec mommy* (Paul Nagel, 1957), mientras que la segunda llevó el título de *The robot vs the aztec mummy* (Manuel San Fernando, 1958). Los créditos de los films respetan el elenco y gran parte del equipo artístico-técnico, referenciando al guionista como Alfred Salazar (en lugar de Alfredo) y a su productor y co-guionista como William Calderón S. (en lugar de Guillermo). La trama es respetada, haciéndose unas leves modificaciones, especialmente en los nombres de los personajes: Flor pasa a llamarse Flora, el pequeño hermano del Dr. Almada/ es aludido como Bobby, mientras que su hija responde al nombre de Jenny. Finalmente, el principal ayudante de Krupp, el Tierno, es conocido bajo el nombre de Bruno. Notamos también una diferencia en el empleo de la música de ambientación utilizada en la banda sonora, que es modificada en las versiones estadounidenses.

Además de los doblajes realizados por Murray existieron otros dos títulos provenientes de aquel país que tomaron escenas de la serie de la momia azteca. Nos referimos a *Face of the screaming werewolf* (1964) y *Attack of the Mayan mummy* (1964), producidas y dirigidas por Jerry Warren²¹, quien comprara los films de Portillo para efectuar una práctica que venía haciendo desde hacía algunos años, la de tomar las imágenes de determinadas películas con el fin de usar aquellos retazos y configurar una nueva trama añadiendo metraje rodado con actores y escenarios propios. En la primera de estas producciones, existen algunas escenas

19 Además de lo realizado con la serie de la momia azteca, Murray se encargó de doblar y difundir varios clásicos del cine de horror mexicano, como *El vampiro* (*The vampire*, Fernando Méndez, 1957) y *El barón del terror* (*The brainiac*, Chano Urueta, 1962) y *Las luchadoras contra el médico asesino* (*Doctor of doom*, René Cardona, 1962), así como algunos títulos protagonizados por Santo, el enmascarado de plata. Para más detalles, ver Syder y Tierney (2005).

20 Este término también se encuentra referenciado y analizado por Doyle Greene (2005).

21 Otros títulos de Warren que comparten las mismas características de producción fueron *Curse of the stone hand* (1964) y *Creature of the walking dead* (1965).

dobladas al inglés provenientes de los films mexicanos, como por ejemplo la que da inicio al experimento de regresión por parte del Dr. Almada. Se toman extractos de aquella secuencia a modo de resumen, como una especie de sinopsis audiovisual, propia de los adelantos publicitarios de los films. La película también añade escenas de otra producción mexicana asociada al género, *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), protagonizada por el cómico mexicano Germán Valdés (Tin Tan) y con la participación del célebre Lon Chaney, que responde a una iconografía similar a las realizadas por Portillo. El hombre lobo que aparece en este film, que por cierto es a la vez una momia restaurada por un científico ambicioso, se suma a la momia azteca del film de Portillo en una dupla de monstruos. A estas imágenes entrelazadas, que responden a una especie de pastiche asimilable a aquella tendencia frankensteiniana de creación de los científicos de estas producciones, se suman nuevas escenas realizadas para la ocasión con los actores estadounidenses George B. Mitchell, Chuck Niles y Steve Conte. Sin intención de una coherencia narrativa cuidada y sin un esfuerzo mayor en los efectos de continuidad, el film toma los personajes de aquellos dos títulos y los resignifica, cambiando sus nombres y reformando los correspondientes argumentos.

La segunda producción también toma como referencia escenas de las películas de Portillo, modificando la trama la mayor parte de las veces a través de una voz *over* que reorienta el relato, y cambia la procedencia de la momia hacia la cultura maya (en una muestra del sincretismo cultural antes referenciado). En sus títulos de crédito vuelven a figurar algunos de los actores de la serie original, ya que estos emergen en el film combinados por medio del montaje con otros actores estadounidenses que participaron para la ocasión. También son modificados los nombres del productor y los guionistas, aunque de una forma mucho menos evidente, llamándolos Gilbert Solar y Alfred Salimar en lugar de Guillermo Calderón y Alfredo Salazar.

