



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



El vampiro y el sexo (1968):

Una aproximación al cine de luchadores como cine de culto

TESIS

que para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

presenta

Edwin Gerardo Cornejo Roldán

Dirección

Ángel Francisco Miquel Rendón

Cuernavaca, Morelos, 1 de marzo de 2023

Índice

Prólogo	3
Capítulo 1	
El cine de luchadores y las películas de El Santo.....	7
Capítulo 2	
El cine de luchadores, un fenómeno cultural y cultural.....	48
Capítulo 3	
<i>El vampiro y el sexo, el mito que devoró a una película.....</i>	68
Conclusiones	86

Prólogo

En la historia del cine mexicano se considera como la “Época de oro” lo que va aproximadamente del año 1940 a 1957 -hasta el surgimiento del formato de la telenovela en el auge de la televisión (que, dicho sea de paso, hizo famosos también los espectáculos de lucha libre)- (Pérez, 2012). Es justamente en el periodo mencionado donde se ubica una producción cinematográfica, hasta la fecha irreplicable, cuyas ideas y personajes han formado parte del imaginario social de la sociedad mexicana (clásicos de nuestro cine que incluyen obras con intérpretes como Pedro Infante, Cantinflas, María Félix, dirigidas por Emilio “Indio” Fernández, Roberto Gavaldón, Julio Bracho y un largo etc.) (Flores, 2019). Sin embargo, el cine nacional experimentó una transformación después de esta época dorada, donde se había convertido en el mayor exportador de contenidos cinematográficos en español para toda Latinoamérica, y lo cual dio lugar entre otras cosas a configurar un género cinematográfico, genuinamente mexicano, conocido como “cine de luchadores”, que es una amalgama barroca entre cine fantástico, terror, superhéroes, comedia y lucha libre (Chemor, 2007). Tal vez no sea del todo casual que este género tenga su origen en los primeros años de la década de los cincuenta del siglo XX, pues no obstante que la cinematografía mexicana había comenzado a vivir una época de crisis estructural (en alguna medida provocada por la cada vez más intensa competencia de la televisión) durante ese decenio y parte del siguiente, ésta aún era la de mayor importancia en el mundo de habla hispana, y en buena medida por ello mantuvo su carácter de medio de representación y difusión de la identidad nacional. Esto a través de

la prolongación de sus géneros más redituables, pero incluso también gracias a la irrupción de nuevas propuestas que aspiraban a cubrir la demanda del público integrado por los sectores populares urbanos que conformaban el grueso del mercado potencial del espectáculo fílmico.

Entre los libros y trabajos de investigación que han abordado este género y a sus estrellas más aclamadas, resultaron de una utilidad significativa para esta tesis los siguientes: *¡Quiero ver sangre!* de Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, una obra documentativa que revisa minuciosamente las producciones fílmicas inspiradas en los encordados casi en su totalidad. Asimismo, *Santo El Enmascarado de Plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* de Álvaro Hernández, donde el autor nos presenta un análisis sobre la configuración de El Santo como un mito moderno y un símbolo representativo del imaginario colectivo mexicano. En otros aspectos, el texto de Marcelo Fornari, *Un fracaso admirable: hacia una estética del cine "so bad it's good"* y la compilación *Neoculto, el libro definitivo sobre el cine de culto*, que abordan a fondo el tema del cine de culto, resultaron igualmente una influencia decisiva en el proceso de esta investigación.

Si bien es cierto que las fuentes antes mencionadas no fueron suficientes para profundizar de la manera que se esperaba acerca del tema en particular que llevaba en su título original esta tesis: *Las dobles versiones en el cine de Santo, el enmascarado de plata: entre la identidad y la contra memoria* -pues el fenómeno de las películas que tuvieron una versión alterna resultó poco representativo dentro del cine de luchadores, ya que sólo se cuenta con la evidencia de una sola película con doble versión, *Santo en el tesoro de Drácula y El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968) aportaron nuevos elementos que se tornaron más

importantes y trascendentes que el tema original para que este trabajo se orientara hacia un análisis que, asimismo, incorporó el caso de esa peculiar producción, casi no abordado ni estudiado, como un elemento notable para elaborar una más documentada aproximación del cine de luchadores con el denominado *cine de culto*: un enfoque poco difundido por parte de la crítica especializada y mucho menos visto bajo una perspectiva académica, y por lo cual el título mismo fue cambiado, así como el contenido de los capítulos conforme al rumbo que fue tomando la investigación.

En el capítulo 1 se desarrolla una reseña acerca de la aparición del cine de luchadores a partir de la condición crítica en la que se encontraba la cinematografía nacional en esa época: temáticas y argumentos desgastados que fueron menguando su popularidad y éxito taquillero ante el surgimiento de la televisión como medio masivo de entretenimiento, que ya empezaba a captar a las audiencias con contenidos más frescos -entre ellos la transmisión de funciones de lucha libre- y que podían disfrutar desde la comodidad de su hogar. Factores que se conjugaron para dar lugar a un nuevo tipo de películas, que amalgamaban las posibilidades ilimitadas de los medios electrónicos con la emoción desbordante que brindaba el creciente auge de los espectáculos de lucha libre a las clases populares que asistían a las arenas, lo cual las fue posicionando rápidamente en el gusto del público.

En el capítulo 2 se elabora un análisis más detallado del cine de luchadores como género fílmico, sus rasgos característicos -principalmente en cuanto a su recepción- y la manera en que estos encuentran una resonancia notable en el denominado cine de culto, el cual también fue a su vez revisado en sus particularidades a manera comparativa entre ambos. En base a la exploración de algunas de sus películas emblemáticas y del contexto en su propia

realización, así como del impacto identitario que suscitaron dentro de su audiencia estos filmes (un atributo que de igual forma se reconoce como fundamental en cintas que son consideradas “de culto”) se plantea en esta tesis un paralelismo a través de una óptica enfocada al aspecto fenomenológico y social, lo cual terminó por ser el punto donde convergieron las perspectivas distintivas de este trabajo de investigación.

El capítulo 3 explora más a fondo y de manera más puntual la doble versión de *Santo en el tesoro de Drácula* y *El vampiro y el sexo* en cuanto al contexto histórico, social y económico -tanto en México como en el resto del mundo- que vio al cine de luchadores consagrarse no sólo dentro de nuestras fronteras, sino mucho más allá de ellas y en el que surgió esta idea de realizar una versión para todo público destinada para el mercado mexicano y otra que contenía desnudos femeninos para su distribución en el extranjero. Igualmente, en este último capítulo se presenta una revisión más minuciosa del film en sí mismo, su argumento, montaje y obviamente el desen-volvimiento del héroe por antonomasia del género y las escenas que cambiaron de una versión a otra, en concreto en donde aparecen con o sin ropa las acompañantes del conde Drácula según la versión local o la de exportación, lo cual nuevamente hacía referencia a las tendencias que mostraban en cuanto a sus contenidos erotizados muchas producciones internacionales de la época.

Capítulo 1: El cine de luchadores y las películas de El Santo

1.1. Contexto en el que surgió el cine de luchadores en México

Es en el periodo del cine sonoro cuando se logra impulsar la creación de una “industria cinematográfica” y tiene lugar lo que se conoce como la *Época de Oro* del cine mexicano, la cual se gesta desde mediados de los años treinta, pues es justamente en este periodo donde se ubica una basta producción de películas, cuyas ideas y personajes habrían de formar parte del imaginario social de la sociedad mexicana (clásicos de nuestro cine que incluyen obras con intérpretes como Pedro Infante, Cantinflas, María Félix, dirigidas por Emilio “Indio” Fernández, Roberto Gavaldón, Julio Bracho y un largo etc.) (Flores, 2009: 18). El auge y florecimiento del cine mexicano se puede conectar, como bien observa Silva (2011: 12), con el comienzo de una cierta estabilidad en términos políticos y sociales, que viene posteriormente a la Revolución, y que se ve materialmente realizada en el gobierno de Lázaro Cárdenas, el primer presidente que se mantuvo en el gobierno durante los seis años que establecía la Constitución.

En términos generales, el *Cine de Oro* representó en la pantalla grande los dilemas de una sociedad dividida radicalmente en dos clases: los “ricos” y los “pobres”, que no sólo mostraba el contraste entre ellas, sino el modo y visión de la vida de cada una. Si bien se ha señalado que en México se podía ver un avance hacia la urbanización y la modernización industrial, esto era algo que propiamente se veía reflejado en la pantalla del cine con todos sus claroscuros sociales. Por consiguiente, este del cine en México coincide con el inicio de

una sociedad mexicana que reflejaba las diferencias de una sociedad fragmentada. En la década de 1930 el impulso de las artes también incluyó al arte cinematográfico y el número de producciones fue en aumento, y es así como poco a poco el cine mexicano se afianzó primero en el gusto nacional y luego en el regional. Las políticas reformistas de Cárdenas, que incluían entre otras la nacionalización del petróleo, alcanzarían también al celuloide: Cárdenas desarrolló distintas estrategias para impulsar la cinematografía nacional, y en 1938 esa industria era la más grande después de la industria petrolera (Silva, 2011: 15).

México se había convertido en el mayor exportador de contenidos cinematográficos en español para toda Latinoamérica, sin embargo el panorama del cine mexicano en la década de 1950 ya no parecía tan “dorado” pues las fórmulas tradicionales del *Cine de Oro* estaban comenzado a gastarse, ya que se encontraban estancadas presentando una realidad cotidiana en la cual se resaltaba una diferencia de clases considerable: las altas, por un lado, en sus enormes mansiones de la colonia Roma, y las clases bajas, en las vecindades, olvidadas, pisoteadas y explotadas, alejadas de los grandes avances y progresos sociales (Flores, 2009: 14). Aunado a los cambios que obligaban una transformación en los contenidos y temáticas de las producciones mexicanas, también se debe mencionar un factor muy importante: en ese momento, la televisión alcanzó la popularidad y el formato de la “pantalla chica” con sus contenidos característicos comenzaba a formar en el público otros hábitos de entretenimiento. La televisión y en especial la telenovela se convirtieron en la opción natural de entretenimiento en México (Lauro, 2017: 57). Los teledramas vinieron entonces a sustituir al melodrama cinematográfico y aparece en la pantalla chica una nueva generación de actrices como Irma Lozano, Silvia Derbez, Blanca Sánchez y María Rivas, sustituyendo a sus antecesoras cinematográficas: Marga López, Rosario Granados y Libertad Lamarque.

La televisión representó una competencia para la industria cinematográfica y también una novedad en la sociedad mexicana debido a que, además, también se proyectaban películas que antes se podían ver en los cines solamente; de esa manera el ir a una sala de cine tuvo como sustituto el sentarse en la sala de la propia casa para mirar la televisión (Rodríguez, 2012: 25). El crecimiento de las clases medias, debido al progreso y la estabilidad político-social que experimentó la sociedad mexicana, también la convirtió en un excelente medio para llegar al público-masa a través de lo que se transmitía en la pantalla chica y que, incluso, resultaba ser mucho más rentable que el cine mismo (Paranagua, 2003: 19).

Entre los años cincuenta y setenta, la parálisis experimentada en la expansión industrial de la cinematografía mexicana y su liderazgo menguante dentro de los mercados regionales latinoamericanos trajo nuevos desafíos a los productores, quienes tuvieron no solamente que adaptarse a las nuevas estructuras propias de esta industria, sino también a los cambios socioculturales que empezaron a manifestarse en el arte y en la sociedad en general (Flores, 2009: 18). De ese modo, surgieron nuevos tópicos de interés para el público-masa, entre los que se incluyen filmes que dan cuenta de las nuevas costumbres de la juventud, la inserción de nuevos ritmos musicales vinculados al rock y propuestas volcadas a un erotismo más explícito (Aviña, 2000: 188).

De forma simultánea a la crisis estructural del cine mexicano y el crecimiento de las clases populares en México, se fueron creando espacios para espectáculos que pudieran compaginarse con la televisión debido al auge que esta empezó a adquirir, entre los cuales, el deporte de la lucha libre adquirió el status de ser un espectáculo de masas. Aunque tiene orígenes que se remontan al siglo XIX, esta fue institucionalizada en México hasta prin-

cipios de 1930, gracias a un promotor mexicano llamado Salvador Lutteroth, quien importó el modelo del *wrestling* americano a través de su empresa: la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL) (Villareal, 4). A partir de ese momento la afición por la lucha libre se fue propagando en carpas ambulantes, cines y actos políticos, gimnasios, polideportivos y lugares de boxeo. Todo esto le llevó a constituirse en un fenómeno masivo de gran afluencia de públicos, que atrajo también la atención de intelectuales por su carácter espectacular. Así sucedió con Roland Barthes, quien en su ensayo «*El mundo del catch*» se atreve a desligar la lucha libre de una identificación deportiva para asociarla a espectáculos como el teatro griego o las corridas de toros (Flores, 2009: 19).

Como observa Álvaro Fernández, con la aparición de este deporte-espectáculo que unificaba al colectivo, pronto pudo verse su potencial para convertirlo en el espacio ideal para el intercambio simbólico en el contexto urbano, y así la lucha libre se volvió un fenómeno que se integraba sutil pero insistentemente a la cultura popular mexicana; cuando se instala e invade como una epidemia con sus carteles los recovecos de calles y vecindades mexicanas de las primeras décadas del siglo XX, poco a poco se comienzan a abrir algunos espacios culturales, verdaderos contenedores lúdicos para una sociedad que se encontraba transitando a la industrialización y a la urbanización, pero que carecía de una identidad sólida (Fernández, 2012: 25-26). Es el obrero, el costurero, la ama de casa, el niño, la familia de clase media, a quienes va dirigida la lucha libre como un espectáculo, que exalta valores y un contenido ideológico (Hernández, 2019: 508).

Social y culturalmente, podemos observar que el ser un espectáculo dirigido a las masas y su transmisión en la televisión, fueron factores decisivos que permitieron que la

lucha libre lograra una unidad en el pueblo mexicano a partir de ciertos símbolos compartidos y el espíritu social que imperaba en la época, como asevera Francisco Illescas (2012),

México en el siglo XX, habiendo vivido los estragos de la Revolución mexicana y en un intento por rescatar la identidad nacional, se dirigió hacia la valoración del desarrollo urbano y la modernización del país en función de la tradición, provocando la atención del gobierno y los medios para la consolidación de una nueva identidad cultural. La influencia del folclor y tradición provinciana resultaron de vital importancia en las urbes, por lo que el desarrollo de los héroes populares se fue consagrando a base de la definición de los ideales populares, símbolos políticos y prototipos urbanos que se erigían en la época. De esta manera, nuevas ideas se homogeneizarán bajo una sola cultura híbrida. (Illescas, 2012: 51)

De esta manera, debido a la transformación estructural que el cine mexicano estaba pasando y el desgaste de sus fórmulas, así como el auge de la lucha libre dentro de las arenas y la televisión, surgió lo que hoy en día se clasifica como “cine de luchadores”, el cual se nos mostraba como una especie de amalgama barroca entre cine fantástico, cine de terror, cine de superhéroes, comedia y el deporte-espectáculo de la lucha libre (Chemor, 2007: 80) y que asimismo lo confirma Silvana Flores:

En definitiva, la aparición continua de películas de luchadores mixturados con monstruos de todo tipo es reflejo de una época de transformación de las estructuras industriales del cine mexicano, trayendo como característica particular la hibridez

genérica y una especie de culto a la sencillez de recursos, el estereotipo sobre el imaginario cultural y la ingenuidad de los espectadores que buscaban en el cine un espacio para el mero entretenimiento. (Flores, 2018: 20).

A partir de los años 50 surgieron en México este tipo de películas, las cuales aprovechaban la popularidad de este espectáculo entre las clases medias mayoritarias y captaban la atención del público con la aparición de luchadores consagrados ya conocidos en las arenas y la televisión, pero llevados a la pantalla grande. Como resultado de la conjunción de todos los elementos antes mencionados, el cine de luchadores adquiriría su propia identidad dentro de nuestra historia cinematográfica como un género que apareció en un contexto social y cultural específico, y que a su vez tuvo la posibilidad de revitalizar la industria cinematográfica mexicana a través de este deporte-espectáculo potenciado por la televisión y el despunte de las clases medias populares. Así pues, su aparición no solamente refleja una transformación en las estructuras industriales del cine de nuestro país, sino que nos habla de un cambio causado por la búsqueda de un nuevo concepto de entretenimiento que renovara las fórmulas desgastadas del *Cine de Oro* y que vino acompañado de la creación de un público de masas (Rodríguez, 2012: 27), como una derivación (peculiarmente mexicana) de ese deporte-espectáculo; en un momento en que si bien nuestra sociedad estaba pasando por un proceso de *masificación* también en sí misma, tanto las brechas económicas como las diferencias sociales, resultado de los ajustes socio-políticos de la revolución mexicana, parecían obstaculizar que la identidad nacional se pudiese configurar en torno a símbolos nacionales. Convertida entonces la lucha libre en un símbolo, iba a dar un salto, debido a su gran éxito y compenetración en el imaginario colectivo de las clases populares,

al cine (Lauro, 2017: 60) en un intento por reproducir en las taquillas el éxito que tuvo el espectáculo luchístico en las vecindades y las barriadas, de donde justo surgían los propios luchadores buscando pertenecer a aquel sector “privilegiado” y admirado por su propia esfera social.

