

Cronos. El origen del alquimista - Estudio de Caso

Cronos. El origen del alquimista - Estudio de Caso

Álvaro Fernández

En 1536, escapando de la Inquisición, el alquimista Uberto Fulcanelli desembarcó en Veracruz, México [...] Fulcanelli estaba determinado a perfeccionar la invención que le proveería con la llave de la vida eterna. Él la nombraría: el artefacto de Cronos... Cuatrocientos años más tarde [...] parte de una bóveda en un edificio se colapsó. Entre las víctimas había un hombre de piel extraña [...] con su pecho mortalmente atravesado. Sus últimas palabras fueron: *Suo tempore*... Éste era el alquimista.

Éste es el prólogo de la ópera prima de Guillermo del Toro. Metafóricamente podría funcionar para presentar a un alquimista que, como Uberto Fulcanelli, *suo tempore* estaba determinado a realizar aquella cinta a los veintiocho años de edad, que si bien el tiempo determinará cuál será su pedazo de eternidad, lo cierto es que otorgó aires de renovación a una cinematografía que estaba ahorcando las expectativas del público. Él la nombraría: **La invención de Cronos**.⁽¹⁾



Esta ópera prima dio a conocer la capacidad de Guillermo del Toro para conciliar sus preocupaciones artísticas con el más generalizado gusto del público, fama ganada principalmente a partir de dos de sus últimas películas: **El laberinto del fauno** (2006) y **Hellboy** (2004). Sin embargo, de la creación de **Cronos** (1992) —como se conoce a la película— derivan las constantes de más fiel autoría que cultivará en toda su obra, a la vez que traza en un adverso contexto nacional nuevas rutas para transitar con su propio imaginario, el escabroso camino de la industria internacional.

En aquel entonces, directo de Guadalajara, Del Toro desembarcó en la Ciudad de México en plena efervescencia del Programa Óperas Primas del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC),⁽²⁾ que junto con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y un sindicato tenía la finalidad de incentivar el cine de autor.

Es el momento en que se habla de un "Nuevo Cine Mexicano", del éxito y debut de María Novaro (**Lola**, 1989), Nicolás Echevarría (**Cabeza de vaca**, 1990), Carlos Carrera (**La mujer de Benjamín**, 1991), Alfonso Cuarón (**Sólo con tu pareja**, 1991), entre otros. La "Época de oro de las óperas primas" es entre el 88 y el 94, año en que comienza otra tradicional crisis económica y la gradual y desventajosa apertura al Tratado de Libre Comercio.

De cualquier manera, sin ser egresado del CCC, Del Toro deambuló abriéndose paso en medio del férreo centralismo del país y en una industria no preparada para el cineasta que además de "provinciano", venía con

tremenda obra de horror que sobrepasaba las dimensiones industriales, pues entonces un millón y medio de dólares (1 600 millones de pesos) era demasiada inversión y más para el género.

Y para resaltar lo adverso e ir de lo contextual a lo textual –donde se localizan obsesiones filmicas y el sustrato simbólico del director–, recuérdese que cuando debuta en 1992 algunos no le pronosticaban buenos augurios como el funcionario de Imcine –institución coproductora– quien sentenció que la película nunca se vería en Cannes. Pero tras ganar ahí un premio en la Semana de la Crítica, sin contar otros que se han ido sumando, se coloca firme en cartelera a finales de 1993⁽³⁾ modificando criterios que veían en el horror y en cintas de temas “no nacionales”,⁽⁴⁾ objetos poco dignos de considerarse, mientras que para el director de corte más universal, este género era lo que para otros el film de arte.⁽⁵⁾

En este año –según datos arrojados por CANACINE (Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica)– se estrenaron 46 películas mexicanas, cifra que equivale a un escaso 18.9% frente al cine extranjero de superproducciones a la *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993); de esas cintas mexicanas sólo nueve fueron del IMCINE y el resto de Televisa, Televisión y la iniciativa privada que apostaba a géneros de narcos y ficheras, y a ganancias inmediatas a través del *videohome*, por lo que aun quedaba tramo para hablar de un “Nuevo cine mexicano” que buscaba a su público de variopintas identidades entre el videocassette, la televisión, las salas comerciales y las salas de arte (circuito estadounidense donde fue exhibida *Cronos*).