Pero la lista de películas que tomaron escenas mexicanas no termina aquí: otro film de Jerry Warren, una especie de versión psicodélica sobre la figura de la Batichica titulado *The wild world of Batwoman* (1966), incluye algunas imágenes de *La momia azteca*. Particularmente, hay unos inserts del personaje de “El Murciélago” espiando el lugar donde unos

maleantes tienen secuestrada a una aliada de la Batichica²²; así también las imágenes de la pantalla de comunicación del bandido con la cual da instrucciones a sus matones en *La momia azteca* son usadas para dar cuenta de los contactos del enmascarado con un científico loco. También lo vemos saliendo de una cueva y entrando inmediatamente a su laboratorio, en base a reinserciones de fragmentos del film de Portillo. Finalmente, “El Murciélago” aparece hacia el final de la narración por intermedio de un actor estadounidense, para las escenas del encuentro entre el bandido y la Batichica. Aquí se produce un despojo de la narración de aquellas cuestiones vinculadas a la figura de la momia y la mística construida en torno a las leyendas de Tenochtitlan, para centrar el atractivo en las figuras de los superhéroes y los villanos.

La adhesión que el cine mexicano suscitó en Hollywood con la producción de estas versiones dobladas y/o retocadas del género de horror nacional nos habla de una repercusión retroactiva, en el sentido de que los films mexicanos aluden por sus temáticas e iconografía a las referencias del cine clásico de terror hollywoodense. Por lo tanto, podemos inferir que más que la persecución de un exotismo foráneo, los productores Murray y Warren rescataron en estos films una suerte de nostálgico *revival* del propio cine estadounidense, aunque la narrativa presentada en los títulos mexicanos no es estrictamente semejante a la de aquellos a los que refieren. En cierto sentido, el hibridismo genérico -que amalgama lucha libre, comedia, terror y ciencia-ficción- así como la alusión a las culturas autóctonas, marcan un punto de gran diferenciación con sus pares estadounidenses, ya que estos últimos no han asociado dichos géneros a la propia historia cultural, sino más bien a fenómenos vinculados a la literatura de ficción (novelas o comics). A su vez, el empleo de estos films mexicanos para su difusión en la televisión y los autocines nos habla también del auge del género de terror entre el público joven, más aún en el año 1964, del cual Syder y Tierney (2005) recalcan como el momento de clímax de esta tendencia, coincidente con el estreno de las versiones de Murray y Warren sobre la serie de la momia azteca y con la difusión de las series cómicas estadounidenses “Los locos Addams” y “The Monsters”. Podemos ver entonces que el renacer del cine fantástico y de ciencia-ficción, y sus roces con el terror, responde

22 En el film original, “El Murciélago” está espiando los experimentos del Dr. Almada.

a un interés de rescatar el éxito que el cine hollywoodense ha suscitado en los públicos nacionales buscando de ese modo gestar el crecimiento del propio mercado con producciones de esa raigambre genérica, pero a su vez, la adición de elementos vinculados a la historia cultural mexicana ha llevado a estas películas a la construcción de una cierta mística audiovisual en torno a imaginarios estereotipados sobre la propia idiosincrasia que han sido utilizados para atraer el público nacional, y que ha gestado a su vez interés en los espectadores del otro lado de la frontera.

Conclusiones

A través del análisis de la trilogía de *La momia azteca* pudimos vislumbrar la existencia de una tendencia en el cine mexicano a reencuadrar la historia antigua bajo parámetros que producen fronteras tanto internas como externas, a saber, aquellas que alientan un efecto de extrañamiento con el fin de aplicar visiones estereotipadas de las culturas prehispánicas en base a las características del cine clásico-industrial de género, y por otro lado, aquellas que utilizan esa misma visión foránea hecha por los propios mexicanos para revitalizar esos estereotipos en el cine estadounidense de clase B. Pudimos localizar que estos films fueron configurados narrativamente en base a visiones dicotómicas que rondan aspectos tales como la confrontación entre la ciencia y lo mítico y entre la racionalidad y la superstición, marcadas por las categorías del Bien y el Mal como elementos disociados. Sin embargo, esta polarización deja de ser tal cuando analizamos los aspectos culturales e históricos que emanan de los films y de las versiones traducidas o transformadas por productores estadounidenses. Na bacia do Rio Araranguá, que também apresenta alta ocorrência de desastres, a memória coletiva já “terceirizou” o impacto dos eventos, não é mais notadamente Araranguá que sofre com a enchente, mas sim a localidade vulnerável da Barranca. Nesse processo de cristalização da segregação espacial, o poder público morosamente espera que a enchente limpe a própria sujeira, varrendo do mapa a comunidade. O que se deixou escondido no passado foi a importância do bairro na formação do município, uma importância deixada de lado porque não condiz com o atual *status* conferido à localidade.