Como se ha mencionado en párrafos anteriores, elementos sociales y contextuales llevaron a la industria cinematográfica mexicana a luchar “a dos de tres caídas” contra la televisión y su audiencia: se intentó durante los años sesenta y setenta apuntalar la producción, tanto nacional como regionalmente, a través del atractivo propio de espectáculos de corte popular emergentes como la lucha libre (King, 1994: 70). Algunos historiadores del cine mexicano como Fernández Reyes, consideran la dupla entre cine y lucha libre como la Edad de Plata del cine mexicano, adhiriéndose también a la idea de la salvación del cine nacional a través de las ganancias taquilleras de estas películas en México y otros países (Fernández, 2012: 126).

Cabe reiterar que esto no podría pensarse como posible sin tener en cuenta la anteriormente mencionada crisis en la que se encontraba el cine mexicano: La gente no asistía ya a las salas de cine, la época del *Cine de Oro* había quedado atrás y se necesitaba tener un “producto” que atrajera a las grandes masas, que hiciera rentable el negocio del cine (Pérez, 2012: 45). La proyección de películas de luchadores representó la salvación de la quiebra al cine mexicano (García, 2012: 22) y, con ello, la proliferación de una gran cantidad de películas del mismo tipo, dando lugar al nacimiento de una etapa en la historia de nuestro cine que consolidó este tipo de películas como una expresión cultural cuya simbología anidó en el inconsciente de las clases populares, en sus valores y en su concepción del mundo; a la vez que ayudó a la *visibilización* de esas clases sociales a través del ritual que representó este

deporte-espectáculo aglutinador de la identidad de la sociedad mexicana de la época (Silva, 2011: 20). El pancracio en México permitió relacionar elementos del espectáculo con algunas raíces simbólicas de la conciencia colectiva, pues logró convertirse en el epicentro donde tenían salida las pasiones y los deseos de sus aficionados, logrando crear una identidad a partir de sus principales figuras. La lucha libre mexicana se ha considerado única por varias razones: es nuestra propia versión de la lucha estilo libre u olímpica, posee una variedad de estilos de llaves a ras de lona y aéreas acuñadas en nuestro país, producto de muchas y diferentes técnicas luchísticas, de acrobacias, reglas y un *folklore* propio; lo que desde hace mucho tiempo la han convertido en una lucha que es auténtica y llena de genios indiscutibles que con el tiempo se han hecho personajes míticos de nuestra cultura popular (Villareal, 2009: 6) Para ello, basta tomar en cuenta la figura icónica del luchador conocido como “Santo, el enmascarado de plata”,

El Santo se conformó, consagró y definió en función de la cultura mexicana hasta el punto en que se pueda considerar a ésta como una cultura híbrida, joven y propositiva, en busca del origen que la lleva a definirse a sí misma y a la vez la proyecta hacia la modernidad; con la integración de elementos cosmopolitas y populares es que se pudo traducir tanta historia, folclor, tradición, religión, migración y modernización en una reformada cultura propia y nacional, para posteriormente transmitirla a representativos e icónicos de ésta, como lo fue el Santo. Un personaje actualizado, icónico, activo y reactivo a problemáticas de la sociedad mexicana, que integró las inquietudes políticas y sociales al héroe. (Illescas 2012: 62).

1.2. Temáticas y simbolismos representativos del cine de luchadores

La figura del luchador, junto con el interés de un numeroso público al género de lo fantástico y la inclusión de elementos simbólicos provenientes de leyendas nacionales y universales en estas películas, fueron elementos muy efectivos para la nueva convocatoria de audiencias a las salas cinematográficas. Además, se puede afirmar que la importación del cine fantástico y también de terror fue, en muchas películas de luchadores, un elemento de diferenciación importante con respecto a otros filmes extranjeros de tipo similar (como las de Estados Unidos, por ejemplo); sin embargo, en un sentido incluso paradójico, la personificación del héroe -del luchador- como alguien que igual puede asimilar su personaje ficticio dentro de la esfera pública a la cual pertenece (el ring de lucha libre, que es también un espacio de ficción y de teatralidad) otorgó mayor atractivo a los filmes de este tipo y los desligó de una estricta dependencia a las reglas y convenciones clásicas del género de terror o lo fantástico (Flores, 2018: 22).

Las primeras películas de luchadores se hicieron a partir de 1952: *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952) *La bestia magnífica* (Chano Ureta, 1953), *Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1953) y *El Enmascarado de Plata* (René Cardona, 1954) que más adelante retomaremos como un caso en particular. Estas cuatro primeras películas del género, si bien no se convertirían en representativas del mismo, marcarían el inicio de una etapa dentro del cine mexicano que por más de veinte años se mantuvo vigente. De acuerdo con Nelson Carro, por ejemplo, se refiere así a *La bestia magnífica*,

Narra la historia de dos amigos, muchachos de barrio, David y Carlos, los cuales sueñan con convertirse en luchadores, preparándose bajo la dirección del veterano y ex-campeón mundial Maravilla López, mientras que estos a su vez también son alentados por una jovencita de su barrio, Teresita. Los dos amigos siguen perseverando en su camino a convertirse luchadores profesionales, hasta que un día llaman la atención de un promotor de lucha libre” (Carro, 2010: 24)

Como observa Citlali Flores, la estructura dramática de estas cuatro primeras películas todavía parecía encontrarse inmersa en algunos estilos del Cine de Oro y reproducía parte del patrón dramático y la narrativa de éste (en ellas está presente el factor ideológico y social, la representación de la vida cotidiana: “dos amigos, muchachos de barrio” que “sueñan con convertirse en luchadores”). Sin embargo, debido al éxito de la lucha libre como deporte-espectáculo, se podía notar cómo el elemento “luchístico” empezaba a abrirse paso por sí mismo incluso dentro de la expresión de aquel arquetipo, un ideal que estaba volviéndose cada vez más presente en la vida cotidiana, un ideal de trabajo (presente sobre todo en las personas de la clase popular) (Flores, 2009: 44-48). El cine de luchadores adquiriría elementos narrativos propios cuyas temáticas ya no se centrarían en esa diferencia de clases promoviendo una cultura del esfuerzo para alcanzar el éxito (como sí pasaba en el Cine de Oro) y se vería influenciado por los géneros cinematográficos que más popularidad habían tenido mundialmente entre los espectadores, como la ciencia ficción, el cine fantástico y el de terror; los cuales a su vez se mezclarían con el drama existencial y la representación de la vida cotidiana con esos tintes de comedia que presentaban las tramas de las películas

características de la era dorada para preparar este *cocktail* llamado cine de luchadores (Rodríguez, 2013: 55).

Explotando y aprovechando el éxito en la televisión de la lucha libre, se conformaría la figura del luchador como un ídolo, como un héroe. Podemos conjeturar al respecto lo siguiente: la fórmula de un héroe requiere también de una figura opuesta. ¿Y cuál debería ser este enfrentamiento? ¿La lucha existencial de clases sociales en México? ¿Nosotros los pobres contra ustedes los ricos? No. El luchador, como héroe, debería tener como antagonista no a las diferencias sociales ni al drama existencial, sino a un villano.

Es por ello que al añadir todo tipo de personajes fantásticos como monstruos, momias, vampiros, marcianos o cualquier otro tipo de engendro o fenómeno extraordinario, los cuales eran usados para sorprender y llamar la atención del público, se aportaron nuevos elementos narrativos a estas historias; no obstante, todos estos giraban en torno a un sola temática: la lucha entre la representación simbólica del bien y la justicia, frecuentemente en la figura de El Santo (quien vendría a convertirse en el personaje por antonomasia del cine de luchadores) y la del mal y la injusticia en los villanos (Fernández, 2012: 90).

La importancia de las leyendas y la mitología en México han sido constitutivas de nuestra cultura y por tal motivo, como hemos indicado, los directores de cine mexicanos buscaron mezclar los elementos simbólicos del luchador con otros de la cultura popular mexicana (los cuentos de terror, lo fantástico, etc.) Así comienza, entonces, a conformarse la amalgama que exhibían las películas de lucha libre, con elementos de la literatura fantástica y folklore mexicano:

Estas leyendas y personajes sobrenaturales rondan, entonces, entre lo maravilloso (propio de las creencias míticas) y lo fantástico (provocador de una vacilación a la hora de explicar los fenómenos), pero también están imbuidas de elementos propios de la ciencia-ficción (por su mención frecuente de los adelantos tecnológicos e invenciones científicas) y del terror (por el efecto emocional provocado en los personajes y/o espectadores). Por otra parte, inundaron las pantallas mexicanas, en particular a partir de los años sesenta, mientras la industria cinematográfica del país intentaba cambiar el rumbo del cine nacional poniéndose a tono con la tendencia al cine de autor que se estimuló en muchos países del mundo en aquel período y que tuvo representación en el conocido Nuevo Cine Mexicano y agentes culturales como los que participaron en la revista *Nuevo Cine*. (Flores, 2018: 19).

Como ya se ha mencionado, una de las características representativas de este tipo de películas sería el uso de ídolos ya consagrados que saltaban del ring a la pantalla grande, siendo ya de por sí figuras heroicas en el deporte-espectáculo de la lucha libre que interactuaban con elementos fantásticos provenientes del folclore mexicano (la llorona, las momias de Guanajuato, por ejemplo) e igualmente con personajes de la literatura fantástica y de terror (Drácula, Frankenstein, marcianos, etc.). Es innegable, además, que todo esto observó una influencia importante del cine norteamericano de Hollywood como referencia insoslayable; por ejemplo, la productora *Universal Pictures*, que se especializó en el cine de terror lanzando películas fundacionales para el género como *Drácula* (Tod Browning, 1931) y *Frankenstein* (James Whale, 1931), que promovieron una decena de películas repletas de otros monstruos, por ejemplo; momias, entidades deformes, hombres invisibles y hombres

lobo, así como de los herederos de dos monstruos principales: *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936), *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) y también *El hijo de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939) (Flores, 2018: 21).

1.2.1. La sublimación del bien y el mal en el contexto luchístico y sus arquetipos

En su ensayo “El mundo del catch”, el luchador es definido por Roland Barthes como un “gesto puro que separa al Bien del Mal y revela la figura de una justicia finalmente inteligible” (Barthes, 14). Ha sido señalado también esto por quienes han estudiado más a profundidad la figura simbólica del luchador, como Fernández Reyes, quien afirma que el cuadrilátero donde se desenvuelve la lucha, es “un sitio donde puede cumplirse la promesa de justicia en la reiteración del rito: la representación eterna de la lucha del bien contra el mal” (Fernández, 2012: 46). Precisamente, uno de los aspectos destacables que aparece en esta serie de películas es la concepción del Bien y del Mal, cuyo conflicto comienza a volverse central y a adaptarse a los elementos específicos de la cultura del mexicano. El mal, precisamente encarnado en las leyendas urbanas y de fantasmas de México, comienza a presentarse como el antagonista principal del luchador heroico y que lo combate para traer la paz y la tranquilidad a la humanidad.

El Santo, figura que representa con su mismo nombre la pureza y la justicia, y los otros luchadores son identificados continuamente con este tipo de *atributos morales*, mientras que el Mal está encarnado por los monstruos y aquellos que están sometidos voluntaria o involuntariamente a ellos (Fernández, 2012: 85). Algunos autores destacan al

respecto que en la tradición del cine de terror ya se exponía la lucha del Bien contra el Mal, instalando al monstruo como la figura que encarna la irrupción del mal en el mundo cotidiano, y que trae consigo el rompimiento del elemento de orden (Moore y Wolkowicz, 2005: 72). Este aspecto ciertamente no es del todo novedoso, y el conflicto valorativo entre el Bien y el Mal claramente está presente desde los textos más antiguos de la humanidad. La necesidad de una solución a este conflicto, y la catarsis que puede producir en el espectador la victoria del Bien sobre el Mal, son elementos que, por ejemplo, también puede observarse en los *comics* norteamericanos y que probablemente expresa un deseo de dominio, de imperialismo, al tratarse casi de un asunto ideológico que se encuentra inscrito en la psicología misma del hombre (Delgado, 2016: 148). En el caso de las películas de luchadores, el gladiador está representado, a diferencia de los superhéroes de los *comics* norteamericanos, por un hombre de carne y hueso que lucha, sobre todo, por ayudar a la humanidad, luchar por el bien y la justicia contra el mal que, como bien se ha señalado, es representado en las figuras de los monstruos de estas películas.

Como podemos ver, las batallas entre el Bien y el Mal que se desarrollan en estas películas tienen entre sus principales protagonistas a los deportistas de la lucha libre. Destacamos también el hecho de que, tal como puntúa Doyle Greene, en el mismo momento en que surgieron las películas de luchadores, se había prohibido la televisación de las luchas, por considerarse peligroso el modelo del «rudo» o «villano» para los adolescentes. No es casual entonces que dicho rol se popularice en estrellas como El Santo a través de esta equiparación entre lo bueno y lo malo, teniendo al primero de esos polos como el paradigma supremo. La estructura

narrativa basada en lo binario que es desplegada en estos films se hace patente aun en la misma corporalidad de los luchadores que, como establecía Barthes, pregonan de antemano, con su traje y sus actitudes, el contenido futuro de su papel. A ello los mexicanos añaden el uso conclusivo de la máscara (que en el caso del Santo permanecía puesta aún tras las cámaras), y que les inserta una identidad asociada a alguno de los dos polos aludidos. (Flores, 2018: 26).

Así pues, si bien hay una mezcla y un sincretismo cultural importante en el cine de luchadores, (ya que adopta elementos no sólo de la cultura mexicana, los luchadores que usan máscara, la literatura fantástica y el cine de terror) se puede ver que usa el esquema básico binario de la oposición bien-mal, precisamente influenciado por el cine norteamericano, y deja de lado, en ese sentido, los elementos narrativos típicos del Cine de Oro (Villarreal, 2009: 5). Es claro que estos elementos se adaptarían a los presupuestos y a las condiciones del contexto mexicano, lo cual dio lugar a una manera específica de hacer películas, que si bien hemos indicado es un reflejo del cine hollywoodense, adquirirá su propia identidad y *estilo*, al expresar algunos ideales de justicia bajo la óptica peculiar del mexicano.

Tal como en la mayoría de las películas de Hollywood o las telenovelas, en las que todos los espectadores saben de antemano el final — que el malo perderá, el bueno gana y se queda con la damisela en peligro a la que rescata—, y el público no abandona la sala de cine ni apaga su televisor, el público de la lucha libre disfruta muchas veces la misma puesta en escena de un relato que ya conoce de antemano. Cabe también mencionar que lo anterior se acentúa aún más mediante una especie de ritual (el cual se reproduce en casi todas las películas de luchadores) que consiste en que los aficionados que asisten a las arenas sienten

que participan activamente y que pueden contribuir a decidir el resultado del combate por medio de sus gritos de apoyo a unos y de repudio a otros. Esto puede verse también expresado en la dicotomía misma de la lucha libre: planteando la existencia de los “rudos” y los “técnicos” (Aviña, 2000: 22).

La lucha libre mexicana tiene una esencia agonística: sublima y es un ring catártico para el ánimo del mexicano. Esto tiene una referencia a la tradición de la Grecia antigua de las competencias de lucha, lo cual es presentado con el desafío entre dos enemigos contrincantes. A través de sus personificaciones, el imaginario popular ha dotado a los luchadores, como hemos notado, con dualidades muy marcadas; por ejemplo, como representantes del bien o del mal: Los luchadores pertenecen al bando de los técnicos o de los rudos, tienen un nombre de batalla y portan una máscara, esta encarna una figura del héroe al ocultar el rostro humano y preceder de los luchadores, que buscan convertirse en heraldos de poderosas imágenes arquetípicas. Entre los luchadores mexicanos, algunos ya clásicos, dan cuenta incluso de haber sido bautizados con un nombre que dejan claros sus cualidades heroicas y divinas: Santo, Blue Demon, Mil Mascaras, Tinieblas, Black Shadow, Cien Caras, Rayo de Jalisco y Huracán Ramírez (López, 2013: 39).

