

Frankenstein y Guillermo del Toro: la monstruosidad antihegemónica

María Sara Müller (*)

Manuel Eduardo Müller (**)

Resumen: La estructura del cine de terror moderno encuentra su acta fundacional en los Estudios Universal entre 1923 y 1941. Este periodo no solo consolidó al “monstruo clásico”, sino que estableció un nuevo canon de escenografía gótica inspirado en la literatura posromántica y la pintura barroca. Heredero directo del expresionismo alemán y de obras como *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) se utilizaron sombras profundamente contrastadas y arquitecturas imposibles para exteriorizar el tormento psicológico.

Películas como *Drácula* (Browning-Freund, 1931) y *Frankenstein* (Whale, 1931) ampliaron el concepto de esteticismo hacia el territorio de lo siniestro, utilizando el cine como un espejo deformante de los temores sociales de la época, temores de entre guerras. En esta etapa, el monstruo solía ser una figura que, tras intentar integrarse sin éxito en una sociedad que lo rechazaba, terminaba siendo inevitablemente destruido. Guillermo del Toro recoge el legado visual pero subvierte esta tradición, presentando al monstruo más cercano a la belleza que su contraparte maligna, en este caso el científico que lo crea.

Para el director y es recurrente en su filmografía, los monstruos no son “la amenaza”, sino seres que simbolizan la otredad: el huérfano, el marginado, el relegado. Así, desplaza el antagonismo hacia el poder institucional y la intolerancia. Redefine al monstruo como objeto de amor y redención, revelando que la verdadera “monstruosidad” reside en la crueldad de quienes ostentan el poder. La fantasía se utiliza para explorar la desobediencia y la resistencia en contextos de opresión.

La reciente versión de *Frankenstein* (Del Toro, 2025) acerca a la creación de Mary Shelley a una definición de antihegemónico en los parámetros de Gramsci dado que sus actitudes, comportamientos, valores y pensamientos no son los que se establecen culturalmente. La criatura que protagonizará este escrito forma parte de una producción simbólica e imaginaria distinta (Huergo, 1997).

Siguiendo su filosofía de artesano cinematográfico, el director prioriza los efectos prácticos y escenografías tangibles. Esta elección no es inocente ni puramente estética, ya que el uso de prótesis y maquillaje en lugar de CGI busca otorgar peso y realidad orgánica a su Moderno Prometeo. Al recuperar la textura y la imperfección, Del Toro permite una conexión empática más profunda que no busca horrorizar, sino invitar al espectador a reconocerse en esa vulnerabilidad. Así, la puesta en escena analógica que rinde homenaje a la técnica de Lon Chaney, Bela Lugosi, Boris Karloff -y los pioneros de la Universal-, se convierte en una declaración política: en un mundo hiperdigitalizado y que se pretende

perfecto, es menester recuperar la humanidad y “lo diferente”.

Palabras clave: monstruos – Guillermo del Toro – *Frankenstein* (2025)

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 112 y 113]

(*) (**) Ver CV de María Sara Müller y Manuel Eduardo Müller en página 114

Introducción

Imagine algo casi imposible de ver en los tiempos que corren: un videoclub.

Absténgase de pensar en un impersonal “Blockbuster” o parecidos, con sus alfombrados pasillos eternos y caramelos importados. Es más bien uno de barrio.

El lugar cuenta con todas las películas que a uno se le puedan ocurrir y está atendido por los mejores profesionales, acérrimos conocedores del séptimo arte y dedicados gurús que nos asisten en la búsqueda de entretenimiento -a usted y a nosotros, los cinematográficamente limitados-.

Un sábado a la tarde noche llega “ÉL”. Aquel cliente indeciso, aburrido, con ganas de charlar, y para colmo tan pretencioso que se cree Truffaut pero no llega, obviamente, ni a los talones de sus francesas medias. -Ni años de entrenamiento pueden preparar a nadie para tal acontecimiento-.

El cliente duda, frunce el entrecejo, se acomoda el puente de los anteojos. Mira a su alrededor los pósters de los estrenos. Después, se dedica a revisar los estantes que pueblan las paredes, incluso los que están más cerca del piso como si allí hubiese una joya escondida solo para los más valientes -o con las rodillas más sanas-.

Finalmente, resignado, se acerca al mostrador donde encuentra a un hombre más bien corpulento que resulta ser el único empleado, gerente, y dueño de la tienda. En un brazo tiene un tatuaje de la Estrella de la Muerte, y en el otro a Brandoni diciendo “Tres empanadas”. Toma de un mate que emula la cabeza de Batman de Adam West mientras mira en una tele colgada algún largometraje del universo Marvel -usted elija cuál-.

Cuando el cliente solicita servicio, tarda un poco en prestarle atención. Respira hondo, resopla, y le pregunta como medio de costado:- “¿Qué anda buscando?”, sin disimular la molestia por la interrupción.

-Y... Lo que pasa es que a mí me gusta Guillermo del Toro. Quiero alguna peli así... Con el estilo de Del Toro...

El tipo da un largo sorbo a la bombilla mientras se pregunta qué significa realmente “el estilo de Del Toro”.

Y como es nueva tiene el cartel enfrente, ve a Frankenstein envuelto en pieles y rodeado de nieve. Se corrige mentalmente, se reta, se dice: “Es el monstruo de Frankenstein” alejándose de la metonimia tradicional que confunde el nombre del científico con la creación.

“¡Creado con mis propias manos, de cuerpos que robé de las tumbas!” ve a Colin Clive en su diálogo.

Como si una pantalla se dibujara en su inconsciente los aldeanos con antorchas, horquillas y perros persiguen a Boris Karloff en su personaje por las escarpadas montañas. Lo acorralan en un molino abandonado. -Vale decir que el clímax en el molino es una de las piezas de montaje y puesta en escena más revisitadas de la historia del cine-. Y le prenden fuego. Y así los dos, cliente pesado y gerente, nos han metido sin saberlo en una genealogía que nace en los antiguos decorados de los Estudios Universal y nos transportan al nuevo laboratorio en el que la criatura de Mary Shelley se reinventa en la reciente versión de *Frankenstein* (Del Toro, 2025), aunque continúa presente “el mito de Prometeo que intenta robar el fuego sagrado de los dioses, en este caso es el secreto de la vida, y recibe por ello un severo castigo divino” (Gubern, 1997, p.214).