Si bien *Cronos* puede concebirse como el origen del alquimista –metáfora de los inicios de un cineasta cuya “alquimia” es definida por la amalgama de géneros cinematográficos y lenguajes visuales, por la articulación de personajes, historias y efectos especiales que construyan particulares mundos imaginarios–, los inicios de su práctica cinematográfica se remontan a la preadolescencia cuando a manera de juego –cosa que parece continuar haciendo–⁽⁶⁾ comenzó con pequeños cortos animados filmados con la cámara súper ocho de su padre.⁽⁷⁾ A finales de los setenta, con su espíritu lúdico y esa fascinación por el horror, participa en festivales de secundaria y prepara con cortometrajes en video; ahí está *Pesadilla*, en el que se ve a una mano salir de los baños y pasear por la escuela.⁽⁸⁾

En 16 y 35 mm realizó con más seriedad –si se puede llamar así a insólitos cortos– *Doña Lupe* (1985), presentado en la primera Muestra de Cine en Guadalajara, en el que el espectador vio a una anciana que enfrenta a balazos a dos policías corruptos. Después vendría *Geometría* (1987), producido a manera de carta de presentación para ser aceptado en los cursos de efectos especiales impartidos por Dick Smith, director de efectos visuales de *El exorcista* (William Friedkin, 1973); el corto colmado de imágenes religiosas, trata sobre una mujer paralítica –interpretada por la madre del director– que es asesinada por un feto gigante.

Por su parte, bajo la sentencia de que “si no hay caminos hay que hacerlos” –y a la manera de aquel alquimista que inventó el artefacto de cronos en un medio inquisitivo–, los efectos especiales fueron creados por el mismo director en un contexto tapatío en el que no interesaban, ni siquiera para las reconocidas películas de Jaime Humberto Hermosillo.

Entonces fundó Necropia, empresa que durante diez años estuvo dedicada a la creación de efectos –a veces gratuita– para largometrajes como *Cabeza de vaca*; o la serie de horror *Hora marcada* de la que dirigió cinco episodios (entre 1986 y 1989) –que a su vez a marcó una generación de televidentes y ejerció cineastas como Alfonso Cuarón o Emmanuel Lubezki, por mencionar algunos–; de igual manera realizó efectos incluso para publicidad que también dirigió y actuó.⁽⁹⁾

Así, mientras se producían cintas de sexicomedias y albures, y el género de horror se limitaba a burdos intentos con *Vacaciones de terror* (René Cardona III, 1988) basada en el éxito de *The Evil Dead* (Sam Raimi, 1981), o *¡Aquí espantan!* (Joaquín Bissner, 1992), vulgares parodias de *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984) o de *Beetlejuice* (Tim Burton, 1981), durante un lustro con el guión de *Cronos* bajo el brazo –que en su primera versión se titulaba *El vampiro de Aurelia Gris*–,⁽¹⁰⁾ del Toro seguía perfeccionando su técnica de efectos, enfocada en todo momento a la realización su ópera prima.⁽¹¹⁾ La participación en otros proyectos ya en calidad de asistente de dirección o de *story board artist*, le permitía posicionarse y adiestrarse en el quehacer cinematográfico que alcanzaría el mayor grado de experimentación técnica en su segunda película por encargo: *Blade II* (2002).⁽¹²⁾ Y llega el momento. En medio del rodaje de *Cabeza de vaca*, da a leer el guión a la productora Bertha Navarro, quien de inmediato se

involucra en el proyecto de tema extraordinario, pues **Cronos** es una historia de vampiros que, salvo contadas excepciones como la de **El vampiro** de Fernando Méndez (1957), en la tradición mexicana apenas se registran buenos tratamientos y menos tan radicales. Cabe decir que del resultado de **Cronos** dos aguas disponen al director sus respectivas corrientes: por una parte, Hollywood lo pone a prueba en aguas caudalosas dándole el timón de **Mimic**(1997), por otra, Almodóvar le ofrece producir **El espino del diablo** (2001) y navegar de nuevo por los ríos de la autoría.