1.2.2. Relación con el género de superhéroes de Hollywood

La figura de ficción del *superhéroe* apareció por primera vez en los Estados Unidos a finales de 1930 y lo hace particularmente en el mundo del *cómic*, dirigido a un público, en primer lugar, infantil y juvenil. Aunque es probable, sin embargo, ubicar varios precedentes fuera como dentro del mundo del cómic, puede indicarse que el primer superhéroe de la

historia fue Superman (Coogan, 2010: 175). De la misma manera que en la lucha libre mexicana, los superhéroes de los comics, debido a su popularidad, saltaron a las pantallas del cine y la televisión (Criollo, 2016: 12-14), y es importante mencionar cuál es la relación entre el cine de luchadores y el de superhéroes. En primer lugar, un superhéroe podría definirse de la siguiente manera,

Un personaje heroico con una misión altruista y pro-social; con superpoderes—capacidades extraordinarias, tecnología avanzada, o habilidades físicas, mentales o sobrenaturales altamente desarrolladas; poseedor de una personalidad de superhéroe que se plasma en un pseudónimo y en un vestuario emblemático, la cual normalmente expresa su biografía, carácter, poderes u origen (la transformación de persona corriente en superhéroe); y que es diferenciable genéricamente, es decir, que puede distinguirse de personajes de otros géneros relacionados (fantasía, ciencia ficción, detectives, etc.) por un predominio de las convenciones de género. A menudo los superhéroes tienen dobles identidades, de las cuales la ordinaria suele ser un secreto bien guardado (Coogan, 2010: 30).

Las acciones de un superhéroe están orientadas hacia una misión con un sentido de justicia y pro social, lo que otorga legitimidad a los diversos actos heroicos que éste lleva a cabo. No obstante, cabría remarcar el potencial y el enfoque de este objetivo: el orden y la paz que se aventura en mantener el superhéroe es indudablemente el estadounidense. No importa si el personaje es de origen ruso, proviene de la mitología nórdica, o directamente de

otro planeta, el paradigma de referencia será siempre los Estados Unidos, y a la lucha por la libertad y la justicia (Coogan, 2010: 45).

Un superhéroe tiene, además, *superpoderes*, es decir, tiene o adquirió (a través de alguna situación especial) una o varias capacidades que sobrepasan lo que puede realizar un ser humano y que traspasan los límites físicos de manera ostensible. Estos superpoderes se explican en la ficción del cómic por un nacimiento en otro planeta (extraterrestre), o por alguna mutación o accidente, provocado por fuerzas extraordinarias, o bien son proporcionados por una tecnología superior a la conocida (Ruíz, 2018: 55). Otro aspecto fundamental es el aspecto de la “identidad” en el superhéroe, y es que vive una doble vida: en tanto persona “normal” (o que intenta ser normal, ya que muchos *comics* o personajes de este estilo juegan con las dificultades que tiene que sortear el superhéroe en su vida cotidiana), y en tanto superhéroe, y para ello, requiere el uso de la máscara, o de un traje. Esto podemos considerarlo una referencia tácita en nuestro cine de luchadores, si bien con sus marcadas diferencias: El luchador mexicano, a diferencia del superhéroe americano, no tiene poderes sobrenaturales, sino que se vale de su cuerpo solamente y de sus capacidades racionales y de deducción. Hay que ver, en algunas ocasiones, que se busca realizar un balance entre la “inteligencia” (de un estilo deductivo, evocando el Sherlock Holmes de Doyle) y el músculo, que es representativo del luchador. Es fácil ver, con esto, una diferencia considerable con el superhéroe estadounidense que en muchos casos posee superpoderes y habilidades sobrehumanas (que además también se complementarán con la inteligencia, aunque no en todos los casos) (Ruíz, 2018: 58).

En el caso del luchador mexicano su figura nace en el seno del cuadrilátero, no tiene poderes suprahumanos ni presenta habilidades sobrehumanas, es un ser humano de carne y

hueso que logra lanzarse desde la tercera cuerda, es un acróbata que vuela por los aires, pero al que la gravedad afecta al igual que a todos los seres humanos. El ring es su lugar de nacimiento y es la ovación de la gente la que lo enaltece. El luchador mexicano es un héroe del cuadrilátero y sólo posteriormente se vuelve un superhéroe que combate al crimen y al mal, pero permanece como un hombre de carne y hueso.

En la lucha libre el ring supone y ofrece un espacio donde pueda darse el rito de las luchas, donde ocurren las risas, el suspenso, el drama, es el circo y el teatro; es el lugar donde se reproduce el drama de la vida diaria: una vez que suena la campana y el réferi marca el final de la lucha sobre el ring, el público regresa a la otra lucha, la lucha diaria, la que da el pueblo, la de la vida real. Se entiende entonces por lucha libre un teatro, el teatro popular más importante de México, una especie de representación lúdica, basado en soportes narrativos que se pueden encontrar en la vida real, como el bien y el mal, el blanco y el negro, lo bonito y lo feo. Involucra por lo tanto también elementos teatrales básicos como la máscara, el vestuario, el uso de un personaje cuando se está en escena, el cual personifica dramas; y donde también existe un montaje escénico, en este caso el ring, el réferi, los gritos, los aficionados, los golpes, etc. Aunque en apariencia se vea como un acto sin reglas, esto es todo lo contrario, puesto que es una representación donde existe un guion, que debe respetarse, para poder llevar a cabo con satisfacción el cumplimiento de los papeles, el papel del personaje en el ring (Fernández, 2012: 76).

Es importante añadir acerca del uso de la máscara, como bien observa Octavio Paz en su análisis del mexicano en *El laberinto de la soledad*, que se trata de un elemento simbólico de nuestra identidad y que vemos representado en la lucha libre nacional. El mexicano se nos muestra, por naturaleza, como encerrado, se oculta, es decir, que no puede mostrarse

vulnerable ante ninguna persona externa a su círculo social. Lo describe con las siguientes características: hermético, se preserva, sumiso, conformista, ve la vida como lucha o tiene una concepción de la vida como una lucha a muerte (Paz, 2012: 85). Con esto que se señala en su en este importante ensayo sobre el origen de la cultura del ser del mexicano, se puede concluir que si éste se muestra y se abre como es en verdad es entonces dejará ver al otro lo más profundo de su alma, o sea, se rajará, y tal cuestión no puede tener lugar (Alfonso, 2015). Estas conclusiones nos llevan a pensar que el mexicano cohabita en los espacios con otras personas mientras que al mismo tiempo presta mucha atención a su intimidad, ya que no puede ser vulnerada. Cualquier secreto, cualquier lucha, dolor, peligro o momento especial se debe quedar con la persona, no es permitido expresar ni contar nada (Villareal, 2009: 8). La intimidad se convierte en el principal derecho del mexicano que hay que proteger. El hecho de que los luchadores usen máscaras y encarnen los ideales del bien y del mal, en el anonimato, puede ser una de las razones del éxito de la lucha libre en la sociedad mexicana. Quizás en algún sentido la lucha libre con sus máscaras representaba ese lugar donde el anonimato individual del mexicano se conservaba intacto y, además, se unificaba bajo el símbolo de la lucha por la justicia, de la eterna lucha entre el bien y el mal que era escenificada en el cuadrilátero (Fernández, 2012).

Así pues, en la máscara se encontró un símbolo unificador del sincretismo cultural concentrado en la capital del país. En esos días en que los barrios se iban conformando además con inmigrantes de diversas regiones del país, se presentó un terreno fértil y propicio para unificar en gran medida mentalidades distintas e incluso contrarias, concentradas en elementos que atañen al pasado histórico de la cultura mexicana. La máscara del luchador se torna un elemento fundacional para la lucha mexicana y para la identidad del mexicano,

obrero de las clases populares, que ya eran mayoría en la sociedad de la época (recordemos que la lucha libre ya era un deporte-espectáculo dirigido a las masas) (Alfonso, 2015: 19). Este elemento se convirtió en uno de los más característicos de la lucha mexicana,

Al igual que los mexicanos nativos de la antigüedad, los luchadores han descubierto el potencial mágico de las máscaras. El uso de esta magia permite al luchador disfrazar su personalidad por un momento, o tomar lo que desea por imitación o tal vez dominio sobre su medio. El sentimiento colectivo establecido por las máscaras hace que la lucha libre mexicana sea singular y distinta. La máscara, que al principio era sólo una parte de un disfraz, ha evolucionado hasta convertirse en un elemento necesario, similar a la cabellera de aquellos que no usan careta. La máscara no sólo sugiere misterio y carácter esquivo sino también soledad y sacrificio (López, 2013: 35).

Es de esta manera como este elemento no solamente distinguió a la “versión mexicana” de este deporte-espectáculo con respecto a las del resto del mundo, sino que también lo hizo de cierta forma representar a un pueblo. Este factor es fundamental para entender su impacto en la identidad de algunos sectores populares de las sociedades urbanas de nuestro país; es probable, como bien observa Aviña, que esto sirviera a un propósito de transmitir un aura de misticismo que excitaba la imaginación de los espectadores, al desconocer la identidad del luchador (Aviña, 2004: 44). El anonimato es una cuestión clave en la mística o liturgia de la lucha libre mexicana y que permite darle a la máscara, con independencia de quien la porte, una historia, un sentido y unos valores que pueden asociarse a la misma.

1.3. Características de este tipo de producciones

Una de las características que ya hemos mencionado es que el cine de luchadores representa una amalgama de elementos diversos como el cine de terror, el *western*, elementos del folclore de la cultura mexicana, comedia, la lucha libre y la ciencia ficción. Esto en cuanto a la estructura dramática o narrativa de las propias películas, aunque no puede verse esto de manera plena en las primeras cuatro películas que se realizaron y que proporcionan el acta de nacimiento del cine de luchadores (Cuautle, 2009: 54). Tan sólo con esta presentación de los múltiples elementos que contienen, sería difícil clasificarlas como pertenecientes a un solo género, ya que más bien son una mezcla de todo lo anteriormente mencionado (Aviña, 2004: 188).

En cuanto al aspecto técnico que podemos observar en este tipo de películas, se puede afirmar que son filmes que podrían clasificarse dentro de la categoría de “bajo presupuesto”. No sólo sus tramas e historias pueden rayar en lo inverosímil o absurdo, sino que en cuestiones técnicas podemos referir que eran películas que podrían considerarse mal dirigidas, mal actuadas, con caracterizaciones y maquillaje que dejaban mucho que desear, a tal punto que, como afirma Silvana Flores, parece que se tratase de “una especie de culto a la sencillez de recursos” (Flores, 2018: 20). Es de notar que el bajo presupuesto de estas cintas contrasta con las ganancias que llegaron a generar y se trataba de cintas que se filmaban “al vapor”, ya que no requerían mucha dificultad técnica ni mucha capacidad histriónica por parte de quienes actuaban en ellas. Durante el auge y la efervescencia de este tipo de películas, se llegaron a filmar más de 20 cintas en un año, lo cual evidencia en primer lugar la demanda y rentabilidad por parte del público, pero además la falta de cuidado con la cual se realizaba

el proceso de preproducción (Criollo, 2016: 17). En el aspecto técnico también es importante recalcar que no existían las posibilidades que hoy permiten las pantallas verdes y las tecnologías de efectos especiales y que, si bien los recursos económicos para producir estas películas estaban limitados, también estaban limitadas como cualquier otra película de esa época. Lo que no deja de sorprender es el impacto y atracción que generó en la sociedad mexicana y la suerte de pacto tácito en el cual el espectador aceptaba una ficción absurda e inverosímil. En palabras de algunos, este tipo de películas son “malas películas” y no merece la pena realizar algún tipo de estudio o análisis de sus características, ni tampoco consideran que se trata de un género específico (Chemor, 2007: 48).

Podría decirse que, técnicamente, el cine de luchadores no hacía más que adecuarse a los estándares de calidad de la época, pues la mezcla de elementos que contienen sus historias hubiera exigido esfuerzos técnicos y costos de producción más elevados. Pero lo que se ha considerado la esencia de este tipo de películas no ha sido el exhibir una gran calidad o verosimilitud en las historias, sino en esa amalgama que exaltaba los aspectos del folklore mexicano y lograba fijar esta idea del héroe en el imaginario del público, un héroe “nacional”, de carne y hueso que se representaba en el luchador, quien además representaba un ideal de justicia y proporcionaba un efecto catártico en el espectador al triunfar sobre las momias, sobre los marcianos, y sobre todo aquello que representase el mal. Los aspectos técnicos de estas historias claramente quedaban en segundo plano, y el público entraba en la ficción, aunque fuese una ficción muy rudimentaria y se pudieran ver “los hilitos” que sostenían al héroe (Pérez, 2012: 20).

1.3.1. Aspectos del cine de bajo presupuesto en México

La historia del cine de bajo presupuesto en México se remonta a los mismos orígenes del cine mexicano, y las películas de luchadores dieron lugar, entre otras producciones de su tiempo, a la expresión de lo que hoy en día se considera como “churros” y que entendemos como producciones de bajo presupuesto realizadas, como suele decirse, “al vapor” y con actuaciones y efectos especiales muy deficientes. Esta también puede ser considerada una característica de este tipo de cintas junto a los demás elementos que hemos ya mencionado. El cine mexicano en general no ha sido reconocido por sus efectos especiales ni por su carácter técnico, sino más bien por ser expresión de la cultura popular y de una forma de vida (Chemor, 2007: 18). El cine es, al final de cuentas, una expresión artística que combina las demás artes y como todo arte es expresión de una cultura, de una forma de vida y de ideas que exponen de forma visual y auditiva, el cine combina todas las grandes artes desarrolladas por el hombre. Ahora, en tanto a expresión artística, podemos decir que el cine agota su fin al ser pura expresión de su creador, pero en tanto objeto de consumo, hay que decir que el cine se considera actualmente uno de los principales entretenimientos del hombre posmoderno. Por ello, el cine también tiene un fin comercial, y las películas a las que usualmente se asigna un presupuesto exorbitante es porque se espera recuperarlo en las taquillas. El cine, entonces, posee un status como expresión misma, como obra de arte, y el otro es su uso comercial, su fin capitalista en tanto objeto de consumo cotidiano.

El cine mexicano (y en específico el de luchadores, donde algunas películas se grababan en menos de un mes, lo cual abarataba el costo de las mismas, y a la vez bajaba la calidad de los elementos que en ellas se incluían) a pesar de los bajos presupuestos logró

convertirse en un fenómeno comercial que se enraizó en el alma de las clases populares de la sociedad mexicana (con éxito internacional también) y en este sentido podría considerarse como cine comercial al mismo tiempo. Los aspectos que han sostenido a nuestro cine nacional han sido su capacidad de expresar el folklore de la cultura mexicana y presentar personajes que representan, en algunos casos, personajes de carne y hueso de nuestra sociedad (piénsese en la figura de “Pepe el Toro”, o la del Charro con Vicente Fernández, o en el género de acción con Mario Almada y su personaje del justiciero) (Silva, 2011: 12). En la historia de la cinematografía nacional, y quizá más en sus inicios, se ha considerado más el atractivo de la historia y la novedad como factores que fueran atractivos para las audiencias, así que si el de bajo presupuesto lograba buenos resultados en taquillas, el cine, en ese sentido, estaba cumpliendo con su objetivo en lo comercial.

El nacimiento del cine fue tomado como un producto cultural, como un arte industrial que prestaba un servicio mercantil; esto significaba el cine para los realizadores primitivos. Después de mucho tiempo, esta denominación desembocó en el Séptimo Arte, y este tipo de trabajo de ser guionista, director o productor, significaba, en muchos casos, un trabajo artístico. Todo ello ocurrió en el contexto de la Edad de Oro del cine en los años cincuenta. Pero como lo vimos en la historia de la industria norteamericana, a finales del siglo XX el concepto artístico del cine se volvió un producto más que se vendía, se ofrecía al mejor postor y no importaba para nada el contenido. La estructura de Hollywood estaría interesada en la comercialización de la cultura. (Ruiz, 2015: 37)

Lo que se denomina bajo presupuesto en un filme es la una cantidad de dinero muy limitada para realizar y financiar un producto cinematográfico, aunque es cierto que no todas las películas requieren la misma cantidad de presupuesto, como es el caso, por ejemplo, en películas de ciencia ficción, que en su producción exigen mucho más, por ejemplo, que una comedia (Zavala, 2003: 25). Es decir, el ‘bajo presupuesto’ es diferente también en cada parte del mundo y depende de las condiciones en las que se encuentre y también del género que se desee experimentar (Ruiz, 2015: 20). En la historia del cine mexicano se han realizado muchas películas con presupuestos apretados y esto ha sido la regla antes que la excepción. Sólo recientemente se han dado presupuestos millonarios para la realización de películas (Hinojosa, 2018: 8).