El grandote rápidamente hace un *check list*:

- 1) El monstruo forma parte de una producción simbólica e imaginaria distinta (Huerco, 1997), está más cercano a la belleza y la bondad: la verdadera maldad reside en su creador.
- 2) La forma de trabajo es fiel a una resistencia del uso excesivo de efectos generados por CGI y pantallas verdes.
- 3) Hay maquillajes tangibles y vestuarios suntuosos.
- 4) Persiste la “monstruosidad” como depositaria de la otredad, ese “otro” incomprendido.

El del videoclub explica todo esto a lo largo de tres termos de agua y un recambio de yerba. Con la mano del anillo de Sauron de Mordor agarra una bolsita, pone una copia de *Frankenstein* adentro, un pochoclo para microondas de cortesía le da un beso en la frente al cliente y lo manda a su casa a que disfrute la película.

El terror es género

Tenemos [en el género de terror] una combinación de bondades y fangos tan dispares como los propios temores personales o del inconsciente colectivo, capaz de hacer emerger (como ha sucedido efectivamente) formas y escenas de un bestiario inolvidable, cuya mayor virtud es la de actuar como un espejo deformante, calificando nuestras creencias y modos de vida a través de su reflejo monstruoso. (Fuentefría-Rodríguez, 2013, p.144)

Como en todos los escritos de “El camino de la heroína” –agradecimiento eterno a Gabriel Los Santos por la invitación a publicar con la Universidad de Palermo y la Universidad

de Artes, Ciencias y Comunicaciones de Santiago de Chile- no perdemos oportunidad de deslizarnos algunos parámetros sobre género. Dado el tema, ocupa hablar del género de terror y basta con nombrarlo que “hasta el espectador más ocasional demostrará una imagen mental, mitad visual, mitad conceptual” (Altman, 1999, p.33).

Las películas “de miedo” fueron desde el inicio todo un éxito entre el público, y plantaron muy pronto las bases del género. En la prehistoria del cinematógrafo encontramos cierta temática siniestra en la decapitación de *Mary, Queen of Scots* (Rourke, 1895), las simpáticas diablitas de *Le Biche au bois* (Dmeny, 1896), las apariciones de *Le Manoir du diable* (Méliès, 1896) o el esqueleto bailarín de *Le squelette joyeux* (Lumière, 1898). Vamos a destacar en los albores del nuevo siglo -porque la cantidad de películas entre imaginario gótico, fantasmagorías, relatos de Stevenson, castillos encantados, aproximaciones a la licantrópia y las inevitables adaptaciones del universo romántico de Poe es profusa- la primera adaptación del clásico de Mary Shelley, realizada en 1910 por Searle Dawley, en la que se combina una iconografía alquimista heredada de Méliès.

Así, desde las primeras proyecciones, las pantallas se han ido llenando de fantasmas, vampiros, demonios, zombies, asesinos violentos, brujas, y por lo general, las tramas de las películas de terror giran en torno a la llegada de una fuerza “maligna” que aterra a los protagonistas que deberán luchar contra las adversidades que esta aparición les presenta para lograr salvarse. El final suele castigar al ambicioso y al pecador, aunque proteger al virtuoso o a la virtuosa como una constante aleccionadora para los públicos (Gubern, 1997). Cabe decir, que con el paso de las décadas, el género ha ido evolucionando, surgiendo numerosos subgéneros: clase B, de ciencia ficción, slasher, películas de zombies, cine gore... y un largo etcétera.

Pero el cine de terror como lo conocemos hereda su aura retórica del potente marco industrial de la UFA, más que por afinidad estética porque numerosos destacados profesionales centroeuropeos se refugiaron en California ante el avance del nazismo.

Curiosamente esos tanteos con las fuentes de luz artificial en escena son consecuencia de las restricciones energéticas padecidas en la Alemania de la época que obligaron a idear espacios pintados con contrastes entre luz y sombra o a lanzar abruptamente el haz luminoso sobre un personaje u objeto. Estas potencialidades de expresividad lumínica fueron adoptadas por todas las corrientes cinematográficas del momento en Alemania, desde el expresionismo caligarisista hasta sus antípodas realistas. (Hernández Ruíz, 2020, p.187)

No solamente serían los rasgos inconfundibles del claro oscuro de iluminación, sino que la producción cinematográfica de Estados Unidos, ya dominante en el mundo, tomaría nota de esta vocación innovadora de las películas alemanas en la capacidad de los decorados como en *Der Golem* (Wegener, 1920) con esa tendencia deformante y oblicua tan presente en la plástica expresionista. También centrarían su interés en *Nosferatu* (Murnau, 1922) que alterna decorados naturales (de la ciudad Bremen) con otros sets contruidos con una mirada conectada con el *Sturm und Drang* imperante. Aunque, también se puede decir, que estos resortes estilísticos fueron actualizados en el lanzamiento de Universal Pictures.

En conjunto, Hollywood absorbió y modificó las prácticas artísticas alternativas que se habían desarrollado en Europa y Rusia. No es una afirmación descabellada decir que Hollywood se ha ido renovando perpetuamente a través de la asimilación de técnicas de movimientos experimentales. Hollywood ha llevado esto a cabo correlacionando nuevos recursos con funciones ya definidas por el estilo clásico. Tres ejemplos —la música de vanguardia, el cine expresionista alemán y el soviético de montaje— ilustran este proceso. (Bordwell, 1997, p.80)

La nota de color es que en 1967, un fuego originado en el set de la serie de televisión *Laramie* (1959-1963) generó un feroz incendio en el *backlot* de la Universal en Hollywood. Los bomberos trabajaron de manera incansable durante varias horas para extinguir las llamas, que terminaron provocando la pérdida de un millón de dólares en daños para el estudio. Más grande aún fue el daño al valor cultural para los amantes del terror en todo el mundo, dado que el fuego destruyó locaciones icónicas como “la Villa Europea” y “La Corte de los Milagros”, utilizadas en incontables películas como *El Jorobado de Notre Dame* (1923), *Drácula* (1931), *Wolfman* (1941) y, por supuesto, *Frankenstein* (1931). Luego del fuego, los sets fueron reconstruidos.