Cronos cuenta la historia de Jesús Gris (Federico Luppi), un anticuario de avanzada edad que, dentro de la figura de un arcángel, descubre y luego usa el Artefacto de Cronos, que es una filigrana de veinticuatro quilates con símbolos que refieren a la vida eterna, un huevo que fusiona lo orgánico y lo inorgánico constituido por un mecanismo interno que filtra la sangre activado por un insecto ácaro. De pronto, Jesús adquiere vitalidad inusitada, pero, cual efecto de droga y “experiencia cuasi sensual” –como reza el guión–, surge el síndrome de abstinencia y la imperiosa necesidad de beber sangre. A la par, Dieter de la Guardia (Claudio Brook), un próspero industrial europeo de salud decadente, tiene en sus manos el diario del alquimista inventor de Cronos, una suerte de manual para usar el artefacto y mantenerse con vida eterna. Obsesionado por obtener este huevo, utiliza a su sobrino Ángel de la Guardia (Ron Perlman), tipo rudo también obsesionado pero con la herencia de su tío. Pronto Ángel asesina a Jesús, quien resucita al tercer día adquiriendo una imagen monstruosa. Con ayuda de Aurora su nieta (Tamara Shanath), intenta robar el diario, pero Dieter lo descubre poco antes de ser golpeado y herido de muerte por Aurora. Ángel impide robar el diario y persigue a Jesús. En medio de la lucha, Jesús y Ángel caen de un edificio. El segundo muere y finalmente Jesús, para no beber la sangre que le ofrece Aurora –algunos han interpretado la negación del incesto–, destruye el Artefacto de Cronos a saber que así destruirá su propia vida eterna.

En esta película,(13) tras recurrir al tópico introductorio del narrador omnipresente característico de Hollywood – recurso que certifica lo contado según el director–,(14) en buena parte echa mano del tradicional melodrama familiar para mezclarlo con algo de comedia y con renovados esquemas género de horror, incluso del *western* cuando alude al duelo final. Por tanto, hay un tratamiento original de la tradición del vampiro que amalgama géneros y reinventa la mitología ubicada en un México multicultural, babélico y *post* Tratado del Libre Comercio –como dicta el guión–, donde se pasa del español al inglés con la mayor naturalidad, y los letreros se leen en varios idiomas.



Se puede ver –y el director lo manifiesta– que la película tiene influencias directas del cine de horror de la Hammer, de *La maldición del hombre lobo* (1961), y las películas de Drácula de Terence Fisher (*Drácula. Príncipe de las tinieblas* 1966 y *Drácula*, 1958) –sobre todo por el tratamiento más humano que hace del vampiro–, la estética gótica, el patrón de colores dorados y azules para los personajes cálidos o fríos, y la puesta en cámara;⁽¹⁵⁾ pero también elementos del cine de Cronenberg, *La mosca* (1986) y *Videodrome* (1982); sin olvidar algo del *Frankenstein* (James Whale, 1931) de la Universal por la relación entre el monstruo y la niña.

De ahí, el director define su estética con un sustrato dramático y visual avalados por una cinefilia y cómicfilia, por la intertextualidad de ambos lenguajes: *Blade* y *Hellboy* surgen del cómic, incluso *El espinazo del diablo* tiene gran relación con éste;⁽¹⁶⁾ también lo define un sustrato simbólico anclado a sus obsesiones mitológicas y del mundo natural de la entomología, así como a su propia experiencia de vida –según la historia de amor surge de la relación con su abuela que agonizaba y muere cuando éste termina el guión. Todo bajo la lente de un fino horror y, una fijación con niños protagonistas o viejos cómplices regularmente secundarios pero ligados a la figura infantil a veces autista y siempre oprimida por el mundo adulto, tanto en sus obras de encargo: *Mimic*, como en las más personales: *Cronos*, *El espinazo del diablo*, *Hellboy* y *El laberinto del fauno* –al parecer única exenta de la figura del viejo, aunque el Fauno se asume como un anciano del bosque de tiempos inmemorables.