1.3.2. Semejanzas con los filmes *Serie B* hollywoodenses

El cine *Serie B* es una denominación un tanto peyorativa que se acuñó y popularizó en Estados Unidos a partir de 1930 para denominar a ciertas películas de bajo presupuesto (sus directores y reparto no eran usualmente reconocidos o estaban ya en decadencia), las cuales eran distribuidas sin publicidad y más bien como complemento de las grandes producciones estelares, dentro de las funciones dobles por el precio de una que ofrecían las salas cinematográficas como una estrategia contra la caída de las audiencias del cine durante la Gran Depresión y después del *crack* económico que sufrió Estados Unidos a finales de 1929. Este tipo de filmes, a pesar de que se consideraban de mala calidad, se siguieron produciendo a través de los años y sus temáticas cada vez fueron incursionando en diferentes géneros cinematográficos, principalmente el horror y lo fantástico, pero bajo su propio estilo

y desafiando los paradigmas genéricos, ya que este tipo de películas también se identificaban por no seguir los cánones de la mayoría de las películas *mainstream* en términos de narrativa, lo cual, hasta cierto punto, las hacía experimentales.

Las películas de luchadores, que de forma significativa coinciden cronológicamente con la llamada *Exploitation*, que fue considerada la época más creativa y prolífica del cine de *Serie B* hollywoodense, comparten características muy similares: pobres en guion, dirección y efectos especiales pero ricas en creatividad, contaban con bajo presupuesto, se filmaban en un periodo corto de tiempo y son películas híbridas en el sentido de contar con elementos de distintos géneros; de igual forma, la manera en que las historias son contadas en ambos tipos de películas es similar y puede llegar a rayar en lo bizarro. Es importante afirmar que algunas películas del cine serie B se han convertido ya en películas clásicas o de culto como *Plan 9 From Outer Space* (Edward Wood, 1959) *Night of the living dead* (George Romero, 1968) y *The Raven* (Roger Corman, 1963) entre muchas otras, y lo mismo ha sucedido con algunas cintas del cine de luchadores como, por ejemplo, *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962) y *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1968) de la cual hablaremos detenidamente más adelante. El cine de luchadores también es visto regularmente de manera peyorativa en términos de calidad técnica, pero hay que decir que algunas de estas películas también son hoy consideradas como clásicos y expresiones de lo que ya se puede llamar un “género”, de acuerdo con las características en general que he esbozado.

1.4. Conformación del personaje de Santo, El Enmascarado de plata, en el cine mexicano

El cine de luchadores fusionado a la ciencia-ficción, el terror y, en general al género

de lo fantástico, fue en su momento una estrategia efectiva para amortiguar el declive industrial del cine mexicano. Sin embargo, entre los personajes que más han echado raíz en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana (y también en el extranjero) ha sido la emblemática figura de *Santo, El Enmascarado de Plata*.

El aumento en la producción de películas de luchadores, que ocurrió a principios del año 1957, tiene también una causa probable en la prohibición de transmitir la lucha libre en televisión, decretada por el gobierno de México en 1955 con la intención de proteger al público infantil, ya que el incremento de las audiencias televisivas y el consumo de sus contenidos se dio principalmente entre los sectores de la clase media que, como hemos indicado, estaba en expansión debido al crecimiento poblacional y al desarrollo industrial y urbano que caracterizaron a nuestro país durante los años de la postguerra, fenómenos que fueron causados por el desarrollo del capitalismo a escala mundial (Flores, 2018: 26).

A principios de los años de 1960, El Santo había dado un notable giro a su carrera y es cuando empieza a forjarse el mito cinematográfico de Rodolfo Guzmán Huerta, quien nació el 23 de septiembre de 1917 en Tulancingo, Hidalgo, y ya se había convertido en un ídolo indiscutible de la lucha libre desde la década de 1940. El luchador se había transformado a su vez en héroe mítico de una muy popular y exitosa historieta diseñada y promovida en 1952 por José G. Cruz (Illescas, 2012: 59). Es entonces cuando surge la primera oportunidad, que no se llevó a cabo, de integrarse en la industria cinematográfica: Fue la productora Filmex, dirigida por Antonio Caballero, la que ofreció al luchador la oportunidad de debutar en una cinta cuyo argumento fue concebido por el mismo José G. Cruz y René Cardona (Fernández, 2012). Sin embargo, no ha quedado claro qué fue lo que evitó que El Santo firmara el contrato que le permitiría comenzar su exitosa carrera como

héroe cinematográfico. El hecho concreto es que la empresa mexicana produjo *El Enmascarado de Plata* (René Cardona, 1952) protagonizada por Crox Alvarado, Víctor Junco, René Cardona hijo, Aurora Segura, Luis Aldás, y varios luchadores como “El médico asesino” (quien finalmente tomaría el lugar de El Santo). Filmada en varios episodios y estrenada en dos jornadas (2 y 14 de abril de 1954) en el cine Nacional de la ciudad de México, la película tuvo malas críticas y no prosperó. Así pues, de manera insólita, el mito cinematográfico no lo inauguro el propio Rodolfo Guzmán, sino otro luchador: El Médico Asesino. ¿Cómo fue, entonces, que llegó a configurarse el plateado como un ícono de la pantalla grande? Como bien afirma Álvaro Fernández,

La deificación de Santo, la máquina industrial, corresponde en gran parte a jugadas empresariales y a políticas estatales; así como a reglas de exhibición, distribución y proyección. Pero la apoteosis no tendría el más mínimo indicio de existencia sin el relato mitológico y sus consumidores; su principal fuente de energía y manantial de vida de la figura heroica; la configuración elemental de las tareas que el mito del Enmascarado lleva día con día y proyección tras proyección en la pantalla cinematográfica o a la televisión. (Fernández, 2012: 149).

La película de René Cardona, aunque no fue protagonizada por el propio Enmascarado de Plata, acabó mostrando cuál sería la vertiente por la cual seguirían las demás películas de este tipo, es decir, exponiendo la figura del luchador como un vengador y justiciero bajo una máscara enfrentado a científicos locos, seres monstruosos, alienígenas sensuales, hechiceras, hampones, el horror fantástico, el cine policiaco a la vez de combates cuerpo a cuerpo

en la lona de un ring. La construcción del héroe no sólo tiene que ver con una serie de conductas morales y actos justicieros que sigue un personaje a través de sus aventuras o una carrera profesional como luchador, el surgimiento del gran mito o leyenda viene de la mano con la fama y visión que se dé en un grupo grande de seguidores y fanáticos dispuestos a resaltar y compartir entre ellos las acciones del nuevo ícono social defensor del bien (Castellanos, 2020: 47-48). El héroe, entonces, viene a representar ideal e identitariamente a sus seguidores: a su gente; y como lo hemos mencionado, El Santo ya había alcanzado fama y popularidad en el cuadrilátero y en el mundo de las historietas. Posteriormente, con la transmisión de la lucha libre en la televisión igualmente se convirtió en un ídolo de la pantalla chica.

Sin embargo, lo que catapultaría la leyenda más allá de las tres caídas y sin límite de tiempo fueron las películas y el aura de superhéroe que se adhirió a su máscara: con más de 50 películas en su haber, intentaremos reconstruir cuáles son aquellas características que convirtieron al Santo en un mito viviente y símbolo de la justicia para la sociedad mexicana.

1.4.1 Las primeras películas de El Santo.

Las primeras dos películas donde aparece El Santo surgieron a finales de 1958, producciones filmadas en Cuba en colaboración con México, y que fueron *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*; ambas dirigidas por el cineasta mexicano Joselito Rodríguez, padre del cine sonoro en México (Fernández, 2012: 127). En la primera de estas cintas, El Santo es atacado por unos delincuentes con armas blancas en algún callejón de La Habana, Cuba; huye, pero como una presa fácil queda inconsciente y es llevado ante

el científico, el doctor Campos (Joaquín Cordero), cuyos malvados planes son: ser dueño de su voluntad para cometer todo tipo de crímenes (Flores, 2018: 28). El Incógnito (otro luchador), quien tiene relación con la policía, penetra la guarida del científico y lucha contra El Santo, a quien vence sin mucho esfuerzo para liberarlo de la hipnosis de la que es víctima, pero El Santo sigue fingiendo ser peón del científico que rapta a Elisa, secretaria y amiga del policía Gerardo. La policía, en operativo, penetra en su “guarida del mal”, salva a Elisa y el científico muere en el enfrentamiento. Al final contraen matrimonio Elisa y Gerardo y viajan a México de luna de miel en el mismo avión que Santo y el Incógnito. Existe una continuidad entre estas dos películas, y casi podría decirse que *Santo contra los hombres infernales* es una secuela de la anterior. Las dos tienen el mismo director, y fueron rodadas paralelamente en las mismas localizaciones de La Habana a finales de 1958. Además de El Santo, varios otros actores del elenco son los mismos: entre ellos Joaquín Cordero, que en la de *Santo contra el cerebro del mal* encarna al científico loco, mientras que en la cinta *Santo contra los hombres infernales* tiene el rol del héroe (El Enmascarado de Plata tiene, de hecho, un papel más secundario que no va de acuerdo con el título de la película). Por el contrario, Enrique Zambrano, tiene un rol similar en los dos filmes: Se trata del oficial, teniente de la policía (importante ver que su personaje en *Santo contra el cerebro del mal* tiene su mismo apellido). Como observa Álvaro Fernández, en ambas cintas no vemos a El Santo en todo su esplendor y de igual forma lo subraya Silvana Flores:

De hecho, curiosamente, las apariciones del Santo en estos films están despojadas de sus presentaciones deportivas para volcarse únicamente en acciones estratégicas

contra maleantes o en su defensa ante las experimentaciones de científicos siniestros. (Flores, 2018: 22).

En este sentido, podemos observar que todavía no era explotada totalmente su figura como símbolo cultural y social. Pero lo que sí cabe mencionar es que en elementos tradicionales de este tipo de películas ya empiezan a mostrarse ciertos arquetipos, como, por ejemplo, en la lucha del bien contra el mal, éste es encarnado por “el científico loco” y el grupo de delincuentes de los hombres infernales que han secuestrado a la novia de Joaquín, que es un policía encubierto y a la que El Santo debe rescatar. Si bien, como observa Fernández, aunque *Santo contra el cerebro del mal* indica en el propio título la importancia del héroe, “podría decirse que su jerarquía está en un nivel inferior que el Cerebro del mal (Joaquín Cordero), y en un nivel apenas similar al Incógnito (Fernando Osés)” (Fernández 151), que es al final de cuentas el que derrota al villano y libera a El Santo.

Con *Santo contra los zombies* (1961), dirigida por Benito Alazraki, comenzó la filmografía del ídolo propiamente en México: en esta película (por la cual El Santo cobró la cantidad de 15,000 pesos mexicanos), los luchadores se desenvolvían en dos ámbitos principales: las contiendas de lucha libre y el trabajo de investigación y de acción contra el mal (que como ya vimos en las dos cintas anteriores, lo encarnaban un científico y un grupo de criminales), tanto en alianza con las fuerzas policíacas, como de forma clandestina. Cabe mencionar que ese primer aspecto del enfrentamiento dentro del ring de una arena en un contexto incluso coloquial, lo observaríamos después en varias películas de luchadores como inicio y final de una narrativa filmica. Es por ello que esta cinta incipiente de El Santo es hasta cierto punto emblemática, no sólo por lo anterior, sino también porque fue la primera

que tuvo a nuestro personaje como un protagonista completo, es decir, que ocupaba el primer lugar en la jerarquía de personajes y salvaba al mundo del mal, esta vez personificado en los zombies (Fernández, 2012: 151).

En esta película de 85 minutos de duración se observa una diferencia y marca un hito en el desarrollo de la leyenda de El Santo: ya se tiene presente en ella el elemento del misterio y el terror, de que algo sobrenatural sucede (la película gira en torno al tema del vudú, aunque parece más bien que se usa la tecnología y la ciencia para revivir a asesinos y criminales y controlar sus mentes). En ella se puede observar por primera vez a la figura del Santo como un héroe que lucha no ya sólo contra los criminales de este mundo, sino contra fuerzas sobrehumanas y la magia negra. Notablemente influenciada por el film norteamericano *White Zombie* (Victor Halperin, 1932) protagonizada por Bela Lugosi, donde peculiarmente los zombies tampoco aparecen personificados como sería después en la tradición *gore* si no, más bien, como autómatas bajo una especie de hechizo y no como muertos vivientes.

Una característica importante de este filme es la aparición de una dualidad que se aparecerá recurrentemente en las tramas de las películas de El Santo: un dualismo entre racionalidad y los misterios de los ancestros, lo oculto.

Mayormente, las películas confrontan a un hombre de ciencia con la amenaza de una extraña maldición que rodea a su descendencia y que le lleva a apelar al Santo para su protección, sin que falten elementos tales como crucifijos o reliquias que funcionan como amuletos... Por otra parte, desde el lado del Mal, es generalmente un científico quien pone en marcha el plan de destrucción y quien, a pesar de representar una figura vinculada al raciocinio, está aliado con fuerzas ocultas o guiado

por su locura. Santo demuestra habilidad para luchar contra lo desconocido, para pelear contra innumerables contrincantes al mismo tiempo y es capaz también de curar heridas, elaborar o corroborar experimentos científicos, entretener a los niños, jugar a las cartas en familia o una partida de ajedrez mientras hace guardia con sus amigos. (Flores 2018: 24).

Este dualismo pone a la justicia y al bien del lado de la racionalidad, y el mal es representado por la locura y la irracionalidad, que a su vez son relacionados con el misterio y lo oculto, aquello que sobrepasa las capacidades de comprensión. En *Santo contra los zombies* (1961) comienza a construirse la leyenda del héroe cuyo objetivo es el bien y la justicia por sí mismos, sin ulterior finalidad. Como al final de la película dice el jefe de policía, una vez que el héroe ha triunfado sobre el mal: “*Es una leyenda, una quimera, la encarnación de lo más hermoso. El bien y la justicia. Ese es El Santo: ¡El Enmascarado de Plata!*” Estas frases son altamente sugerentes y muestran ya un intento consciente de construir al héroe, de asociar la máscara del personaje con una carga simbólica para ir creando la leyenda.

Santo contra las mujeres vampiro (1962) dirigida por Alfonso Corona Blake, presenta la historia de la reina de las mujeres vampiro, Zurina, quien ha despertado de un muy largo letargo junto con su corte y necesita una sucesora. Para ella no puede ser ninguna otra que la descendiente de una mujer que doscientos años antes se salvó del proceso de *vampirización*. Por lo cual, requieren raptarla y llevarla a su cripta en un castillo próximo a la Ciudad de México. Esa joven, Diana, próxima a cumplir veintiún años y contraer matrimonio, cae en poder de ellas, pero su padre, el profesor Orlof, logra descifrar de un manuscrito antiguo (al parecer es un experto en jeroglíficos egipcios) la ubicación donde se encuentran.

Encontramos de nuevo que una expuesta la batalla entre la oposición del bien y del mal y el subsecuente triunfo de El santo, se afirma al final que: *“en esta época en que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia”*. Esto seguía abonando a la construcción del héroe y el simbolismo que se quería asociar a su imagen. No fue algo gratuito que el nombre de “Santo” haya tenido tanto gran impacto en la sociedad mexicana, siendo que en esta se encontraban -y aún se encuentran- muy arraigados los valores católicos y religiosos, y que hubiese ayudado a la consolidación de su status de héroe nacional (Castellanos, 2020: 65).

La repetición-innovación del mito se modifica en cada recurrencia: como el narrador del relato oral imprime ciertas modificaciones, los directores de cine de Santo alteran la forma con mínimas variaciones, la forma del relato filmado. Destinan su propio sello a la figura heroica a través de sus filtros mentales, pero siempre acorde a las necesidades del contexto sociocultural donde el mito nutre su lenguaje simbólico a menudo solamente comprendido por las sociedades que comparten los referentes míticos y rituales. (Fernández, 2012: 155).

¿Cómo contribuye esto a la consolidación de la leyenda de El Santo? Lo que hemos observado en estos primeros filmes es que aparecen los elementos que luego se volverán predominantes en la mayoría de sus películas. Sus primeros dos filmes, que fueron filmados en Cuba, presentan al héroe luchando contra criminales (los “hombres infernales), uno de ellos es un científico loco que busca controlar su mente por medio de hipnosis (algo que puede ser ya considerado un elemento fantástico). El éxito de estos filmes fue moderado,

pero sirvió para ver el potencial que tenía el personaje de El Santo en la pantalla y la capacidad de usarlo como símbolo de la lucha por el bien y la justicia. En *Santo contra las mujeres vampiro* y *Santo contra los zombies* vemos ya integrarse elementos de terror y ficción, es decir, ya no se trata solamente de luchar contra criminales, lo cual lo va alejando de esa primera tendencia que se ve en los primeros dos filmes, donde era más un ayudante de las fuerzas policíacas (Villegas, 2014: 18). Ahora ya lo vemos combatiendo fuerzas que superan la racionalidad del hombre, que encarnan el mal, y él ya se perfila como un estandarte del bien y la justicia.