En cuanto a los factores enunciativos la función del terror se representa en la manipulación de la visibilidad, con una cuidada selección de lo que se esconde y lo que se muestra. La situación de comunicación que se privilegia es una asimetría informativa donde el enunciador suele jugar con lo que el espectador sabe en comparación con lo que saben los personajes: el espectador ve que el monstruo ingresa por la ventana o acecha detrás de una puerta aunque el personaje lo ignora. A diferencia de otros géneros, el enunciador suele manifestarse a través de la cámara subjetiva que nos obliga como espectadores a alternar, a menudo entre los arbustos nocturnos u otros escondrijos, entre el punto de vista del asesino y de la víctima. En otros casos, la mirada de la protagonista a cámara aterrorizada nos lleva a pensar en las posibilidades de la ruptura de la cuarta pared. Por último, como recurso valorado asumamos el pacto de lectura: la obligación de sentir miedo, donde el espectador de cine de terror acepta ser manipulado y asustado en múltiples oportunidades, incluso en situaciones donde impera la utilización del fuera de campo y se le pide que complete el horror con su propia imaginación.

Intentaremos un listado de películas icónicas por su puesta en escena y herencia visual para tratar de limitar el género. La salvedad o la libertad de detenernos más o menos en aquellas que nos interesan y suman a los efectos de este texto. Con seguridad la nómina comienza con *The Hunchback of Notre Dame* (El Jorobado de Notre Dame, Worsley, 1923) donde Lon Chaney se luce en su rol de Quasimodo. Aunque en *Phantom of the Opera* (El Fantasma de la Ópera, Chaney, Julian, Sedgwick, Laemmle, 1925) su papel también resulta determinante. En cuanto a los encuadres, la narrativa se encuentra “constreñida prácticamente al plano general y el plano medio, llama la atención que las imágenes iniciales, en el Teatro de la Ópera de París, se despachen [...] con cierto soplo documental” (Fuentefría-Rodríguez, 2013, p.148).

***Dracula* (Browning-Freund, 1931)**

Puede decirse que toda la iconografía seminal del mito vampírico, impresa para siempre en el imaginario colectivo y cinematográfico, descansa sobre la versión rodada en 1931 por Tod Browning. *Dracula*, a su vez, es calificada como la primera película sonora de suspense sobrenatural de la historia, aunque Carl Laemmle, fundador de los estudios y artífice principal de todos los filmes comentados hasta el

momento, ya había pensado en adaptarla en la era del silente. (Fuentefría-Rodríguez, 2013, p.154)

La responsabilidad estética recayó en el gran director de fotografía Karl Freund, quien venía del expresionismo alemán y había trabajado en *Metrópolis* (Lang, 1927). Él definió la iconografía que hoy es clásica: castillos en ruinas, criptas, telarañas, murciélagos y rayos de luz polvorientos. La película tiene un ritmo pausado y casi teatral, con largas escenas sin diálogo debido a las reticencias del director ante el cine sonoro. Se destaca el uso de la elipsis donde la agresión física queda oculta al espectador, priorizando un clima de “duermela” surrealista. El inicio es impactante con un *travelling* que nos conduce directamente al ataúd del Conde.

El húngaro Bela Lugosi protagoniza el papel principal con dicción impostada, rituales expresivos que perviven y continúan hipnotizándonos.

En un momento en que la tecnología del registro sincrónico del sonido ya había llegado a su madurez tras los tanteos iniciales desde 1927, Browning sacó un enorme partido a los ruidos de animales, a los acentos de los personajes —especialmente el centroeuropeo de Bela Lugosi—, así como a la música y otros efectos sonoros para conformar ese imaginario fílmico. (Hernández Ruíz, 2020, p.190)

***Frankenstein* (Whale, 1931)**

El cráneo semicúbico que se mantienen en el imaginario popular ya había estado presente en la primera transposición cinematográfica de 1910, aunque serán los Estudios Universal los artífices de la integración definitiva del monstruo.

Como sugiere perspicazmente Holmes (2008), este ser enigmático -paradójicamente robótico y a la vez compuesto de carne humana- emerge como ‘el personaje más elocuente de toda la narrativa’. En contraste, el creador humano, asume el rol de un Prometeo moderno que lucha por conquistar la aflicción y la mortalidad dentro de la experiencia humana. La evolución de la relación entre [creador] y la Criatura, así como las interacciones de esta con otros seres

humanos, exige un alejamiento de la moral y el razonamiento humanísticos convencionales. (Khattri, 2023, p.17)

Con un guión reduccionista, el director James Whale cambió su experimentado registro en melodramas para asumir esta producción de costo elevado para la época y consecuencias inciertas -de hecho, la película incluye un prólogo de advertencia, temiendo las reacciones del público-. El maquillaje y la presencia física del monstruo se vuelven el centro del diseño visual. La criatura se nos presenta con tres cortes muy rápidos dirigidos hacia su rostro, que delatan pericia y riesgo en el montaje. “El ciclo de terror de la Universal abarca toda una gama de películas que van de la perfección hasta la parodia, pero *Frankenstein* continúa siendo escalofriante y refrescante, la piedra angular del género” (Newman, 2004 citado por Fuentefría-Rodríguez, 2013, p.158).

Con una escenografía conscientemente vertical que es apreciable durante la caza de la criatura en las montañas, la mansión Frankenstein, y sobre todo en el recordado castillo que nos remite a “la visión romántica típica de Fausto, toda vez que Cielo e Infierno parecen conectar, físicamente a través de las altísimas e irregulares murallas de piedra, y moralmente por el ansia infinita de conocimiento de su dueño” (Fuentefría-Rodríguez, 2012, p.159).

Ya la primera secuencia, desarrollada en un desolado cementerio de atmósfera nebulosa, nos encuentra con árboles retorcidos, rejas amenazantes y cruces inclinadas. La escena del molino será un recurso iconográfico repetido por la Hammer y por otras películas del género.