La idea surgió –recuerda el director- de la lectura de un texto de M. Summers, un monje vampirólogo, cuya premisa es que la vampirización inicia en el seno familiar.⁽¹⁷⁾ Sin olvidar a Gelbert de Aurillac, monje francés del siglo X que gustaba de inventar autómatas. Después se inclinaría al tratado de vampiros de Dom Agutín Calmet que escribió sobre vampiros miniatura⁽¹⁸⁾ a manera de insectos, seres que fascinan al director y forman parte de sus obsesiones temáticas en tanto resorte dramático o recursos visuales que alteran la hegemonía de la razón en el mundo moderno. En *Mimic* son el centro medular de la trama, en *El laberinto del fauno* los insectos guían a la niña al mundo fantástico como escape de una enfermedad social moderna que devora las almas: concretamente el cáncer del fascismo, interpretación del “complejo de *Cronos*” que devora a sus hijos.⁽¹⁹⁾

Al respecto, se ha escrito que del Toro, mediante su oficio afincado en el género, muestra su particular entendimiento de la modernidad. El académico de la Universidad de Georgia Héctor Fernández sostiene que para el director: “frente a la eternidad, la modernidad no se convierte en una entelequia progresista, sino en un deterioro acelerado”. En ese sentido, el recurso del insecto “es una sintomática de la fragilidad de la civilización” en tanto acompañantes del gran proyecto de la modernidad que representan el orden primitivo, seres que escapan al control y han sobrevivido a la neutralización de las grandes plagas mediante las tecnologías. “Los insectos combinan [...] el vigor reproductor y la tenacidad demográfica. Nos recuerdan [...] la fragilidad de una modernidad fundamentada en una noción de progreso, en una comprensión particular de nuestra relación con el tiempo”.⁽²⁰⁾ Quizá por eso pregunta el personaje Dieter de la Guardia: “¿quién dice que los insectos no son las criaturas favoritas de Dios? Cristo caminó por el agua, igual que un mosquito; el asunto de la resurrección no le es ajeno a las hormigas, a las arañas. Pueden estar en el centro de una piedra cientos de años”.

Dicho sea de paso, una de tantas alusiones al dogma religioso inserto en el largo proceso de secularización del siglo XX que extiende raíces hasta el renacimiento. A la sazón, aparecen –coincidiendo con este autor–(21) las dos constantes fundamentales del director que son la mitología cristiana y los insectos relacionados con el orden eterno, pero a través del vampirismo fuera de serie resultado de la alquimia y su ecuación perfecta de lo orgánico y lo inorgánico, caracterizada por el orden químico y el espiritual en la transmutación de metales que son reducidos a materia neutra, o muerta, para liberar, purificar y perfeccionar su alma.



Para ello, Del Toro inventa un exquisito mecanismo(22) al que pregunta Jesús Gris luego de usarlo: “¿Quién eres, pequeño? ¿Un Dios?... Cuánto bien me haces”. El artefacto de Cronos está colmado de simbolismos referentes a la eternidad: el *insecto* vive en un *huevo*, para la alquimia es imagen del mundo y semilla de la piedra filosofal, un huevo de color y material de *oro* que significa la última perfección, donde se graba “la *serpiente* que se muerde la cola y que indica la unidad de la materia y de los cuatro elementos [...]”. En el sentido más general [...] simboliza lo extremadamente malo y –paradójicamente– la superación de este mal”.(23)