Santo defenderá al *débil, el bien y la justicia* como valores primordiales; el mito inacabable desemboca en un margen abierto operante en la cosmovisión cristiana. Santo nunca debe engañar ni hacer el mal; por el contrario, debe castigar sus leyes en un perpetuo sacrificio de humildad: “Yo me santifico para que ellos sean santificados (Jun 17,19—24)”. (Fernández, 2012: 159).

En estas primeras películas vemos nacer la mitología de El Santo, qué ideales representa y cómo ha pasado del ring al celuloide para convertirse en un héroe que salva a la humanidad, tanto de criminales como monstruos sobrenaturales. Si tomamos en cuenta el éxito de la lucha libre en el momento, el éxito de las historietas en México y el auge de la televisión, es natural considerar que mezclar estos elementos en la industria cinematográfica iba a tener buenos resultados. Aunado a esto, es importante ver cómo a través de las películas se fue construyendo un héroe y se le fueron asociando valores que quizás no era tan fácil ver plasmados en el ring ni el ritual que involucraba la lucha libre mexicana (importante es

comentar que El Santo comenzó siendo un luchador “rudo” y pronto se cambiaría al bando de los “técnicos”, todo ello con las connotaciones en las que iba a adquirir su personaje y su máscara) (Castellanos, 2002: 30).

1.4.2. El mito y la leyenda en la sociedad mexicana.

La plata de la máscara será pues, para la cosmovisión cristiana, un intercambio de valores, símbolo de pureza, castidad y dignidad; franqueza, rectitud de acción, fidelidad y nitidez de conciencia. Yuxtapuesto con las concepciones de la máscara, será emblema de la extensión divina de la sociedad secreta del bien. Santo adquiere los poderes sobrenaturales mágico—religiosos, puesto que la máscara simboliza “protección, ocultamiento, transformación, el no—ser. La máscara puede ser unificadora o identificadora, puesto que hace perderse en la masa a quien la lleva”. (Fernández, 161).

El Santo se nos presenta como un héroe multifacético: desde que sabemos que fue un rudo que se convirtió en técnico hasta su faceta de galán rodeado de bellas mujeres y aficionado a los autos deportivos, su figura sigue prevaleciendo en las diferentes generaciones y sigue representando en el imaginario colectivo a este héroe nacional, de barrio, “patrono” de las clases populares. Cada que alguien pronuncia; “El Santo”, las personas se refieren al héroe: el de los comics, el de las batallas espectaculares citadas en almanaques, el del cine, el de los juguetitos de plástico, el de la máscara plateada. (Aviña, 2000: 50). El personaje representado por El Santo suele involucrar algunas propiedades del fetichismo más

común de la masculinidad y la religión (Illescas, 2012: 57). Es un luchador fuerte y de grandes pectorales capaz de luchar y lanzarse desde la tercera cuerda. Su máscara plateada, así como su nombre, llevan fuertes connotaciones cristianas y religiosas (Castellanos, 2020: 66).

Utilizar la máscara se relaciona con un revestimiento o resguardo del propio ser y del héroe, es parte de la liturgia y el misterio, como hemos comentado antes sobre la importancia de la máscara en la lucha libre. Esto marcaría eventualmente la dependencia de la identidad de este héroe con su máscara y del pueblo con él. El enmascarado de plata, además, se erige como protegido por la virgen del Tepeyac, y así adquiere mayor atractivo y simpatía de parte de una audiencia que es fiel a las creencias religiosas y adopta el estandarte de ser un guerrero de la fe.

El Santo se formó teniendo en cuenta las necesidades sociales de búsqueda de identidad del mexicano y como aglutinador social (Illescas, 2012: 57). Sus orígenes en el seno de la cultura popular urbana, como técnico y bienhechor con nombre de protegido, fueron satisfactorios para los estatutos sociales de alta estima en México. En contraste, por ejemplo, de otro luchador como *Blue Demon* (“El Demonio Azul”) que, si bien fue importante, nunca alcanzó el status de jerarquía de El Enmascarado de plata ni llegó a ser protagonista de tantas películas. Aunque El Santo regresa siempre a los valores de su pueblo, comenzaría a enfrentarse a los representantes sociales del mal a nivel nacional y después mundial: extranjeros, monstruos y extraterrestres (Fernández, 2012: 173). Esto da cuenta de cómo ya la presencia de Hollywood en otros sectores poblacionales era resonante, pero a su vez nuestro héroe nacional se enfrentaría con monstruos del folclor mexicano, fantasmas y rescataría leyendas tradicionales para tratar de combatir esta presencia extranjera.

La conformación misma de El Santo, mucho más que su desarrollo, está conectada a bases de tradición muy mexicanas; mientras que, por otro lado, el prototipo de héroe que cumple podría ser argumentado a favor del prototipo del héroe hollywoodense que de todos modos fue influyente para la cultura mexicana. De esta manera, podemos decir que, así como las películas a las que se refiere como “cine de luchadores” son producto de una hibridez cultural, así también lo es la consagración de El Santo como un héroe popular (Cuautle, 2009: 25).

Este ídolo se conformó, consagró y definió en función de la cultura mexicana hasta el punto en que se puede considerar claramente a ésta como una cultura híbrida, joven y propositiva, en busca del origen que la lleva a definirse a sí misma y a la vez la proyecta hacia la modernidad social y política; con la integración de elementos cosmopolitas y populares es que se pudo traducir historia, folclor, tradición, religión, migración y modernización en una reformada cultura propia y nacional, para posteriormente transmitirla a personajes representativos e icónicos, como lo fue el mismo Santo. Un personaje santificado, icónico, justiciero y reactivo a los problemas de la sociedad de México, que fue capaz de integrar las inquietudes políticas y sociales al héroe. El Enmascarado de Plata se transformó y consolidó como una institución fiel a sus principios de justicia. Se mantiene incluso todavía su fortaleza ideológica, pues sus bases fijas en la sociedad y cultura mexicana no se colapsan a pesar del paso del tiempo. Se puede afirmar, por tanto, que bajo el enriquecimiento cultural mexicano surgieron los héroes populares, pero hasta qué punto, sobre de todos éstos, estaría El Santo (Cuautle, 2009: 34-35).

Este cine de luchadores que, como lo hemos revisado, estaba compuesto por una variedad mixturada de géneros entre los que podemos notar la comedia y el melodrama, así

como lo fantástico, el horror e incluso el *western* (de los cuales en más de una ocasión sus convenciones genéricas y estilísticas se vieron “trastocadas” por nuestros directores y guionistas) fue una herramienta de gran poder para ayudar a que los públicos regresaran a las salas de cines, aunque gran parte de los críticos y estudiosos del cine no han celebrado lo anterior, como lo fue Emilio García Riera en uno de sus comentarios acerca de las películas de El Santo, “*le adjudicó el mote de «cine ignorante», ignorancia alineada, según el autor, a un público que no era capaz de distinguir entre «la ficción de una película y la ofrecida en una arena de lucha libre»*” (Flores, 2018: 30). Sin duda, estas películas lamentablemente no han gozado de la aceptación, y mucho menos la admiración de los analistas especializados, pero más allá de toda duda lograron calar profundo en el gusto de los espectadores de las clases populares de la sociedad mexicana y también en el extranjero.

Hemos visto también ahora cómo la máscara ha contribuido, junto con los ideales del bien y de la justicia, a forjar el ideal del héroe en El Santo a través de las películas. Como hemos comentado anteriormente, en realidad la máscara no es tan sólo un simple elemento más del vestuario de la imagen, es también motivo de la magia y parte de la historia del mexicano, esconderse detrás de máscaras. El Enmascarado de Plata fue funcional al respecto, como aglutinador de los ideales sociales de una cambiante sociedad mexicana, centrando en su persona la figura de un héroe que imparte justicia desinteresadamente y simplificando la división entre el bien y el mal, ya que en los films aquí analizados, tanto en los momentos en el cuadrilátero (lugar donde sucede la lucha libre) como en las escenas donde se expone la trama de estas películas de luchadores, se mantiene una concepción dualista de la justicia y el mal, que opone a El Santo (y a sus colaboradores) a otros agentes asociados al mal, comandados por científicos con ambición mística de poder, más leyendas propias del

imaginario del cine de terror estadounidense (Frankenstein, Drácula, etc.) (Villegas, 2014: 39-40). Se puede comprender, por lo tanto, que el cine fantástico-terror mexicano y su combinación con la lucha libre, lejos de ser un simple intento de copiar de los modelos genéricos que venían del exterior, ha sido un fenómeno de explotación de las adherencias del gran público por las tradiciones populares como lo es la lucha libre y las leyendas que circundan el imaginario nacional, otorgándole, quizás, no la calidad que la crítica especializada le reclama, pero sí una chispa de originalidad aún en medio de lo que se ha llamado copia o imitación (Castellanos, 2020: 80).

La imagen de El Santo y su comunión con la lucha por la justicia permanece cimentada en la identidad mexicana a través de sus ideales, que podrían ser considerados como universales, pero que en su personaje pueden darse con una fuerte identificación con la sociedad mexicana. El mito no se agota porque éste y su simbología permanecen en la conciencia colectiva del pueblo (Fernández, 2012: 169) y se adapta a las exigencias de cada época, a los cambios y a la forma de consumo. Aunque ya no es fácil acudir al cine a ver las películas de El Enmascarado de Plata ni adquirir sus comics, es un hecho que su legado y la lucha libre mexicana siguen presentes en nuestra sociedad.

El héroe enmascarado ha pasado a ocupar una parte importante de los rasgos culturales de México, como un motivo de identidad cultural (la lucha libre mexicana también, claro está), y no debemos olvidar que la máscara de El Santo sigue siendo un emblema que unifica y trasciende las brechas generacionales, que es capaz de unificar diferencias ideológicas y de clase social, por medio del símbolo, por medio de la máscara. En la máscara de la lucha libre podemos percibir ese poder de seducción que tiene la mente humana por el misterio y lo desconocido (Fernández, 2012: 58).

Capítulo 2: El cine de luchadores, un fenómeno cultural y cultural

Para realizar un análisis sobre el cine de luchadores, en cuanto a género cinematográfico, resulta ineludible mostrar sus vínculos, tanto estéticos como temáticos, con otros géneros y/o clasificaciones ya reconocidas en el ámbito del celuloide. Anteriormente se mencionó el cine de terror, fantástico, etc. No obstante, en una exploración más meticulosa para desmenuzarlo, es evidente que algunas de sus características en cuanto a su recepción nos remiten a lo que se conoce como *cine de culto*.

Uno de los aspectos más interesantes del cine de culto es la apropiación por parte de ciertos sectores del público de obras que surgieron inicialmente con afán comercial pero que terminaron reubicándose en un nuevo sistema de valores totalmente contrario al que produjo su aparición. En cualquiera de los dos casos, extraemos la idea de que el cine de culto muestra lo que el cine convencional trata de evitar, con una imperativa necesidad por lo irracional y lo prohibido. (Banegas, 2014: 10)

Así pues, empezar por responder a la pregunta ¿qué es *cine de culto*? Se presenta no solamente como indispensable en cuanto a la detección de rasgos genéricos que puedan presentarse en este tipo de cintas, sino también como una línea de investigación que, a través de esta contextualización, se pueda incorporarlas y reivindicarlas con sus propios argumentos cinematográficos dentro de la historia del cine nacional mexicano, mediante un análisis sustentado en sus características y peculiaridades; las cuales, si bien ya han sido mencionadas algunas con anterioridad en este trabajo, las retomaremos bajo una óptica más enfocada a su

recepción y arraigo dentro del arte popular, tanto en el momento de su auge comercial entre el público que también era adepto a asistir a las funciones de lucha libre -que iban al cine a ver a sus ídolos del cuadrilátero defendiendo al planeta de seres extraterrestres y ultratumba- como en las generaciones subsecuentes que las han sabido apreciar más allá de los convencionalismos de la crítica cinematográfica, e igualmente la acogida que tuvieron en Europa, donde fueron valoradas no por sus recursos técnicos, sino bajo sus propios términos en tanto expresiones artísticas.

2.1. Características del *cine de culto*

El autor Rubén Lardín, se refiere al cine de culto como: *“De lo que se trata, cuando hablamos de culto, es de encontrar genuinos dioses paganos a los que adorar, aquellos que siempre bailaron mientras los que nos habían sido impuestos — católicos, apostólicos y romanos— condenaban el baile”*. Estas palabras se recogen en un capítulo denominado *“El culto al margen”*, nombre que recoge perfectamente la trascendental idea de que este tipo de cine se ocupa de aquello que el resto del cine oculta, traspasando muchas veces los límites de lo establecido por la narrativa tradicional y las convenciones cinematográficas (Sala, 2012: 83-87).

En un juego de palabras, se podría encontrar mucho sentido al decir: “culto a lo oculto”, pues justamente es en esos claroscuros que descubrimos en la historia del cine, donde surge cierto tipo de producciones que, mientras más son ocultadas a la vista de la crítica especializada, mayor es su impacto dentro de una colectividad de seguidores que se ubican

al margen a ella. Pareciera que esta especie de fenómeno cobra nuevos bríos en cada rechazo y descalificación por parte de esos portavoces del “buen gusto” cinematográfico, ya que uno de sus mayores atractivos radica en la subversión, en la ruptura con lo establecido para buscar su propia identidad y sentido; así mismo, en una suerte de atracción circense, algunas cintas de culto seducen a su audiencia por el misterio y el exceso que las comprende, principalmente creado por sus títulos con temáticas que explotan el gusto por lo desconocido y lo prohibido, apoyados en carteles llenos de imágenes provocativas y colorido exagerado.

A manera de introducción al *cine de culto* se puede partir por la predominancia de *una estética del exceso y el fragmento* que coincide con la *era neobarroca* que habla Omar Calabrese para abordar fenómenos culturales de diversa índole, los cuales compartían formas que evocaban lo barroco, es decir, en un gusto que rechaza lo sistémico, lo unitario, y valora lo desmedido y por fuera de los límites (Calabrese, 1987). Este término propuesto por el semiólogo italiano en contraposición al de posmodernidad nos sirve para abordar algunas características de estas películas, ya que tanto en sus objetos de representación como en la manera de representarlos, lo hace a través del exceso y el desbordamiento: historias donde intervienen desde zombies y caníbales hasta monstruos y extraterrestres que amenazan el mundo, además de la presencia de la sensualidad femenina como catalizador, constituían una fórmula muy efectiva para atraer a las audiencias, muy a pesar de que esos recursos habían sido considerados propios de un cine inferior, de mal gusto y rechazado por la crítica especializada. Es así como mediante la transgresión de las formas y cánones cinematográficos encuentra voz y resonancia un tipo de filmes que, si bien circulan en la periferia fuera de los círculos avalados por la academia, también es cierto que suscitan una respuesta visceral y desmedida de parte de sus fanáticos, que escapa de las lógicas del

consumo tradicional y genera una relación casi íntima con la obra, la cual es disecada y deconstruida en múltiples visionados (Fornari, 2017: 3-4).

Para entender tanto el concepto del *cine de culto* como la apropiación por parte de su público es importante hablar también del contexto en el que surgió, pues no necesariamente hay una coincidencia entre el tiempo ni menos la pretensión con la que estas películas fueron originalmente exhibidas con respecto a su valoración y estatus de *cult movies* que adquirieron a la distancia temporal.

Nos situamos en los años cincuenta, para muchos considerada la primera edad de oro de la ficción televisiva, un momento en el que este receptor se convierte en el centro de millones de hogares y los canales empiezan a emitir viejas películas de fantasía, terror y ciencia ficción. Una gran parte del público de esas películas son adolescentes que, años más tarde, se convertirían en cineastas que defenderían con argumentos nostálgicos tales obras y cuyo amor por ellas establecería la idea que tenemos actualmente de una película de culto. (Banegas, 2014: 11)

A finales de los años sesenta, aspectos tanto económicos como sociales fueron generando una especie de coyuntura muy propicia para la reapropiación de aquellas cintas añejas y un cambio radical en cuanto a su trascendencia con respecto al tipo de cine que se empezaría a hacer: por un lado la idea de “un negocio visual al servicio de las masas” que influyó en su constante reciclaje televisivo y, por otro lado, la agitación política y social que se vivía en Estados Unidos en ese momento provocó un malestar que se tradujo en un movimiento contracultural, el cual fue ganando vigor poco a poco en el interior del país. Este

hecho, sumado a la amenaza recibida por los cines de emitir algo diferente a la televisión como alternativa al cierre, propició la aparición de los cines de programas dobles, donde se exhibían películas de terror y las conocidas como *exploitation films*: Bajo este término se recogen películas de bajo presupuesto cuya fuente de ingresos era recurrir a la “explotación” de una determinada serie de temas como el rock, las drogas, la identidad sexual, el gore o la violencia (Banegas, 2014: 12).