Otra interesante aportación respecto a *Drácula* es la escenografía/iconografía desarrollada en el laboratorio donde el doctor Frankenstein y su jorobado asistente van a crear al monstruo. De nuevo se recurre a una atmósfera nocturna y de tormenta desatada con abundante aparato eléctrico; pero lo más interesante es la combinación de ese espacio gótico —un lóbrego torreón de piedra— con el diseño tecnológico del laboratorio, que debe mucho al que idearan los brillantes directores artísticos de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) [...] En ambos espacios encontramos en aparente caos similares recipientes, relojes, émbolos y resistencias, la mesa metálica con los aros que abrazan el cuerpo y la presencia amenazante de la electricidad, resaltada en la *talk movie* por los efectos sonoros. La espectacularidad y el impacto de esta secuencia se fundamenta en estos registros escenográficos, si bien quedan amplificados por la iluminación hipercontrastada que agudiza las sombras. (Hernández Ruíz, 2020, p.192)

Al contrario de lo que sucedía con *Drácula*, resulta más sencillo empatizar con Karloff por su condición de involuntario *outsider*. Ya en los años del silente se había revelado esta representación en figuras como la del sonámbulo Cesare en *Das Kabinett des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari, Wiene, 1920), o el humanoide de barro de *Der Golem, wie er in die Welt kam* (El Golem, Wegener, Galeen, 1920).

La momia (Freund, 1932)

Cuando se estrenó *The Mummy* (La momia, 1932), sus éxitos anteriores ya habían aupado a Universal Pictures como la mejor productora de cine de terror de la época. Quizá esta circunstancia contribuyese a acuñar la pausada elegancia que recorre la cinta, aunque en última instancia, dicha cualidad tiene un responsable último: Karl Freund. (Fuentefría-Rodríguez, 2013, p.163-164)

Este filme marca el debut en la dirección de Karl Freund, reconocido director de fotografía y codirector de *Drácula* (Browning y Freund, 1931). Con un prestigioso recorrido –venía de Europa y de *Metrópolis*–, Freund opta por la sugerencia, y curiosamente, el monstruo rara vez se muestra como “el cadáver vendado” que todos imaginamos. Durante la década de los años 20, la cultura del Antiguo Egipto fue objeto de una moda pasajera en Estados Unidos con motivo del descubrimiento de la tumba de Tutankamón –la Tutmanía–.

El personaje principal retoma en cierto grado esa empatía con el público que *Frankenstein* inauguró, porque si bien era monstruo la momia era también amante. Al igual que con la triste criatura de Mary Shelley, se hallaba Boris Karloff como protagonista.

El hombre lobo (Waggner, 1941)

La tendencia en maquillajes había cambiado. Si *Drácula* no había querido incluir transformaciones de hombres en animales, ahora el potencial del maquillaje monstruoso –gracias a *Frankenstein*– estaba en su apogeo.

Waggner no siempre maneja bien el espacio; los decorados del bosque son funcionales pero a veces se pierde la ubicación de los personajes. La única escenografía que realmente resalta por su fastuosidad y luz es la biblioteca de Sir John, con su gran telescopio y cartografías, marcando el contraste entre “ciencia” como sinónimo de civilización y la “naturaleza salvaje”.

Lon Chaney Jr. llegó a interpretar a su monstruo hasta en cinco ocasiones.

El ciclo terrorífico de la Universal no halla parangón en la línea espacio-temporal de la cultura popular de Occidente. Efectivamente, este catálogo concreto ha logrado edificar mitos perdurables en nuestro imaginario, no ya por su ubicación y papel en el desarrollo del medio, sino por la amplia labor de indagación y mixtura en el bagaje literario del terror, amén de por su capacidad de extrapolación, de proporcionar identidades físicas e imágenes reconocibles a nuestros temores de raíz social a la diferencia, al futuro que nos aguarda como colectividad y al sentido mismo que otorgamos (muchas veces sin atisbo de autocrítica) a nuestra propia noción de comunidad. No debe asombrar, pues, que el terror hollywoodiense moderno [...] regrese una y otra vez a los orígenes míticos de estos personajes, e incluso sean objeto permanente de reconstrucción. (Fuentefría-Rodríguez, 2013, p.169)

La génesis del cine de terror como género institucionalizado se localiza en una intersección técnica y sociocultural determinante. Si bien los filmes de trucaje y las tempranas adaptaciones comenzaron a visualizar y pergeñar el imaginario siniestro -al tiempo que el cine europeo inicial, con el expresionismo alemán a la vanguardia, hallaba las vías cinematográficas para formalizar sus efectos atmosféricos y psicológicos-, fue la productora Universal la que impulsó definitivamente la industria del terror en el ámbito del celuloide. Este despegue industrial no fue casual, sino que se vio incentivado por el contexto histórico de la Gran Depresión. Funcionando como un atenuante de entretenimiento ante las consecuencias fatales del “Crack” de 1929, los años subsiguientes contribuyeron a encumbrar no solo a las figuras por antonomasia del “monstruo clásico”, sino también a los actores que les dieron vida y a los directores que asumieron la compleja tarea de cautivar a la platea. Mediante una sabia combinación de narrativas violentas, fantásticas y moralizantes, este periodo consolidó una estética del horror que transformó la experimentación visual europea en un fenómeno de masas global.

El estilo de Guillermo del Toro

De una manera más manejable, los monstruos pueden categorizarse en la literatura como aberraciones del orden natural (humano, animal, vegetal o mineral) o del orden artificial (máquina). Ciertos monstruos notables se convierten en aberraciones al cruzar estos límites designados o al combinar atributos de diferentes reinos. Como resultado, el monstruo en la literatura casi siempre evoca interrogantes estéticos y éticos, porque lo diferente invariablemente debe ser juzgado como bello o feo, bueno o malo. (Singer, 1988 citado por Volk, 2015, p.15)

En el vasto catálogo de la historia del cine, pocos autores han logrado lo que Guillermo del Toro: convertir lo monstruoso en una forma de redención. Si los Estudios Universal de los años 30 nos enseñaron a temer a la sombra que se proyecta en la pared de piedra, Del Toro nos invita a entrar en esa sombra, a tocarla y a descubrir que el verdadero horror no tiene colmillos ni suturas, sino uniformes y dogmas.