Asimismo, entre la mitología católica basada en la redención por medio del sufrimiento y la ciencia justificante de la descomposición-regeneración física y transmutación de la materia para llegar a la pureza del alma, alquímicamente en medio de la yuxtaposición de significados –más allá de la influencia *hammeriana*– define su estética y el patrón de colores de los personajes: blanco, negro, rojo y amarillo, atmósferas azules y ámbar. Jesús Gris, anunciado por la reliquia del Arcángel y el personaje Ángel de la Guardia, oscila entre la transmutación del negro por su muerte, al blanco por su resurrección; Aurora, sinónimo de amanecer, pureza, principio del día, viste de rojo como el color de la tentadora sangre que bebe Jesús Gris y la roja capa que –como el nazareno– usa en su resurrección tres días después de nacer en navidad, el rojo es el “principio simbólico por antonomasia de la vida [asociada] a la piedra filosofal”.(24)



Con todo, Jesús Gris es hijo de la modernidad, trabaja con antigüedades para ligar al mundo antiguo con el moderno a través del conocimiento, como el insecto liga en su larga evolución el pasado con el presente. En ese sentido se convierte en una extensión del alquimista que deja atrás el teocentrismo medieval por el humanismo antropocéntrico; pero también en un vampiro ordinario, tercermundista y clasemediero casi adicto, carente de títulos de nobleza europea, del halo erótico, de la apariencia subyugante y seductora que caracteriza al monstruo en el imaginario popular. Un ser –a diferencia del ser diabólico– dotado del libre albedrío que descompone su apariencia física para, en el marco del dilema ético y moral, ganar humanidad. Pues **Cronos** es una historia de vampiros, pero también es una historia de amor, “una fábula moral sobre el deseo de no perder el alma y la virtud, y exaltar un valor [...] el amor, por el cual se redime el protagonista”.⁽²⁵⁾

Cronos es una parábola del tiempo cuestionado por la alquimia, por la ambición del hombre que desafía las leyes de la vida y de Dios. En el fondo es un tratamiento paradójico de la negación de la muerte de un personaje “que –en palabras del director– muere y, una vez que entiende lo que es estar muerto, es cuando comprende lo que es estar vivo... un hombre que tiene apenas el tiempo justo para enmendar la manera como ha vivido”.⁽²⁶⁾

Palabras finales

Es pues una historia de amor y redención, un tratamiento sobre la vida desde su fin. Un artefacto cinematográfico – convertido en obra de culto por algunos, desacreditado por otros–,⁽²⁷⁾ que a la luz de la distancia vale múltiples análisis y registro historiográfico, pues es muestra clara de la posibilidad y punto de partida para conciliar preocupaciones artísticas y personales con el más generalizado gusto, una plataforma para adaptarse al nuevo dispositivo cinematográfico con otros públicos, formas de producción, soportes tecnológicos, mecanismos de consumo y recepción.

En fin, una nueva manera de hacer y recibir películas en la Era de lo que el director Alejandro Pelayo llama “la globalización del cine, una corriente internacional [o fenómeno de internacionalización que surge hace 20 años], donde Hollywood tiene un papel preponderante”, pero que a diferencia de su generación de los ochenta cuyo “cine era para hacerse en México”,⁽²⁸⁾ permite a Del Toro contar historias personales en Estados Unidos, donde las estructuras se imponen y la taquilla orienta, o bien filmar en España con mayor libertad, y si así lo deseara, en México, donde las posibilidades industriales quedan cortas ante las ambiciones del director. En todo caso, un cineasta inmerso en un circuito internacional, de coproducción, del horror transcultural y transgenérico, un director que va de lo local a lo global, que encuentra en **Cronos** el origen del alquimista.