El crítico de cine español Ángel Sala señala que la naturaleza misma de estas películas *clónicas y sencillas* determinaba la forma de su consumo, ya que no eran hechas con ninguna pretensión más allá de su proyección para picos de audiencia predecibles y que serían recibidas sin mayor criterio ni referencia por parte del público; sin embargo, no fue sino hasta tiempo después cuando, irónicamente, al ser exhibidas repetidamente en la televisión adquirieron la etiqueta de *cine de culto*; ya que fueron obteniendo cada vez más seguidores, quienes hasta la fecha les rinden homenaje en una mezcla de nostalgia, identificación y predilección por las propuestas alejadas del *mainstream* y la cultura predominante; de tal forma que este tipo de cintas no están sujetas a su valor en taquilla como los estrenos hollywoodenses o su calificación por parte de la crítica como lo son otro tipo de propuestas: su valor radica más en la relación tan arraigada que entablan con sus admiradores y las prácticas que generan a través de toda una subcultura nutrida de las escenas que estos recrean en su mente, los diálogos que memorizan a la perfección, toda la *memorabilia* y artículos de colección como figuras, pósters, etc.

Después de analizar aspectos que influyeron en la gestación de un género cinematográfico que tiene que ver más con el horizonte de expectativas de su público que con el de sus propios creadores y mucho más allá de la crítica y la academia, ahondaremos

en su aspecto fenomenológico, es decir, la manera en que estos filmes han sido capaces de incorporarse al imaginario colectivo de una sociedad y a la vez recrearlo mediante elementos estéticos e incluso experienciales, independientemente de los formales en cuanto a su cinematografía como son el montaje, fotografía, guion, edición, etc.

Entendido como un espacio donde se consolidan estructuras creativas, trayectos artísticos y vanguardias culturales, polémicas y controversias que escapan de las narrativas de la cultura establecida por convencionalismos sociales, el cine de culto se consolidó como un fenómeno comunicacional donde no sólo convergen y se transgreden ideas, sino también como un generador de su propio lenguaje y de su propio público. (Carrasco, 2015: 2)

Derivado de lo anteriormente dicho, podríamos concluir que la relación que sostiene este tipo de cine con sus aficionados pasa más por lo que provoca en ellos como experiencia estética, y por tanto subjetiva, que por la historia misma que presentan las películas o su calidad estilística. Esto, lejos de representar una debilidad, se convierte en una de sus mayores fortalezas para su apropiación, pues salta las barreras sociales y culturales para plantear una interacción más directa, y así generar un vínculo más puro con sus receptores, quienes captan mensajes codificados en imágenes que rompen con las convenciones clásicas que propone el cine *mainstream* y adquieren un significado más profundo en el subconsciente. Este tipo de dinámica entre espectador y espectáculo, tan fuertemente cimentada en una especie de pacto, digamos, emotivo por la naturaleza de las sensaciones que se producen en ella, trasciende

cualquier modismo y contenidos discursivos, pues son las propias pulsiones las que rigen esta experiencia ante el celuloide.

Así pues, en la respuesta cultural y creciente que han obtenido estas cintas a través del tiempo podemos advertir que aunque convergen diferentes concepciones culturales, sociales y hasta generacionales, nos encontramos ante un fenómeno aglutinador que las trasciende: ya sea porque la catarsis provocada por el horror y la violencia resulta emancipadora para el inconsciente colectivo, porque la tentación por lo prohibido nos resulta irresistible o quizá porque en el fondo nos identificamos más con la imperfección y los actos fallidos que con el ideal que pondera la cultura hegemónica. Sea por cualquiera de estas razones u otra que igual represente una rasgadura en el discurso dominante que rige lo aceptable de lo que no es, el *cine de culto* se convirtió en un bastión de la contracultura. (*ibid*, 2015: 1)

Es a través de estos procesos de producción de imágenes y mensajes críticos, que el cine de culto intenta crear una conciencia colectiva sobre el dominio cultural –principalmente del mundo occidental- y se sumerge en una constante búsqueda para generar lugares de encuentro y puesta en tensión no sólo del lenguaje sino también del discurso cinematográfico. Se erige como un mediador entre las permanentes disputas que tienen lugar a partir de la imposición de estándares entre los diversos actores sociales. (*ibid*, 2015: 2)

Ya hemos señalado la importancia decisiva del aspecto fenomenológico de este tipo de cine en la relación que entabla con sus seguidores; son películas que, más allá de ser un

mero entretenimiento, representan una experiencia significativa -tal como otras expresiones de contracultura- que va desde lo individual hasta lo colectivo, y he aquí un elemento sustancial para su análisis, pues existe una inter subjetividad por la que estas son atravesadas y que genera un profundo sentido de pertenencia entre los grupos que se adhieren a ellas. Ahora bien, ¿Qué tipo de implicaciones sociales y culturales, más allá de la identificación, tienen este tipo de manifestaciones? Decía Theodore Roszak: *la contracultura de los jóvenes posee importancia suficiente tanto por su alcance numérico como por su fuerza crítica* (Roszak, 1968: 11). Esto nos habla de que el cuestionamiento por parte de una juventud emergente y marginada que reclamaba su lugar en una sociedad, no fue solamente fuente de cambios en el terreno cinematográfico -en la forma de ver y hacer cine, planteando nuevas propuestas con otros paradigmas tanto para los creadores como las audiencias- sino que también se reflejó en otras artes como la música, ya que subgéneros de rock como el *horror punk* tomaron inspiración en cintas de culto fundacionales como *Night of the living dead* (George A. Romero, 1968) para citar un ejemplo; de igual manera, en el terreno de la literatura empezaron a tener un gran auge los *cómics* con temáticas y elementos visuales directamente extraídos de este tipo de cine, como *Sin City* (Frank Miller, 1991) y *Toxic Avenger* (Marvel, 1991). En suma, se podría concluir de todo lo anterior que se fue gestando un cambio de sensibilidad, derivado de aspectos tanto sociales como económicos y artísticos, y del que el *cine de culto* fue tanto causa -siendo referencia de directores consagrados- como también efecto.

Retomaremos un par de películas que son consideradas como emblemáticas del cine *de culto*, y que nos aportan diferentes criterios por los cuales son tan representativas de este género.

Night of the Living Dead (1968), la ópera prima de George A. Romero, revolucionó las constantes del celuloide terrorífico, devolviéndolo en parte a sus raíces, a la esencialidad de antaño. Sus planteamientos estéticos y expresivos, cambiaron por completo el panorama agónico del cine de terror de la época. (Crespo, 1998: 7)

Esta cinta es un ejemplo seminal del cinema de culto, pues muestra la gran influencia que hubo del cine de terror clásico en la que es considerada la primera película de horror moderno; lo que nos remite a lo que anteriormente señalamos acerca del proceso conformador de este género, el cual se nutrió inicialmente de filmes clásicos que inspiraron en su infancia y juventud a quienes después se convertirían en los portavoces de una nueva generación de directores cinematográficos, que buscaban una nueva narrativa alejada de los convencionalismos y que desafiaba a la crítica, y que a su vez igualmente influenciaron a generaciones posteriores.

En cuanto a su temática, esta cinta refleja también esa postura de crítica social que señalamos fue tan característica de este género controvertido, y como lo describe el analista Borja Crespo, a través de metáforas puestas en escena, esta obra se revela como una exquisita parábola social con el paralelismo que exhibe entre los muertos vivientes y la sociedad de esa época, y plantea un ejercicio de agudeza visual que nos remite al año de su factura, 1968, y que sin embargo, el conflicto simbólico que propone sigue vigente, lo cual es uno de sus principales valores (*ibid*, 1998: 8). Así, la visceralidad -tanto simbólica como literal- que se presenta al público, ejemplifica los recursos que se valían este tipo de películas para difundir un mensaje con implicaciones tanto estéticas como sociales.

El lado oscuro de la condición humana queda al descubierto ante nuestro horror, mostrándonos el verdadero peligro de una sociedad en descomposición: nosotros. Los cuerpos sin vida que se arrastran ante nuestra mirada son nuestra proyección. (*ibid*, 1998: 18)

Otra película imprescindible del *cine de culto* -y también considerada como fundacional del llamado *cine gótico americano*- fue *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974). De la cual Manuel Romo observa:

Nunca antes una película de terror de bajo presupuesto había provocado una conmoción tan importante como la que causó *The Texas Chainsaw Massacre* (1974). El film de Tobe Hooper rompió todas las barreras habidas y por haber y lo que en un principio era un producto fabricado con conciencia de asustar y hacerse un hueco entre las *cult movies* rentables se convirtió en un pelotazo de taquilla. (Romo, 1998: 7)

La cinta muestra rasgos de sus antecesoras, pero incorpora otros elementos para nuestro análisis de este género, pues escondía toda una revolución en cuanto al lenguaje del cine de terror y por extensión de todo el cine moderno. Un grupo de universitarios contraculturales empezaban a dar muestras de genialidad, vehiculando sus instintos reivindicativos y anti sistema a través del género del horror, fórmula que les permitía acometer producciones baratas y efectivas (*ibid*, 1998: 8). Es así como nos encontramos con otras características, como es el *amateurismo* que saca provecho de sus condiciones precarias

para crear un concepto que, a través de la creatividad, compensa su falta de medios y saca partido de lo que dispone a su alrededor para lograr toda una propuesta estética, donde intervinieron factores como un clima extremadamente caluroso, que el director pudo convertir en algo que formó parte esencial de la historia, o una cinta de 16 mm que tuvo que ser inflada a 35 mm para su exhibición y que le dio una textura llena de grano y sucia, que igualmente aportó a los logros estéticos del filme. Como apunta Manuel Romo: una película donde detalles como el ya nombrado calor, los ambientes malsanos que retrata o incluso su concepto de la América profunda reflejada en un Texas prácticamente desierto, son conceptos tangibles de la historia. Porque, ante todo, *The Texas Chainsaw Massacre* es un filme físico y el resultado es un retablo de podredumbre en el sentido más literal de la palabra (*ibid*, 1998: 33).

Al igual que Romero, Hooper elabora una metáfora visual terrorífica para evidenciar una crisis de inestabilidad e inseguridad que se vivía en EU a finales de los sesenta y principios de los setenta y, como se ha dicho sobre el cine de horror, no es más que la sublimación de los miedos de una sociedad temerosa llevados hasta el paroxismo por un arte renovador.

Una contundencia primitiva que va directa al inconsciente, al inconsciente de toda una sociedad, la americana, donde las formas de violencia se confunden entre las rendijas de la cotidianeidad de todos los días. Pero que nadie se lleve a engaño, en *La matanza de Texas* no hay ningún discurso moralista, no, es, simple y llanamente, un estudio milimétrico de cómo funciona la violencia. No hay más. (*ibid*, 1998: 35)

Ambas cintas que examinamos brevemente, ejemplifican de manera clara las características que se han mencionado sobre el *cine de culto*: películas con una marcada influencia del cine de terror clásico que se popularizó en la década de los cincuenta gracias a la televisión; producciones precarias y subversivas en relación a los convencionalismos de su época, y por lo cual fueron menospreciadas por la crítica; y que sin embargo esto no solamente no les perjudicó, sino que por el contrario, incrementó su impacto fenomenológico con su público al establecer una relación identitaria con su narrativa y estética; y finalmente, que incorporaron al lenguaje cinematográfico las inquietudes e intereses de un segmento de la población que había permanecido ignorado por la cultura hegemónica.

2.2. Paralelismos entre el cine de luchadores y el *cine de culto*

El especialista en géneros cinematográficos, Rick Altman, afirma que *los espectadores experimentan el filme en términos del género al que pertenecen* (Altman, 1999: 40); es por ello que resulta indispensable para elaborar un análisis del cine de luchadores adentrarse en el terreno de sus atributos genéricos -amén de las analogías de estos con el cine de culto- pues a partir de su identificación como género es que se gesta el vínculo con su público y que lo legitima como parte de la cultura popular. Los fanáticos de este tipo de cintas no solamente ubicaban de inmediato a sus ídolos de los encordados en la pantalla grande, sino también reconocían y disfrutaban las temáticas y el estilo que las caracterizaba; desde toda la parafernalia con la que se exhibían, a través de las imágenes llamativas y excesivas de sus carteles publicitarios con títulos que exaltaban la imaginación de las audiencias que abarrotaban los cines. Todo esto formaba parte de una especie de ritual equivalente al de

asistir a las arenas de lucha libre, pues la batalla contra el mal se representaba en los dos ámbitos: “técnicos” contra “rudos” en el cuadrilátero, o bien *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Gilberto Martínez Solares, 1970) en las salas de cine; en las cuales se reproducían los mismos valores compartidos mediante los personajes que encarnaban el bien y el mal, y que desbordaban a su vez las emociones del público con sus combates.

Lo que convirtió en culto esos filmes fue precisamente la fidelización con un lugar y un ritual. Poco a poco, esto se convertiría en una experiencia extra cinematográfica que generaría un culto que ha sobrevivido a la propia extinción de esas formas de exhibición. En términos metafóricos, hablamos de la generación de una especie de “celebración litúrgica pagana”. Entendemos que, al aplicar el concepto “de culto” al ámbito cinema-tográfico, “lo festivo” y “lo religioso” se unen e “intentan poner a las masas en movimiento, excitarlas y congregadas en un lugar (templo) con fines de adoración.” (Sala, 2012: 29)

De esta manera nos encontramos con un fenómeno que trasladó su propia narrativa de valores arquetípicos del espacio delimitado del ring al espacio ilimitado del cine, pues, como lo observa Juan Villoro, *la justicia que los luchadores imparten a tres caídas sin límite de tiempo es demasiado tentadora para permanecer entre las 12 cuerdas. Fuera de la arena, un mundo menesteroso reclama vengadores* (Villoro, 2013: 16). El culto a estos héroes y su mitología, ahora se consagraba frente a las pantallas grandes: donde la lucha primigenia entre el bien y el mal era representada a través de la fantasía exacerbada de las batallas entre los ídolos del pancrancio y seres nefandos, generando un ritual catártico para los asistentes de todas las edades que se congregaban en las funciones dominicales. Grandes y chicos

compartían el mismo fervor que “canonizó” a El Santo e igualmente la repulsión por las mujeres vampiro que amenazaban la inmanencia del bien y la justicia, y era así como se restablecía el orden y el equilibrio dentro de un imaginario colectivo.

El éxito del género dependió de la doble condición de los héroes: podían ser vistos en la Arena México y en el espacio irreal del cine. Pocas veces la cultura popular tuvo representantes tan próximos y tan lejanos. La misma persona que te daba un autógrafo en la lucha del viernes, enfrentaba desafíos extraterrestres en la película del domingo. (*ibid*, 2013:18)

A diferencia del superhéroe norteamericano que tenía una doble identidad, los luchadores eran los mismos tanto arriba como abajo del cuadrilátero; esta condición que superaba las barreras entre la realidad y la fantasía, fue decisiva en el aspecto fenomenológico de estas películas y el efecto cultural que generaban por parte de su público. Si recordamos lo expuesto anteriormente, una de las características principales del *cine de culto* es la relación que sostienen sus aficionados con estas cintas, la cual va más allá de sus virtudes cinematográficas y su aceptación por parte de la crítica especializada; pues bien, en el cine de luchadores se establecía una especie de “pacto” con el espectador, no solamente en cuanto a su fiel asistencia -casi religiosa- a las salas donde se exhibían las proezas de sus héroes enmascarados, sino también respecto a la manera en que cada función se convertía en una experiencia que trascendía la noción misma de lo que era creíble de lo que no, ya que de acuerdo con Barthes, lo que importa no es lo que se creía, sino lo que se veía. Así pues, se gestaba una complicidad tácita entre estas películas y los que asistían a verlas: en el tiempo

que duraba el largometraje se suspendía toda racionalización, para así poder acceder al goce del sinsentido bajo la promesa de que las aventuras más delirantes podrían surgir de los escenarios más comunes y con los recursos más austeros.