Para entender su evolución, debemos rastrear las huellas de sus criaturas a través de tres etapas fundamentales. La “etapa temprana” del director se marca por la intersección entre lo fantástico y la historia, ya sea personal o colectiva. En *Cronos* (1993), nos presenta una subversión del mito del vampiro a través de un artefacto de relojería, un objeto físico que convierte a los hombres en seres inmortales sedientos de sangre. Aquí ya vemos su fascinación por el diseño de producción; ese escarabajo dorado no es un efecto visual, es un mecanismo que respira.

Podríamos tranquilamente decir que en *Mimic* (1997) los verdaderos monstruos son los hermanos Weinstein, que decidieron hacerle la vida imposible al mexicano. Si bien el proyecto lo obligó a enfrentar la maquinaria de Hollywood, una experiencia que consolidó su

desconfianza hacia la estandarización de los estudios, no impidió que sus *Judas* -esos insectos que imitan la forma humana- se convirtieran en metáforas de la alienación urbana.

Empezó a caminar hacia Mira en sus seis patas y luego comenzó a ponerse de pie; las patas se plegaron y la cara se dobló. Y te das cuenta de que, iluminado por la luz fugaz de un tren, veías una silueta humana perfecta y desnuda. Salió de las sombras y viste un rostro humano perfecto, no como los otros imitadores; tenía un rostro humano perfecto. Se acercó a Mira, la señaló con un dedo perfectamente formado y dijo: “Vete”. Pensé que eso era tan aterrador, y el estudio pensó que no lo era en absoluto. [...] Lo que yo encuentro aterrador es que ahora eran inteligentes y ahora eran capaces de decir: “Puedes irte”. (Volk, 2015, p.30)

Sin embargo, es en *El Espinazo del Diablo* (2001) que alcanza su madurez temática. Aunque puede causar terror en los demás personajes, el fantasma Santi (con su piel pálida y la sangre que brota de su cabeza flotando en el aire) no es el verdadero monstruo, sino la guerra y la codicia. Aquí, la puesta en escena utiliza el sepiado para darnos una sensación de pesadez histórica. Del Toro establece y le pone su firma a su tesis principal: lo sobrenatural es un refugio ante la crueldad de la realidad.

En su “etapa de acción”, comprueba que se pueden hacer *blockbusters* con alma de artesano. Al tomar las riendas de *Blade II* (2002) inyectó una estética muy particular a la franquicia Marvel, creando a los *reapers*, criaturas con mandíbulas que se abren como flores carnívoras en un matrimonio entre efectos de maquillaje y de computadora. Y aunque fueran películas “más grandes”, no por eso dejaría de prestar atención al más mínimo detalle, como demuestra en *Hellboy* (2004) y *Hellboy II: El Ejército Dorado* (2008). En ambos casos, tanto Blade como Hellboy son criaturas incomprensibles, limándose los cuernos y soportando su sed de sangre con tal de encajar. Un festival de efectos prácticos y sesiones de maquillaje eternas que le dan a las películas y a su director una identidad indiscutible.

No obstante, tanto *Hellboy* como *Hellboy II* incluyen una subtrama importante que resalta cómo la sociedad dominante (blanca, humana) margina y, a la vez, depende de los ‘otros’ (no blancos y/o no humanos). Hellboy es mantenido bajo constante vigilancia y supervisión, incapaz de irse o actuar sin permiso; su existencia es controlada por una agencia gubernamental. (Volk, 2015, p.50)

Finalmente, *Pacific Rim* (2013) es su oda a la escala. Aunque es su película con más carga de efectos digitales, Del Toro luchó por darles “peso” a los *jeagers*. Los robots no son ágiles; son pesados, gotean aceite, sufren el impacto del agua y el óxido. Es una película de monstruos contra máquinas donde la cámara se posiciona desde el suelo, obligándonos a mirar hacia arriba con la misma humildad con la que un aldeano del siglo XIX miraría al molino de *Frankenstein*. Es el espectáculo convertido en una declaración de humanidad frente al apocalipsis.

Esta tercera parte, tal vez la más aclamada por la crítica, comienza con la obra maestra *El*

Laberinto del Fauno (2006). La dualidad entre la belleza y la muerte que lo marcaría por el resto de su carrera encuentra aquí algunos exponentes. El Fauno y el Hombre Pálido son manifestaciones de una psique que intenta sobrevivir al fascismo del Capitán Vidal. La puesta en escena es un juego de rimas visuales: el laberinto de piedra frente a las estructuras rígidas del cuartel militar. Lo mismo con los colores que son completamente distintos para un universo y otro. La desobediencia de Ofelia es el acto político más puro del cine del mexicano.

Esta línea continúa con *La Forma del Agua* (2017), donde el monstruo de la laguna negra deja de ser un peligro para convertirse en el objeto de un amor erótico y transformador. En el mundo de espías y prejuicios de los años 60, la criatura es la única que posee verdadera humanidad. El uso del color verde, el agua y la imposibilidad de “la palabra” refuerzan la idea de que la verdad reside en lo que se puede tocar y sentir.

En estas últimas películas la mejor mención a las heroínas del director.

Tanto en *El laberinto del fauno* como en *La forma del agua* es evidente la crítica a la sociedad patriarcal que condena a la mujer a un rol subalterno, subyugándola a los deseos y necesidades masculinas. De tal manera, las mujeres que no subvierten los roles tradicionales y mantienen una actitud pasiva, sufren las consecuencias. La madre de Ofelia perece; la esposa del coronel Strickland tiene que soportar la violencia de su marido; Zelda, se resigna a la discriminación racista y sexista que sufre. Por el contrario, son los personajes femeninos que violan las convenciones de género y toman una posición activa contra el abuso aquellos que logran escapar de la opresión y la discriminación. (Ruiz Serrano, 2023, p.416)

En última instancia, la filmografía de Guillermo del Toro es un recordatorio de que somos seres imperfectos, hechos de carne, sangre y memoria. Sus películas no buscan horrorizarnos para alejarnos de la pantalla, sino para que nos reconozcamos en el “otro”, tal vez con la esperanza de que veamos por fin a los verdaderos monstruos de nuestra sociedad. Dejemos de guiarnos por escamas, cuernos o colmillos, estaremos mejor observando violencia, guerra y avaricia.