VIDEO CLIPS

Trailer:

<http://www.youtube.com/watch?v=BVRrY64rYas&playnext=1&list=PL51408095E8074547&index=11>

Chupa la sangre del piso:

<http://www.youtube.com/watch?v=JQQCuVHeUIs>

Segunda muerte: <http://www.youtube.com/watch?v=ieq1tk7igL4&feature=related>

CITAS

1. Ficha técnica: Guión y Dirección: Guillermo del Toro; Producción: Producciones Iguana, en asociación con Ventana Films y coproducción del Instituto Mexicano de Cinematografía, el Fondo del Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Universidad de Guadalajara, Grupo del Toro, Guillermo Springal, Arturo Whaley, Antonio Hernández, Larson Sound y S.T.P.C.; Productor: Bertha Navarro, Arthur H. Gorson; Coproductor: Alejandro Springall, Nernard Nussbaumer; Productores asociados: Jorge Sánchez, Rafael Cruz, Julio Solórzano; Director de Fotografía: Guillermo Navarro; Diseño de Producción de Arte: Tolita Figueroa; Música: Javier Álvarez, Paul O'Bryan; Directora de Arte: Brigitte Broch; Actuación: Federico Luppi, Ron Perlman, Claudio Brook, Margarita Isabel, Tamara Shanath, Daniel Giménez Cacho, Farnesio de Bernal, Juan Carlos Colombo, Jorge Martínez Hoyos (narrador).
2. Con apoyo del IMCINE y los técnicos del Sindicato para la Producción Cinematográfica (STPC). Posteriormente el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC) continuará con el Programa de Óperas Primas con el mismo propósito de incorporar a los egresados del centro a la industria cinematográfica con la producción del guión ganador de una convocatoria que auspicia el CUEC, en colaboración con IMCINE; de igual manera se crearían otros programas como FIDECINE, FOPROCINE, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.
3. Duró una semana en cartelera capitalina proyectada en cinco salas, lo que ahora parece poco, en ese momento era un logro.
4. Definido por el mejor folclor de *hitazos* de **Como agua para chocolate** (Alfonso Arau, 1992), o por el chovinismo cultural del estereotipo indígena y la pobreza urbana.
5. Entrevista en "Director perspective" dentro de la edición del DVD de *Cronos*.
6. De hecho, el actor Federico Luppi recuerda que en el rodaje de *Cronos* parecían "setenta personas grandes, jugando un juego de niños", en entrevista para el *Making of* en el DVD de *Cronos*.
7. Entrevista en "Director perspective" en el DVD de *Cronos*.
8. A saber que realizó una secuela: **Pesadilla II**, en la que sólo obtuvo mención; en el mismo anuario de 1981, se lee la siguiente reseña: "Guillermo del Toro Gómez- „Torito" o simplemente „Memo", actor innato, cómico natural (...) cinéfilo de corazón. Impulso el cine entre los compañeros. Hizo admirablemente sus pininos de maestro de secundaria. Amigo de los maestros, en particular de Daniel Varela. Será excelente comunicador porque tiene muchas cualidades. Dicen que el primer cuento que oyó en su vida fue: Drácula (*sic*).
9. Recuérdese al comensal que por excederse en luna llena se convierte en licántropo y debe tomar un Alka-Selzer para volver a la normalidad.
10. Indica Leonardo García Tsao en la introducción del guión publicado por Ediciones El Milagro, en la Ciudad de México, 1992.
11. Contrario a lo que imaginó la comunidad cinematográfica, sorprendió que **Cronos** utiliza los efectos mesuradamente y en función del desarrollo dramático y narrativo. Incluso sorprendió a directores de la talla de James Cameron que bajo el prejuicio del oficio de Guillermo del Toro, esperaba una cinta sin historia colmada de efectos especiales, como cuenta a Leonardo García Tsao en la entrevista "*Cronos*. Un pastel de varias capas", *Dicine*, num. 54, Ciudad de México, 1994, pág. 2.