La mayoría despreciaba toda noción de verosimilitud: si la ficción exige que se suspenda la incredulidad, el cine de luchadores la aniquila con una patada voladora. La aceptación de ese ámbito será total o no será. Así se explica la obsesión por la tecnología como tema en un género incapaz de utilizarla como recurso. En vez de paliar la defectuosa recreación de los platillos voladores, los escenógrafos enfatizaron su irrealidad. (*ibid*, 2013: 18)

Lo anterior remite a uno de los conceptos de lo conocido como *paracinema*, término acuñado por Jeffrey Sconce en su artículo fundacional “*Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*”, donde propone una clasificación derivada de los análisis cinematográficos sobre la forma en que son concebidas cierto tipo de cintas, pues destaca que el espectador *paracinemático* también centra su atención en la forma, pero en lugar de admirar el perfeccionamiento técnico admira su fracaso, su imperfección, y la hazaña de la película no radica en invisibilizar su artificialidad, sino precisamente en exponerla (Fornari, 2017: 11).

El surgimiento de este tipo de historias y personajes, muy distintos de los charros de la comedia ranchera y las madres abnegadas del melodrama, igualmente convocó nuevos públicos que se sintieron más identificados con este renacer del enfrentamiento ancestral del bien contra el mal: poco importaba lo que opinaran los analistas cinematográficos ante la

amenaza contra la humanidad que encarnaban científicos dementes, monstruos de otras dimensiones y mujeres lobo; lo que necesitaba ese imaginario colectivo era una nueva narrativa que mezclara el horror fantástico con el humor involuntario, el suspense y misterio policíaco con los combates cuerpo a cuerpo; al igual que nuevos ídolos que suplieran a Pedro Infante y Jorge Negrete. La identificación que provocó la exhibición de estas películas con sus audiencias derivó en su apropiación por parte de las mismas en el momento de su fulgor y apogeo, pues se convirtieron en verdaderos rituales aglutinadores, donde se mezclaban tantos estratos sociales en los cines como temáticas en sus guiones, tal como lo expresa Rafael Aviña: *precisamente la fuerza de ese género nuevo e insolente radicaba en su hibridez y su delirio permanente (...) mezclas genéricas e insólitos anacronismos* (Aviña, 2013: 23).

El catálogo de enemigos fue más variado que las conquistas de Don Juan: se añadieron criaturas de ultratumba, marcianos de un solo ojo, vampiros, científicos dementes con acento ruso, mayordomos impertérritos y celebridades en estado de disparate, como el boxeador Mantequilla Nápoles y Capulina “el campeón del humorismo blanco” (Villoro, 2013: 18)

El estilo híbrido del cine de luchadores evoca al *pastiche* del que hablaban los teóricos europeos acerca del cine posmoderno, y fue uno de los elementos que quizá llamaron su atención en sus primeros acercamientos a estas películas; aunque esto haya sido más producto de las peripecias creativas en la búsqueda de nuevas fórmulas para historias más atractivas para su público que una propuesta estética vanguardista. Independientemente de la intencionalidad de sus creadores, estas cintas tuvieron una acogida importante en el

extranjero gracias a su originalidad y tintes surrealistas en cuanto a su narrativa. En el caso de *Santo, el enmascarado de plata*, el reconocimiento del personaje como héroe fue más allá de una curiosidad contracultural de los críticos de las nuevas corrientes cinematográficas en Europa y que teorizaban sobre el estilo de estas producciones, ya que lo llegaron a considerar dentro de la misma jerarquía de cualquier superhéroe anglosajón, como lo afirma Rafael Aviña:

El héroe enfrentó por igual a marcianos y a inquisidores, a brujas quemadas en la hoguera, a mujeres vampiro y zombies. Drácula, La Momia y Frankenstein no escaparon a sus quebradoras ni a sus patadas voladoras, en filmes que iban y venían entre la parodia o imitación de una suerte de James Bond del subdesarrollo y el cine fantástico más escapista. Sus cintas de acción no podían detenerse en ninguna lógica o coherencia narrativa; sin embargo, el azar consiguió que Santo cruzara las fronteras y causara asombro en países como Francia, España o Beirut, donde se le reconocía como un fantástico superhéroe justiciero. (Aviña, 2013: 23)

No obstante, este genuino invento mexicano de fama internacional que no sólo le dio trabajo a muchos, sino que en tiempos de crisis hasta sostuvo una buena parte del cine mexicano con sus películas (Návar, 2013: 33); el originalísimo cine de luchadores que, confirma Jorge Ayala Blanco, fue el género dominante en nuestro cine popular durante más de un cuarto de siglo, el de mayor inventiva cándida, el de mayor indigencia expresiva y mayor arraigo espontáneo, ha vivido el ciclo de las artesanías: su ingenuo sentido inicial se volvió obsoleto y más tarde fue revalorado como objeto de culto: sus torpezas representan el

conmovedor impulso de una tecnología anterior (Villoro, 2013: 16). Esto no nos refiere tanto al fenómeno cultural que generaron estas cintas en su etapa de surgimiento, como a la reapropiación que han suscitado en generaciones posteriores; si bien es cierto que el fin de la década de los setenta también marcó el de la popularidad de este género, años después se transformó en objeto de estudio y culto, como así lo señala el escritor y periodista mexicano Juan Villoro.

Como se expuso anteriormente, y a propósito de sus semejanzas con las clasificadas como *cult movies*, estas películas han representado para sus seguidores un asidero identitario, no solamente para todos los que les dieron el éxito taquillero en un primer momento, sino también para las generaciones posteriores que han sabido apreciarlas como un baluarte de la cultura popular mexicana, pues como lo enfatiza Raúl Criollo: *a las leyendas del pancraccio filmico corresponde una sección aparte entre las glorias nacionales del cine* (Criollo, 2013: 29). Si bien es cierto que no han gozado de un pleno reconocimiento dentro de las altas esferas del arte, personajes como El Santo, Blue Demon, Mil Máscaras o Huracán Ramírez - este último que, al contrario de los otros, originalmente fue concebido para el cine y fue más bien su éxito en la pantalla grande el que lo llevó a los cuadriláteros- se convirtieron en verdaderos referentes y embajadores de este tipo de cine, tanto dentro de nuestro país como en el extranjero. Figuras emblemáticas que superaron tanto diferencias sociales y culturales como generacionales, son portavoces de un fenómeno que sobrevivió, incluso, a las expectativas de sus propios realizadores: estas películas, así como eran hechas con *el presupuesto más irrisorio y la premura más desvergonzada premura* (Aviña, 2013: 21) tenían un carácter “desechable”, ya que sus productores únicamente esperaban obtener ciertas ganancias y fondos suficientes para financiar la siguiente; y justamente eso las provee de una

característica más que comparten con el género llamado *de culto*, que eran cintas que, aunque gozaron de éxito con un tipo de público, siempre fueron desdeñadas por la crítica y sin embargo han sido revaloradas con el paso del tiempo a través de otra recepción .

Películas que, cuando aparecieron, no tuvieron una acogida a su altura. Aquellas que, por inesperadas, insólitas y a contracorriente, suelen ser recibidas con desconfianza (en el mejor de los casos) o absoluta indiferencia (en el peor). En definitiva, títulos bautizados como películas de culto cuyos aciertos a destiempo son vistos por una minoría que se empeña, con las armas de las que dispone en cada momento, en reivindicarlos y ponerlos en su lugar. (Sala, 2012: 13)

Para una mejor contextualización, es importante retomar el aspecto de que las películas del cine de luchadores eran hechas al vapor y en serie, por lo tanto su calidad y vigencia era muy limitada, es por eso que para mantener y aprovechar la enorme popularidad que gozaban con un público ya cautivo, constantemente surgían nuevas producciones a las cuales se fueron sumando diferentes productores con meros intereses comerciales y que no tenían mayor reparo en repetir una y otra vez una misma fórmula que terminó por desgastarse después de poco más de dos décadas. Ahora bien, se debe aclarar que lo anterior no mermó de ninguna manera su aceptación en su momento de mayor auge en el segmento de la sociedad que asistía cada domingo, a manera de ritual, para “actualizar” su culto por estas películas: El crítico de cine español Jordi Costa observa que la película de culto no sólo se define por sí misma, sino también por las especiales condiciones de degustación que impone su naturaleza y que esa etiqueta mucho tiene que ver con el contexto en que las películas que

se acogen a ella son disfrutadas (Costa, 2012: 10). Podríamos concluir entonces que, para efectos culturales, el cine de luchadores se vio determinado primeramente por la manera en que fue concebido y exhibido, y a su vez por el reconocimiento nulo por parte de la crítica y su condición “marginal” dentro de la historia cinematografía nacional para la revaloración que después recibe por parte de una nueva generación de fanáticos, quienes mediante otros elementos de apreciación en cuanto a su estética y narrativa le reafirman ese estatus, ya que como afirma el mismo Costa: *El cine de culto no aspira a convertir al grueso de la cinefilia, pues vive muy bien en su condición de saber para iniciados: es una fe flexible, dionisiaca, apoyada en un código mudable de rituales lúdicos* (ibid, 2012: 10)

Capítulo 3: *El vampiro y el sexo, el mito que devoró a una película*

3.1 Contexto de Santo en el tesoro de Drácula y su versión para adultos

La década de los sesenta vio al mundo superar las heridas de la Segunda Guerra Mundial y adentrarse en una etapa de madurez social y política. La Guerra Fría se calentaba, mientras que marchas estudiantiles y de derechos civiles cobraban fuerza en diferentes regiones del planeta, a la par de la liberación sexual, las protestas contra la guerra de Vietnam, el “amor y paz” y otros movimientos contraculturales. La pérdida de la inocencia de toda una generación que clamaba demoler las ideas obsoletas del ayer era un grito difícil de ignorar, una exigencia de cambio que resonaba en el arte y el séptimo arte no era la excepción. Conforme avanzó la década empezaron a llegar nuevas propuestas a Hollywood; una nueva generación de talentos marcaba la pauta para lo que venía en camino: Películas como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, Estados Unidos, 1967) y eventualmente la épica *road movie Easy Rider* (Dennis Hopper, Estados Unidos, 1969) serían las saetas que darían muerte al viejo Hollywood y a toda la iconografía asociada con su sistema de estrellas. En Italia aparecían los llamados *spaguetti westerns*, un término acuñado por críticos de forma despectiva, usado para referirse a producciones italianas que inicialmente buscaban imitar el *western* de Hollywood, para después dedicarse a demoler toda su mitología en una serie de deconstrucciones fílmicas donde abundaban los antihéroes sedientos de oro y venganza. En Inglaterra la casa productora Hammer retomaba los iconos del horror popularizados por Universal y los transformaba en nuevas figuras para tiempos más violentos y eróticos. Asimismo, en Japón el cine de samuráis cuestionaba igualmente el sistema de jerarquías de la emergente potencia asiática.

Los cambios políticos y sociales de la década del bikini y la minifalda se reflejaban de un modo u otro en todo este cine popular que consumían las masas tanto en oriente como en occidente.

La situación del cine mexicano en dichos tiempos era particular, la producción mantenía una intermitencia con altas y bajas. Lejos estaban ya las glorias de la *Época de Oro*, sus rumberas, charros y melodramas que obedecían a la idiosincrasia de la sociedad mexicana postrevolucionaria. Con el declive de los estudios y la caída de figuras de renombre del pasado, surgió un gran desafío de adaptación y mantenimiento del público. En la introducción del volumen 14 de *Historia Documental del Cine Mexicano*, Emilio García Riera describe al cine hecho en nuestro país en 1968 de la siguiente manera:

1968 fue un año de contrastes para el cine mexicano, contrastes entre el cine comercial degradado y el cine hecho con un espíritu libre e innovador. (García Riera, 1992: 7)

Con “cine libre e innovador” García Riera se refiere a la emergencia de lo que sería considerado como *cine de autor*, representado por figuras como Jorge Fons, Arturo Risptein y Felipe Cazals (García, 1992: 7). Mientras, en cuanto al cine popular mexicano de finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta, García Riera describe una transformación notable de los contenidos con una tendencia hacia el atractivo erótico.

Películas más interesadas en fórmulas de taquilla que atraigan los gustos vulgares del público de clase media, esto en lugar de mantener valores familiares. (García Riera, 1992: 8)

Esta visión, con su dejo de conservadurismo de parte del autor, se refiere al incremento de producciones fílmicas que buscaban explotar esa creciente liberación sexual que venía derivada de los movimientos contraculturales ya descritos. Melodramas como *Al rojo vivo* (Gilberto Gazcón, México, 1969), *Claudia y el deseo* (Miguel Zacarías, México, 1970) y comedias como *24 horas de placer* (René Cardona Jr, México, 1969) recibían clasificaciones para público adulto, ya fuera por sus contenidos explícitos o implícitos sobre la vida sexual de los personajes que, actrices como Isela Vega y Mercedes Carreño, daban vida a mujeres fogosas y desinhibidas que estimulaban los sentidos. La manufactura de producciones de entretenimiento popular, donde la carne cobraba mayor importancia, era inevitable e imposible de frenar, pese a los prejuicios culturales con respecto a este tipo de cintas por parte de críticos e historiadores, lo cual denotaba un marcado choque cultural y de tendencias. La crítica, enfocada en salvaguardar los criterios académicos de la época, reaccionaba con estupor o indiferencia ante esta oferta fílmica que atraía al público. Por otra parte, la revolución sexual y la inyección de tintes políticos parecía ser algo ajeno en el cine de luchadores mexicanos, un rubro que gozaba de la aceptación del público y que tenía a Rodolfo Guzmán Huerta, El Santo, como su máximo exponente en la pantalla grande. Para 1968, el actor e ídolo de los encordados gozaba de una enorme popularidad, un hecho que escapaba a su entendimiento: En sus propias palabras, en la última entrevista que concedió en enero del año de 1984 al diario *uno más uno*, se describe a sí mismo con un cierto aire de humildad

Nunca supe exactamente por qué el público me quiso tanto. A la gente le gustaba verme. Sinceramente yo no me agrado como luchador. Me he visto en varias películas, en transmisiones de televisión y reconozco que mi estilo no fue de los mejores. (“La Última Entrevista del Santo”, reproducido en *La Jornada*, 5 de febrero de 2009)

México se había convertido en el mayor exportador de contenidos filmicos en idioma español en las dos décadas anteriores, esto gracias a la Segunda Guerra Mundial y a las dictaduras de España y Argentina, que regulaban de forma rigurosa la producción de cine de dichos países. Si bien la década de los sesenta vislumbraba un panorama menos optimista en cuanto a la cantidad y a la calidad de la producción en México, el cine de luchadores era un producto que gozaba de gran aceptación más allá de nuestras fronteras. En Estados Unidos, el productor K. Gordon Murray compró los derechos de exhibición de varias películas mexicanas, desde la estridente *Santa Claus* (René Cardona, México, 1959) y varias producciones protagonizadas por El Santo, como lo fueron *Santo contra las Mujeres Vampiro* (Alfonso Corona Blake, México, 1962) y *Santo en el Museo de Cera* (Alfonso Corona Blake, México, 1963). Murray rebautizó como “Samson” al enmascarado de plata para el mercado estadounidense y logró crear todo un fenómeno de las matinées en la que públicos infantiles quedaban fascinados, ya fuera con el enfrentamiento entre Santa Claus y el diablo o con los lances y llaves de Rudy Guzmán. Las películas de este “Samson” también realizaban rondas de exhibición en la televisión del país del norte, con lo que se generó un público asiduo a estas alquimias fantásticas del sur de su frontera. El programa *Mystery Science Theater 3000*, responsable de popularizar el concepto de hacer “riffs” (comentarios humorísticos) de películas

de serie B, tomó estas versiones editadas por Murray y las terminó de mitificar. En cuanto a la popularidad de El Santo, incluso en un país tan lejano como Turquía, era un hecho imposible de negar: La industria popular de aquella nación creaba producciones tan improbables como *3 Dev Adam* (T. Fikret Ucak, Turquía, 1973) donde un *Capitán América* y un Santo -apócrifos- se enfrentaban a otro clon no autorizado, de *Spider Man* en este caso, en un delirio de cine de género difícil de clasificar y que se sumaba a la inspiración que generaban los personajes del pancracio mexicano y sus temáticas en la cinematografía de otros países alrededor del orbe.

3.2 La creación del mito de *El Vampiro y el Sexo*

Como protagonista de ni más ni menos que diecinueve producciones filmicas entre 1961 y 1967, El Santo se consolidaba como una estrella de la pantalla grande por derecho propio. Esto sin importar que su voz fuera doblada o que los valores de producción de sus desventuras palidieran frente a la oferta de Hollywood. Para su vigésima producción, *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, México, 1968) se filmaría un guion de Alfredo Salazar que enfrentaba al enmascarado de plata con el rey de los vampiros. Sin embargo, un número de escenas donde varias de las actrices que formaban parte del séquito de Drácula aparecen sin ropa, crearían todo un mito en la historia del cine mexicano y de culto.