Frankenstein (2025)

Tienes dos hombres con dos búsquedas distintas: el doctor Frankenstein, que por su arrogancia pretende realizar lo imposible, y la criatura que busca su propia alma, su propio sentido de ser, y que se pregunta: ¿Por qué está en el mundo? ¿Quién lo creó y por qué? ¿Por qué duele tanto estar vivo? Estas son preguntas monumentales y están hechas por la criatura y no por el doctor, quien tiene tal narcisismo que necesita controlar la vida. (Del Toro, 2019, p.174)

Mirando *Frankenstein* (2025) de Guillermo del Toro, lo primero que se hace evidente es la belleza que se nos presenta. Pocos directores cuidan así la estética de sus películas. Desde la decisión más pequeña como los guantes rojos de Victor Frankenstein (detalle que exploraremos más tarde) hasta los impresionantes sets de filmación en los que esta película cobra vida.

Filmada en locaciones desde Londres a Escocia, y reconstruyendo la tundra nevada del norte con polietileno en el estacionamiento de los estudios de Netflix en Toronto, incluye la recreación de un barco real.

Guillermo del Toro ha expresado varias veces su fastidio por el uso de la inteligencia artificial en el arte, y esta opinión nos llega sin ningún tipo de sorpresa. Si la magia del cine está en algún lado, ese lugar es en los increíbles sets del director, donde parece haber millones de diminutos pormenores para que el actor, el personaje y los espectadores se pierdan y no quieran volver jamás al CGI.

Podríamos decir que esta “honestidad” en la puesta en escena que nos propone, es lo que lo vuelve uno de los más grandes *filmmakers* de la época. Su apuesta analógica se convierte en una declaración política: en un mundo hiperdigitalizado y que se pretende perfecto, es menester recuperar la humanidad y “lo diferente”.

Se hace evidente al ver la nueva *Frankenstein* la duplicidad constante. De vuelta podemos hablar de la “belleza gótica”, y también podemos tomar el cliché de que “nada es lo que parece”. Al inicio de la película, vemos a los personajes de Víctor Frankenstein y de la Criatura caracterizados de la manera más alejada posible a sus personalidades: uno como un hombre indefenso y humilde, el otro como un monstruo feroz. Un Victor Frankenstein que utiliza guantes rojos, una referencia directa al leitmotiv cromático de su madre, como al mismo tiempo una representación visual de la sangre y la muerte en sus manos. Orgulloso y ebrio de poder, no tan alejado quizás del Henry Frankenstein de James Whale, pero con una diferencia vital: la rabia que lleva en su interior.

No sorprende que Del Toro haya querido hacer suyo el monstruo de Shelley. Un grito parece unirlo a la autora: «¡El monstruo repudiado soy yo!». Sin embargo, ambos presienten un riesgo de mentira si se detienen solo en esa exclamación, vislumbrando una pregunta siguiente: ¿Y entonces, cómo se hace para volver a ser un hombre entre los hombres? (Maderna, 2025, s/p)

Tampoco es aleatorio el casting de Jacob Elrodi en el papel de la criatura. Un galán de metro noventa y seis que lo único que parece compartir con Boris Karloff es su gran estatura. Y es que esta criatura no pretende ser un monstruo. Al momento de su nacimiento, se lo muestra como un hombre superior, con piel delicada y una inocencia infantil. Aunque tenga el mismo título que la película de Whale, los temas en la transposición de Del Toro se ven completamente subvertidos -repetimos, no todo es lo que parece-. Lejos estamos del Prometeo que Zeus castiga por sus crímenes contra los dioses, o de un Frankenstein que destruye la vida de su creador. Aquí es Víctor quien está decidido a destruir a su creación, física y espiritualmente, primero intentando quemarlo, para luego negarle una acompañante y asesinar -accidentalmente- a la única mujer que le mostró empatía. Estas

duplicidades se ven también en la actriz que interpreta a Elizabeth (Mia Goth), ya que también cumple el papel de la madre de Frankenstein, y en el personaje de Harlander interpretado por Kristoph Waltz; por un lado un mercader exitoso, pero por el otro un pobre hombre enfermo.

En esta película Guillermo del Toro está en su faceta más cómoda. Crea un mundo lleno de claroscuros, parecido al del primer expresionismo alemán, y a la vez lleno de un encanto y un detalle que además de horrorizarnos, no puede evitar encantarnos. La Criatura de Jacob Elrodi no lograría cumplir con su cometido de ser más masculino y vulnerable que monstruoso. El ataúd de piedra blanca de la madre no estaría grabado en nuestra memoria. No desearíamos perdernos en los espeluznantes recovecos del laboratorio de Víctor.

A modo de cierre

Esta Criatura representa una fusión de temores y aspiraciones vinculados a las tecnologías emergentes, desdibujando eficazmente los límites entre la humanidad y la maquinaria, lo orgánico y lo artificial, la creación y el nacimiento, y la vida y la muerte. Perdura en la mente del lector como una monstruosidad compleja, dotada de rasgos híbridos que desafían las ideas convencionales de normalidad. (Graham, 2002 citado por Khattri. 2023, p.17)

Guillermo del Toro claramente elige vivir en un mundo donde los fuegos de la modernidad y de la digitalización nunca van a lograr destruir del todo los sets de filmación físicos, los decorados pintados a mano o los maquillajes que tardan horas y horas en ser colocados. Es un acto de rebeldía rechazar de cuajo al ángel oscuro de la inteligencia artificial.