12. Por ejemplo con lo que llamaría la “cámara liberada” que consiste en registrar al actor en las fases básicas y mínimas de la acción para después “rellenar” la secuencia con actores y sus movimientos digitales; véase la entrevista del *Making of* del DVD de **Blade II**.
13. Cabe decir no exenta de debilidades que se posan en un par de personajes: el de Mercedes Gris (Margarita Isabel) que según el guión debía ser una suerte de arpía; el de Dieter de la Guardia que debía ser mucho más débil y así desdibujar la línea maniqueísta entre el bien y el mal; o en algunas secuencias, sobre todo de la tienda de antigüedades.
14. Entrevista por Roberto Pliego, “Los emblemas del metal”, en: *Nexos*, Num. 186, Ciudad de México, Junio de 1993, págs. 85-86.
15. Entrevista con Guillermo del Toro para *Masters of Horrors* publicada en *Youtube*, y recogida el 2 de marzo de 2010.
16. Antonio Lázaro-Reboll, dice que, desde el punto de vista lingüístico, el cómic *Paracuellos* de Carlos Gímez (1982) fue un punto de partida de este film, y que el guión fue una fusión entre su antigua historia y la de *La bomba* de David Muñoz y Antonio Trashorras que, entre otros oficios relacionados con el cine, tienen el de artistas del cómic; en “The transnational reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001), en *Hispanic Research Journal*, Vol. 8, No. 1, London, Queen Mary, University of London, febrero de 2001, págs. 39-51.
17. Entrevista para Roberto Pliego, op.cit.
18. Entrevista para el DVD de **Cronos**.
19. Véase María Martínez-Ortiz, “Fantasy and Myth in Pan’s Labyrinth: Analysis of Guillermo del Toro’s Symbolic Imagery”, publicado en: *Inter-Disciplinary.Net*, recogido del www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/evil/magic-andthe-supernatural/conference-programme-abstracts-and-papers/session-4-magic-now/, el 6 de agosto de 2009.
20. “De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro” en: *Cifra nueva*, No. 12, Junio-diciembre de 2000, pág. 43.
21. Que añade a esta visión: 1) la figura infantil y, 2) el mundo urbano (tomando en cuenta que el artículo fue escrito antes de la producción de **El espinazo del diablo** y de **El laberinto del fauno**, historias ubicadas en contextos rurales); íbidem.
22. El exterior fue diseñado por José Fors, pero la construcción la realizó Necropia. Al final resultó un mecanismo de trescientos cincuenta kilos de peso, constituido por engranes gigantes para el registro fiel con la cámara, pues una cámara *motion control* que con una lente flexible puede desplazarse en el interior, elevaba los costos por día de cinco a diez mil dólares; ver *Nexos*, op.cit.
23. Cfr. Claus Priesner, y Karin Figala (eds.), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2001, pág. 438.
24. Ídem, pág. 157 y 158.
25. Entrevista para Roberto Pliego, op.cit., pág. 85.
26. Raquel Peguero, “Uno filma para contarse un cuento y luego para interesar a los demás en él”, en: periódico *La Jornada*, Ciudad de México, 4 de marzo de 1992.