Entendimos que la serie de la momia azteca, partiendo de imaginarios asentados sobre las culturas originarias, buscó generar un efecto de extrañamiento en el espectador mexicano, estableciendo una serie de entrelazamientos de leyendas surgidas de mentalidades modernas y occidentales que las incorporaron a los films. Por otro lado, ese mismo estereotipo cultural fue trasladado al otro lado de la frontera, en Estados Unidos, mostrando los productores Warren y Gordon Murray un interés por difundir esa mirada extrañamente foránea de los mexicanos sobre sus propios orígenes, y de algún modo, debido a las reminiscencias hollywoodenses de los films de Portillo, también retrotraerse al propio imaginario generado por el cine estadounidense, en una suerte de culto al cine de género.

Referencias bibliográficas

ABRAHAM, Carlos. An overview of the Latin American science fiction market. En: KURLAT, Silvia G. y DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2021, p. 81-90.

AVIÑA, Rafael. El cine de luchadores. En: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México D.F.: Editorial Océano de México S.A., 2004, p. 185-201.

AYALA BLANCO, Jorge. El horror. En: *La aventura del cine mexicano*. México D.F.: Ediciones Era, 1968, p. 209-221.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

BURKE, Peter. Estereotipos de los otros. En *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CABRERA CARREÓN, María Dolores. La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. VII, N° 1, p. 183-208, primavera 2019. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2019v7n1/brumal_a2019v7n1p183.pdf

CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

CEDEÑO ROJAS, Maribel. Introducción. El cine fantástico y de terror en Hispanoamérica y España. *Helix*, N° 7, p. 1-12, 2015. Disponible en: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/7-int/Cedeno>

CUELLAR BARONA, Margarita. La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*. Cali: Universidad Icesi, N° 2, p. 227-246, diciembre 2018.

FLORES, Silvana. Variantes de los foráneo dentro y fuera del país: rasgos transnacionales en La zandunga (Fernando de Fuentes, 1938). *RELACULT – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, Vol, 7, N° 1, p. 1-17, enero-abril 2021. Disponible en: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1965/1408>

GARCÍA, Gustavo. La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta. En: GARCÍA, Gustavo y MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 198-220.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Transforming Modernity: strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

GREENE, Doyle. *Mexploitation Cinema*. A critical history of Mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977. North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2005.

HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna*. Women, nation, and visual culture in Mexico, 1917-1936. Durham: Duke University Press Books, 2008.

IGLESIAS PRIETO, Norma. Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo. En: DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora, 2000, p. 19-39.

LÓPEZ, Ana. From Hollywood and back: Dolores del Río, a Trans(National)

Star. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 17, p. 5-32, 1998.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PÉREZ LLAHÍ, Marcos Adrián y ANGIOLA, Silvia. The eternal dream of a minor cinema: Latin American Dalliances with Science Fiction. En: KURLAT, Silvia G. y DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2021, p. 299-310.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, p. 7-46.

ROMERO TAPIA, Delfin. Científicos en la ciencia ficción mexicana. *Ciencia*. México, Vol. 69, N° 2, p. 38-43, abril-junio 2018. Disponible en: https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/69_2/PDF/CientificosCienciaFiccion.pdf

SCHMELZ, Itala. *El futuro más acá*. México: Conacult/UNAM/Landuci, 2007.

SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia*. American films and Mexican film culture before the Golden Age. Durham and London: Duke University Press, 2014.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.

SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores. Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic. En: SCHNEIDER, Steven Jay y WILLIAMS, Tony (eds.). *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press, 2005, p. 33-55.10:30 - te

TODOROV, Tzvetan. Definición de lo fantástico. En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, p. 47-64.

ENVIADO EM: 23/08/2021
APROVADO EM: 22/10/2021