La trayectoria analizada desde los Estudios Universal hasta la propuesta contemporánea de Guillermo del Toro nos permite reflexionar que el cine de terror no solo ha evolucionado en términos técnicos, sino que ha experimentado una profunda transmutación ética y política. Mientras que el ciclo clásico de la Universal consolidó una retórica visual basada en el claroscuro expresionista para externalizar el tormento psicológico y el rechazo social al “otro”, la obra de Del Toro, y específicamente su versión de *Frankenstein* (2025), opera como una subversión de este paradigma.

La “monstruosidad” en la visión del director mexicano deja de ser la amenaza externa para convertirse en un refugio de humanidad frente a la verdadera crueldad: la del poder institucional y la ambición científica desmedida. Al aplicar categorías gramscianas, la Criatura emerge como un sujeto antihegemónico que desafía los valores culturales establecidos, desplazando el antagonismo hacia la figura del creador, quien encarna la violencia y la intolerancia.

La persistencia de una puesta en escena analógica y el uso de efectos prácticos frente a la hegemonía del CGI no debe leerse únicamente como una preferencia estética, sino como un acto de resistencia. En un ecosistema mediático hiperdigitalizado, la elección por la textura, la imperfección y el maquillaje tangible busca recuperar la “realidad orgánica” del

Moderno Prometeo, facilitando una conexión empática que invita al espectador a reconocerse en la vulnerabilidad de lo diferente.

El diálogo que se establece con pioneros como James Whale y Karl Freund no es una mera nostalgia cinéfila, sino recuperar la genealogía del horror para dotarla de nuevos sentidos. *Frankenstein* (2025) se erige así como el cierre de un círculo donde el monstruo, otrora perseguido con antorchas, encuentra finalmente su redención en un acto heroico –desencalla el barco–, recordándonos que en el reconocimiento de nuestra propia imperfección reside la única posibilidad de ver el sol en el horizonte nevado.

Bibliografía consultada

- Alegrette, A. Y. (2016). Entre o horror e a beleza: A sublime estética gótica dos filmes de Guillermo del Toro. *Revista Abusões*, 2(2).
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Bordwell, D., J. Staiger, y K. Thompson (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós
- Cansino, C. (2005). Cine de terror. Un poco de miedo, de historia y de sueños. *La Trama de la Comunicación*, 10. UNR Editora.
- Cid, A. [Zepfilms]. (2017, 19 de septiembre). *Cine de TERROR: Historia y origen (Documental)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1ltwI6HR4V4>
- Del Toro, G. (2019). En casa con mis monstruos. México, Universidad de Guadalajara.
- Fuentefría-Rodríguez, D. (2013). Monstruos de la Universal: la etapa silente y los mitos del sonoro. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (6), 143-170.
- Gaines, A. R. (2020). Embracing the monster: The films of Guillermo del Toro. *The Macksey Journal*, 1, Artículo 49.
- Goodwin-McCabe, B. (2020). *Monstrous progeny: Revisiting Mary Shelley's Creature in Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth* [Tesis de maestría, The University of British Columbia]. UBC Theses and Dissertations.
- Gubern, R. (1997). *Historia del cine*. Lumen.
- Gutiérrez Sánchez, O. (2025). *La redención de lo monstruoso: una lectura sociológica del Frankenstein de Guillermo del Toro*. Ensayo.
- Hart, H. (22 de octubre de 2025). *Production Designer Tamara Deverell on Building the Gothic Grandeur of Guillermo del Toro's "Frankenstein"*. Motion Picture Association. <https://www.motionpictures.org/2025/10/production-designer-tamara-deverell-on-building-the-gothic-grandeur-of-guillermo-del-toros-frankenstein/>
- Hernández Ruiz, J. (2020). Las primeras horror movies de Universal Pictures y el nuevo canon de «escenografía gótica». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (34), 165-182.
- Historia del Cine. (s.f.). *Cine de terror: Características e historia*. <https://historiadeltcine.es/generos-cinematograficos/cine-terror-caracteristicas-historia/>
- Khatti, N. (2023). *Classic Universal Monsters and their Influence in Modern Horror* [Trabajo

- académico, Lindenwood University]. Research Methods Fall I 23.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- Lozano Laguna, M., & Martínez Sánchez, J. S. (8 de abril de 2011). *La actualización de los ejes míticos del terror según Román Gubern en el cine, desde una visión de Guillermo del Toro* [Trabajo terminal de grado, Universidad Autónoma Metropolitana]. Unidad Xochimilco, México D. F.
- Maderna, M. (2025). *Frankenstein* [Reseña de la película *Frankenstein*, dirigida por G. del Toro]. Scegliere un film. <https://www.scegliereunfilm.it/frankenstein/>
- Phantom of the Backlots. (1 de agosto de 2024). *Universal Studios 1967 Fire*. <https://phantomofthebacklots.com/2024/08/01/universal-studios-1967-fire/>
- Ruiz Serrano, C. (2023). La monstrosidad como discurso ideológico en *El laberinto del fauno* y *La forma del agua* de Guillermo del Toro. En T. Fernández-Ulloa, J. de Santiago Guervós, & M. Soler Gallo (Eds.), *Cine, literatura y otras artes al servicio de las ideologías*. Peter Lang. <https://hdl.handle.net/20.500.14078/3434>
- Sánchez Guerrero, J. I. (2013). [Reseña del libro *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*, por R. Castro Rocha]. *Revista de El Colegio de San Luis*, 3(6), 272-275.
- Snyder, B. (2005). *Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guión*. Epublibre.
- Steimberg, O. (1991). *Semiótica de los medios masivos*. Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Cultura de la Nación, Ediciones Culturales Argentinas.
- The Studio Tour. (s.f.). *Court of Miracles: Universal Studios Hollywood*. <https://www.thestudiotour.com/wp/studios/universal-studios-hollywood/backlot/current-backlot-sets/court-of-miracles/>
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, (12), 231-247.
- Traversa, O. (2000). La aproximación inicial al filme: el contacto con el género. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (5), 261-266.
- Volk, S. (2015). *Transnational monsters: Navigating identity and intertextuality in the films of Guillermo del Toro* [Tesis de maestría, The University of Western Ontario].
-

Abstract: The structure of modern horror cinema finds its foundational moment in Universal Studios between 1923 and 1941. This period not only consolidated the “classic monster,” but also established a new canon of Gothic scenography inspired by post-Romantic literature and Baroque painting. As a direct heir to German Expressionism and works such as *The Cabinet of Dr. Caligari* (Wiene, 1920), it employed deeply contrasted shadows and impossible architectures to externalize psychological torment.