27. Por algunos críticos mexicanos como el que veía “una cinta efectista y herida de muerte por la estaca de la incoherencia; como escribe Juan Jussein Ramírez, hace la crítica en la sección „La muestra hoy” en *El Nacional*, Ciudad de México, 27 de noviembre de 1992. En México la crítica se dividió notablemente. Incluso por directores mexicanos que “dicen despreciar [su cine] porque, a diferencia de del Toro (*sic*), jamás podrían destacar ahí” en la Meca del cine; Marco López Burgos, “Guillermo del Toro. Tapatío infernal”, en: *Magis*, num. 395, Guadalajara, diciembre 2006-enero 2007.
28. “Desde los noventa” en: *Proceso*, Edición Especial, No. 17, Ciudad de México, septiembre, 2005, pág. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- *Anuario del Instituto de Ciencias*, Guadalajara Jalisco, 1981.
- “Entrevista con Guillermo del Toro”, en: *Masters of Horrors*, colgada en *Youtube*, recogida el 2 de marzo de 2010.
- Del Toro, Guillermo, “Director perspective”, *Cronos* [DVD], 2002.
- Lázaro-Reboll, Antonio, “The trasnational reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001)”, en: *Hispanic Research Journal*, Vol. 8, No. 1, London, Queen Mary, University of London, febrero de 2001, págs. 39-51.
- Fernández, Héctor, “De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro” en: *Cifra nueva*, No. 12, Junio-diciembre de 2000.
- García Tsao, Leonardo, “*Cronos*. Un pastel de varias capas” en: *Dicine*, num. 54, Ciudad de México, 1994, págs. 2-4.
- _____, “Introducción [del Guión]”, *La invención de Cronos*, Ediciones El Milagro, Ciudad de México, 1992. en: *Magis*, núm. 395, Guadalajara, diciembre 2006-enero 2007, págs. 40-46.
- Martínez-Ortiz, María, “Fantasy and Myth in *Pan’s Labyrinth*: Analysis of Guillermo del Toro’s Symbolic Imagery”, en *Inter-Disciplinary.Net*, recogido del www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/evil/magic-and-the-supernatural/conference-programme-abstracts-and-papers/session-4-magic-now/, el 6 de agosto de 2009.
- Peguero, Raquel, “Uno filma para contarse un cuento y luego para interesar a los demás en él”, en: periódico *La Jornada*, Ciudad de México, 4 de marzo de 1992.
- Pelayo, Alejandro, “Desde los noventa”, en: *Proceso*, Edición Especial, Núm. 17, México, septiembre, 2005, págs. 8-12.
- Pliego, Roberto, “Guillermo del Toro, en: „Los emblemas del metal” ”, en: *Nexos*, No. 186, Ciudad de México, junio de 1993.
- _____, “Los emblemas del metal”, en *Nexos*, Num. 186, Ciudad de México, Junio de 1993, págs. 85-86.
- Priesner, Claus y Karin Figala (eds.), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2001.
- Ramírez, Juan Jussein, “La muestra hoy”, en: periódico *El Nacional*, Ciudad de México, 27 de noviembre de 1992.

FILMOGRAFÍA

- Alfonso Cuarón, *Sólo con tu pareja*, México, 1991.
- Carlos Carrera, *La mujer de Benjamín*, México, 1991.
- David Cronenberg:
 - La mosca*, Estados Unidos, 1986.
 - Videodrome*, Canadá, 1982.
- Fernando Méndez, *El Vampiro*, México, 1957.
- Guillermo del Toro:
 - Blade II*, Estados Unidos, Alemania, 2002.
 - Doña Lupe*, México, 1985.
 - El espinazo del diablo*, México, 2001.
 - El laberinto del fauno*, Estados Unidos, México, España, 2006.
 - Geometría*, México, 1987.
 - Hellboy*, Estados Unidos, 2004.
 - Making of* en: *Blade II*, 2002.

Making of en Cronos, 2002.

Mimic, Estados Unidos, 1997.

Ivan Reitman, *Ghostbusters*, Estados Unidos, 1984.

James Whale, *Frankenstein*, Estados Unidos, 1931.

Joaquín Bissner, *¡Aquí espantan!*, México, 1992.

María Novaro, *Lola*, México, 1989.

Nicolás Echevarría, *Cabeza de vaca*, México, España, Estados Unidos, Reino Unido, 1990.

René Cardona III, *Vacaciones del terror*, México, 1988.

Sam Raimi, *The Evil Dead*, Estados Unidos, 1981.

Steven Spielberg, *Jurassic Park*, Estados Unidos, 1993.

Terence Fisher:

Drácula, Reino Unido, 1958.

Drácula. Príncipe de las tinieblas, Reino Unido, 1966.

La maldición del hombre lobo, Reino Unido, 1961.

Tim Burton, *Beetlejuice*, Estados Unidos, 1981.

William Friedkin, *El exorcista*, Estados Unidos, 1973.

Álvaro A. Fernández Reyes. Es doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Es coordinador de la Red de Investigadores de Cine (redic.org), y profesor investigador del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la U de G, donde trabaja las líneas de investigación: Historia y Análisis de los Movimientos y Géneros cinematográficos. Ha escrito artículos relacionados con la cinematografía; así como los libros *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, publicado por CONACULTA en 2004 y, en 2007 *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, por El Colegio de Michoacán.