Films such as *Dracula* (Browning-Freund, 1931) and *Frankenstein* (Whale, 1931) expanded the concept of aestheticism into the realm of the uncanny, using cinema as a distorting mirror of the social fears of the time—fears shaped by the interwar period. In this stage, the monster was often portrayed as a figure who, after unsuccessfully attempting to integrate into a society that rejected it, was inevitably destroyed. Guillermo del Toro inherits this visual legacy but subverts the tradition, presenting a monster that is closer to beauty than to its malignant counterpart—in this case, the scientist who creates it.

For the director—and this is a recurring feature throughout his filmography—monsters are not “the threat,” but beings that symbolize otherness: the orphaned, the marginalized, the excluded. In this way, he shifts antagonism toward institutional power and intolerance. He redefines the monster as an object of love and redemption, revealing that true “monstrosity” lies in the cruelty of those who wield power. Fantasy is thus used to explore disobedience and resistance in contexts of oppression.

The recent version of *Frankenstein* (Del Toro, 2025) brings Mary Shelley’s creation closer to an anti-hegemonic definition in Gramscian terms, as its attitudes, behaviors, values, and thoughts do not conform to those culturally established. The creature at the center of this analysis belongs to a distinct symbolic and imaginary production (Huego, 1997).

Following his philosophy as a cinematic craftsman, the director prioritizes practical effects and tangible scenography. This choice is neither innocent nor purely aesthetic, as the use of prosthetics and makeup instead of CGI seeks to give weight and organic reality to his Modern Prometheus. By recovering texture and imperfection, Del Toro enables a deeper empathetic connection—one that does not aim to horrify, but to invite the viewer to recognize themselves in that vulnerability. Thus, an analog *mise-en-scène* that pays homage to the techniques of Lon Chaney, Bela Lugosi, Boris Karloff—and the pioneers of Universal—becomes a political statement: in a hyper-digitalized world striving for perfection, it is necessary to recover humanity and “difference”.

Keywords: monsters – Guillermo del Toro – *Frankenstein* (2025)

Resumo: A estrutura do cinema de terror moderno encontra seu marco fundacional nos Estúdios Universal entre 1923 e 1941. Esse período não apenas consolidou o “monstro clássico”, mas também estabeleceu um novo cânone de cenografia gótica inspirado na literatura pós-romântica e na pintura barroca. Herdeiro direto do expressionismo alemão e de obras como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920), utilizaram-se sombras profundamente contrastadas e arquiteturas impossíveis para exteriorizar o tormento psicológico.

Filmes como *Drácula* (Browning-Freund, 1931) e *Frankenstein* (Whale, 1931) ampliaram o conceito de esteticismo para o território do sinistro, utilizando o cinema como um espelho deformante dos temores sociais da época — temores do período entre guerras. Nessa fase, o monstro costumava ser uma figura que, após tentar integrar-se sem sucesso a uma sociedade que o rejeitava, acabava sendo inevitavelmente destruído. Guillermo del Toro retoma esse legado visual, mas subverte essa tradição ao apresentar o monstro mais próximo da beleza do que de sua contraparte maligna — neste caso, o cientista que o cria. Para o diretor — e isso é recorrente em sua filmografia — os monstros não são “a ameaça”, mas seres que simbolizam a alteridade: o órfão, o marginalizado, o relegado. Assim, ele desloca o antagonismo para o poder institucional e a intolerância. Redefine o monstro como objeto de amor e redenção, revelando que a verdadeira “monstruosidade” reside na crueldade daqueles que detêm o poder. A fantasia é utilizada para explorar a desobediência e a resistência em contextos de opressão.

A recente versão de *Frankenstein* (Del Toro, 2025) aproxima a criação de Mary Shelley de uma definição anti-hegemônica nos termos de Gramsci, uma vez que suas atitudes, comportamentos, valores e pensamentos não correspondem aos estabelecidos culturalmente. A criatura que protagoniza este trabalho faz parte de uma produção simbólica e imaginária distinta (Huergo, 1997).

Seguindo sua filosofia de artesão cinematográfico, o diretor prioriza efeitos práticos e cenografias tangíveis. Essa escolha não é inocente nem puramente estética, já que o uso de próteses e maquiagem, em vez de CGI, busca conferir peso e realidade orgânica ao seu *Prometeu Moderno*. Ao recuperar a textura e a imperfeição, Del Toro permite uma conexão empática mais profunda, que não busca apenas causar horror, mas convidar o espectador a reconhecer-se nessa vulnerabilidade. Assim, a *mise-en-scène* analógica, que presta homenagem às técnicas de Lon Chaney, Bela Lugosi, Boris Karloff — e aos pioneiros da Universal —, transforma-se em uma declaração política: em um mundo hiperdigitalizado que busca a perfeição, é necessário recuperar a humanidade e “o diferente”.

Palavras-chave: monstros – Guillermo del Toro – *Frankenstein* (2025)

María Sara Müller: Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Docente asociado de la Universidad de Palermo de Taller de Creación III. Docente titular de la Universidad de Belgrano de la carrera Producción y Dirección de TV, Cine y Radio. Docente del CENS 69. Directora del CENS 26 (secundario para adultos dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad).

Manuel Eduardo Müller: es Diseñador de Imagen y Sonido y guionista, con experiencia en docencia universitaria como Asistente de Cátedra en Escrituras Audiovisuales I y II en la UBA desde 2023. Trabajó como guionista para videos institucionales de Iyess El Jumillano y Steel Tech Argentina. Es co-guionista del largometraje en preproducción Ídolo y del cortometraje Solo di sol a los ídolos, premiado en festivales internacionales. Dirigió y co-escribió el cortometraje Atilio (2021). En historieta, fue seleccionado por Webcomic Mutante con Humo Negro y ganó el concurso One Shots de Reizu Comics con Lágrimas del Mar.