La revista mexicana *Cine*, editada por el Instituto Politécnico Nacional en 1980, en su número 26 dedicado al cine de terror, publicó fotogramas de *Santo en el tesoro de Drácula* con escenas de desnudos femeninos. Pasaron varios años en los que la leyenda creció de boca en boca: algunos negaron la existencia de estas escenas y clamaban una edición fotográfica

tramposa, mientras otros atribuían estas escenas a una versión alternativa de *Santo contra las mujeres vampiro*. Pero, aunque no se sabe de la existencia de una versión alterna de esta película en específico, la existencia de una doble versión con escenas subidas de tono de *La horripilante bestia humana* (René Cardona, México, 1969) confirmaba que realizar la práctica de rodar escenas consideradas fuertes para el mercado mexicano pero óptimas para el viejo continente, no era ningún accidente o un caso aislado.

Este tipo de producciones con versiones alternas sugerentes eran de hecho algo relativamente común, sin embargo, *El vampiro y el sexo*, el título alternativo de *Santo en el tesoro de Drácula*, fue la que atraparía la atención de aficionados e historiadores. Apelando a la Navaja de Ockham, la explicación más sencilla es la más correcta en este caso sobre lo sucedido, y se resume así: las versiones alternativas de producciones mexicanas para mercados extranjeros simplemente eran una realidad ajena al espectador mexicano; se pensaban para consumo europeo o quizás para latinos en exhibiciones limitadas en cines estadounidenses. El misterio de *El vampiro y el sexo* poco a poco se esclarecería con el pasar de los años: Salió a la luz el testimonio del editor Sigfrido García y el productor José Luís Urdapilleta, quienes vieron la versión pecaminosa en una exhibición privada en los Estudios Churubusco (Navar, Aviña, 2016: 134). Finalmente, Viviana García Besné encontró los rollos de la versión sin censura en las bóvedas cinematográficas de su familia, los productores Calderón, para así confirmar la existencia de, inclusive, tres versiones: la original a color con las escenas de desnudos removidas, la cual se exhibió en 1969 durante cuatro semanas en cines como el Ópera y el Orfeón; también se encuentra la versión en blanco y negro que se utilizó para televisión y finalmente la versión a color que incluye los desnudos femeninos.

Si bien el cine de luchadores y en este caso el de El Santo se asociaba con el público familiar, el clima internacional de finales de los sesenta y principios de los setenta permitía, incluso demandaba, obras más llamativas que dejaran atrás las herméticas censuras del pasado. Para complacer a los mercados foráneos, los productores mexicanos recurrieron a filmar estas escenas adicionales para crear versiones alternativas de películas para su consumo por parte de otras audiencias. Es así como *Santo en el tesoro de Drácula* fue elegida para dicho tratamiento, su versión en blanco y negro transmitida por años en televisión abierta era inofensiva; mientras que la versión a color y con destapes, que nunca fue exhibida en México, logró crear una peculiar página en la historia del cine mexicano.

La trama es exactamente la misma en ambas versiones: vemos al Santo fungir como hombre de ciencia que inventa una máquina del tiempo, un logro que recibe el rechazo e indiferencia de la comunidad científica. Este rol afín a las ciencias es algo que por primera vez se asociaba con el gladiador en una de sus aventuras, lo cual habla de un deseo de parte de los realizadores de volver aún más maleable a los héroes del pancraccio y desarrollarlos en un contexto intelectual y un tanto menos visceral. El término “bando de los científicos” para referirse a los luchadores técnicos, el bando de “los buenos”, se puede atribuir a esta suerte de intento de mercadotecnia. Incluso era común ver fotos de luchadores en revistas deportivas con algún libro en mano en poses propias de *El pensador* de Rodin.

La estrambótica premisa de *El vampiro y el sexo* se desarrolla con bruscos cambios de tonalidad, con un exceso de pausas debido a los largos periodos de dialogo de exposición y a las escenas cómicas un tanto forzadas donde *Perico*, el personaje interpretado por Alberto Rojas “El Caballo” en su debut en pantalla, es presa de ataques de pánico ante la idea de ser mordido por un vampiro. El origen del todo el dilema parte a raíz del viaje que realiza el

personaje interpretado por la actriz Noelia Noel al pasado por medio de la máquina del tiempo de El Santo, artefacto que reproduce un efecto de espiral claramente basado en *El túnel del tiempo*, serie de televisión de 1966 creada por Irwin Allen. Al ofrecerse de voluntaria para probar la creación del enmascarado de plata, Luisa (Noel), hija del doctor Sepúlveda (Carlos Agosti) y amigo del luchador, termina en una versión que se antoja como un capricho del anacronismo de un México de finales del siglo XIX, más parecido a una recreación de *Drácula* de Bram Stoker. De hecho, no queda claro cómo es que Luisa viaja a este Transilvania que no tiene nada en común con las haciendas mexicanas góticas que se veían en *El vampiro* (Fernando Méndez, México, 1957) y otras producciones de horror fantástico que combinaban escenarios neocoloniales mexicanos con personajes ataviados en atuendos y conductas europeas. Durante casi cuarenta minutos de metraje El Santo y el doctor Sepúlveda son testigos de todo lo que ocurre en el pasado por medio de un monitor, del cual nunca existe explicación ni claridad alguna respecto a la manera en la que opera. Aldo Monti interpreta a Drácula, o *Alucard*, quien se tiene que enfrentar a un equivalente del doctor Van Helsing en el pasado. Cuando la vida de Luisa corre peligro, El Santo abandona su postura pasiva y se arroja a la aventura de detener al príncipe de las tinieblas; mientras un antagonista más hace acto de presencia, un hombre encapuchado junto a su banda de compinches, hampones propios de una película de Juan Orol. Todo el asunto se resolverá en una serie de confrontaciones, una de ellas en una lucha de apuesta donde un artefacto propiedad del vampiro se pone en juego. El maquiavélico encapuchado se revela como uno de los científicos que denostaron a El Santo, y Drácula es derrotado gracias a una trampa preparada por un amigo del enmascarado de plata.

En términos estilísticos se podría decir que no estamos ante una de las muestras más pulidas de lo que, en su mejor forma, podía desplegar el cine de luchadores. Tener a El Santo de espectador la mayor parte del metraje, relegado de la acción, es una decisión cuestionable, no sólo para el deleite de sus seguidores, sino también para las conveniencias propias del género. La resurrección del vampiro, el encapuchado con su banda de malandrines y la resolución de todos estos dilemas se siente apresurada, poco planeada en varios sentidos. El Santo aparece incluso bajo una luz un tanto de irresponsable y hasta negligente al dejar a una dama a merced del vampiro durante tanto tiempo, pero si el personaje de Noel no permanecía lo suficiente en el Transilvania bizarro de antaño, ninguna de las escenas eróticas sucedería ni tendrían razón de ser. A pesar de todo lo anterior, el clímax de la cinta es relativamente satisfactorio, las peleas dentro y fuera del ring son emocionantes, dando como resultado una película de divertimento ligero que cumple con su objetivo.

Son casi nueve minutos de metraje lo que se agrega con las escenas de desnudos, que brillan por su ausencia en la versión para las audiencias mexicanas. Vedettes como: Diana Arriaga, Magali, y Paulette son expuestas sin ropa para deleite del vampiro, e incluso en una escena Aldo Monti besa sin reparo el pecho de una de ellas. Noelia Noel y Gina Morett también muestran sus atributos físicos a la cámara e igualmente reciben el tacto y algún beso del actor italo-mexicano. A riesgo de ser reiterativo, pero en honor a la verdad, debe recalarse que la película no va más allá de este tipo de despliegues de fogosidad carnal, es oportuno aclararlo para desmentir la etiqueta de “pornográfica” que se insistió en dar a estas escenas en todos estos años que se construyó la leyenda de *El Vampiro y el Sexo*. Lo que en la cinta se proyecta se mantenía estrictamente dentro de los confines de lo clasificado como

softcore; dicho sea, en otras palabras, estamos ante un artefacto fílmico que se mantiene congelado en el tiempo como producto de la época y su particular contexto.

El cine de serie B de vampiros con enfoque erótico empezaría a rendir frutos en el consumo masivo de los años sesenta a nivel mundial. En Inglaterra los estudios *Hammer* se erigieron como su máximo representante a nivel internacional, y a lo largo de esa década sus producciones empezaron a mostrar cada vez más este tipo de contenidos conforme avanzaban los años. Para julio de 1970, el límite de restricción para la clasificación X en Inglaterra pasó de los 16 a los 18 años. El Adelanto de esta noticia motivó al productor y cofundador del estudio Hammer, James Carreras, a inyectar aún más escenas de desnudos en sus cintas. (Hearn, 2011: 121). Un ejemplo claro de ello es la producción del mismo año titulada *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, Inglaterra, 1970) basada en el relato *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu y que exploraba con amplia desinhibición una relación lésbica entre mujeres vampiro. El francés Jean Rollin escandalizaba a sus compatriotas con la primera de varias fábulas de vampiresas que dirigió, tal es el caso de *Le Viol du Vampire* (Jean Rollin, Francia, 1968); mientras que el español Jesús “Jess” Franco creaba un pequeño clásico de la explotación *euro-trash* unos años después con *Vampyros Lesbos* (Jess Franco, España/Alemania Occidental, 1971). La película, protagonizada por la bella Soledad Miranda, presentaba tal cual lo que su título prometía, con una atmósfera que intoxicaba con sensualidad pura y toda la irresistible estética de sus locaciones europeas. Todas estas películas mantenían su prudente distancia entre sí, pero sin duda las une un vínculo en común: que todas manifestaban un interés, tanto por razones comerciales como artísticas, por lo oculto, el horror gótico y el erotismo.

Santo en el tesoro de Drácula / El vampiro y el sexo inició su rodaje el 30 de septiembre de 1968 (García Riera, 1992: 114) justo en el calor del movimiento estudiantil que concluyó trágicamente el 2 de octubre del mismo año. Sería arriesgado asegurar que el clima político tuvo alguna influencia en el proceso creativo de la cinta, pero sin duda es un contexto difícil de ignorar al hablar de la transición del cine mexicano, que ocurría paralela a los cambios sociales y políticos que vivía el país. Por otro lado, el papel de la mujer en estas películas se debatía entre ser una *femme fatale* que buscaba perturbar los buenos modos de caballeros y damiselas por igual, o bien víctimas pasivas a la espera de ser rescatadas. Para la historiadora y académica Kerry Hegarty (2007), el cine mexicano popular de estos años remarcaba una postura conservadora, en donde las mujeres debían mantenerse dentro de los estándares de comportamiento que dictaba una sociedad conservadora, bajo pena de recibir algún tipo de castigo. Entre el enfrentamiento de *Santo contra las mujeres vampiro* y *Santo en el tesoro de Drácula* las cosas no cambiaron mucho: Las mujeres de poca ropa, miradas lascivas y un largo colmillo representaban una amenaza para el sistema de valores clasemediero mexicano, pues buscaban perturbar al hombre y sacar a otras mujeres de sus roles de sumisión. El Santo se convierte en un defensor de la castidad, de la moral y las buenas costumbres de la sociedad mexicana católica, que no permitirá que chicas modosas de “familias bien” se conviertan en vampiresas. En ambas cintas los personajes de María Duval y Noelia Noel, respectivamente, tratan de ser seducidas para entregarse a un mundo de excesos que se aleja de la rectitud de sus vidas familiares. El Santo no sólo salva sus cuerpos, sino también su honor como señoritas de sociedad. Esto a pesar de que, en el caso de Noel, el conde *Alucard* logra profanar su cuerpo; esto último adquiere un peculiar elemento de morbo al tomar en cuenta que tanto El Santo como el padre de la chica

presenciaron todo el acto por medio del fantástico televisor que capta la señal del pasado. Su reacción indiferente es resultado de la tosca manipulación del metraje erótico en la sala de edición, aunque, sin intención, hace parecer a los dos caballeros como permisivos y relajados ante el despliegue de sexualidad de la dama. A notar que el movimiento contracultural mexicano conocido como *La Onda* empezaba a formarse y una de sus características era tener estas connotaciones de relaciones sexuales liberadas (Zolov, 1999: 132), algo que se manifestaría también en otras cintas mexicanas de años posteriores, con o sin la intención y directa e indirectamente influenciadas por esos cambios culturales. El fenómeno del cine de luchadores de los sesentas y su paralelismo con el surgimiento de la revolución sexual de la época es definido por Rafael Aviña con las siguientes aristas:

De alguna manera, este nuevo género venía a suplir en plena efervescencia moralista al cine de cabareteras y busconas. Los vestidos de brillante satín de una Ninón Sevilla o una Katy Jurado, se reducían a llamativas máscaras y capas. Las secreciones habituales (lágrimas y otros fluidos corporales que no se mostraban a cuadro), eran cambiadas por el sudor y la sangre. Y, los colchones desvencijados de los hoteles de paso, se trucaban en la lona de un cuadrilátero.

(Aviña, 2020: 73)

Nelson Carro observa en su libro, *El Cine de Luchadores*, estas peculiaridades y confirma además la importancia del papel de la mujer en este género. Si bien el rol femenino muchas veces se quedaba confinado al de espectadora pasiva, fue también gracias a varias bellas damas que el cine de los cuadriláteros tomó forma y popularidad: *Las mujeres no*

siempre fueron víctimas de villanos. Los géneros cansados y a punto de agotarse fueron revitalizados por la presencia del llamado “sexo débil”. Carro se refiere a cintas como *Las luchadoras vs el Médico Asesino* (Alfredo Penetre, México, 1963) *Las Luchadoras contra la Momia* (René Cardona, México, 1964) *Las Lobas del Ring* (René Cardona, México, 1965) y otros títulos donde bellezas como Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell, enfundadas en ceñidos leotardos, se batían a duelo y demuestran tener el mismo protagonismo que cualquier caballero gladiador de los encordados.

Para cerrar este apartado, más no así de forma definitiva las futuras lecturas de esta cinta, se puede afirmar que las diferentes versiones de esta odisea vampírica de El Santo obedecieron no a un principio ideológico conciso y tangible, sino a las diferentes prácticas comerciales ejercidas por los productores, quienes buscaron siempre la remuneración económica por encima de cualquier posible discurso. El cine de luchadores se maquilaba para cumplir con las demandas de entretenimiento masivo, y si bien hay elementos inherentes a la producción de esta cinta, que fueron también en cierta manera originados por un contexto cultural de la época que tampoco se puede ignorar, la misma manufactura de estas obras tampoco permitía un desarrollo elaborado de ideas abstractas relacionadas a temas de sociedad. Los cineastas responsables del grueso de la producción filmica de luchadores (Joselito Rodríguez, René Cardona, Federico Curiel, Chano Urueta) se caracterizaron por saber trabajar rápido con presupuestos austeros y sin mayores complicaciones. El cine de luchadores no necesita en ese sentido justificaciones o defensas sobre su existencia, necesita primeramente ser abordado basándose en los hechos factibles de su realización. Para después, si el material lo permite, realizar las lecturas pertinentes relacionadas a lo presentado en pantalla, desde sus tramas hasta sus valores estéticos y culturales.

El legado de *El vampiro y el sexo*

La masacre de 1968 ocurrida en Tlatelolco, una tragedia que solo sería acentuada por la Matanza del Jueves de Corpus de 1971, despertaba a la nación a una cruda realidad. El llamado “milagro mexicano de los sesenta”, en el que se vivió un crecimiento económico importante en el PIB, parecía un mero espejismo. El sistema político mexicano surgido de la revolución liberal de 1910 a 1917 no había alcanzado, ni de lejos, el rango de democracia moderna que algunos insistían en pregonar (De la Vega Alfaro, 2017: 137). Esto último quedó establecido en el sentido cinema-tográfico con la censura de películas críticas del gobierno mexicano, cintas como *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, México, 1960), *El impostor* (Emilio Fernández, México, 1960) y *La Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, México, 1961). En palabras del director Alberto Isaac para la revista peruana *Hablemos de Cine*:

Un guionista al momento de escribir el guion no piensa en la necesidad interna de la historia, sino cómo va a pasar la censura. Entonces hace alguna alegoría, como situar la trama en otra época. (Gumucio Dagron, 1984: 138)

En un intento por lavarse las manos a nivel cultural de las censuras del pasado, el presidente Luis Echeverría Álvarez impulsó una mayor relajación en cuanto a lo que se permitía mostrar en televisión y cine. *Un cine que miente es un cine que corrompe*, fueron las palabras del mandatario en un viaje a Chile (Gumucio Dagron, 1984: 134). A pesar de esto, el intento de Echeverría por calmar los ánimos de artistas e intelectuales de la época fue tomado con reservas, mientras que sus colegas de partido lo vieron como una traición, con lo

que efectivamente terminó por no complacer a nadie. Durante su sexenio aparecen películas como *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, México, 1973) *La Choca* (Emilio Fernández, México, 1974) y *Canoa* (Felipe Cazals, México, 1976). Todas estas propuestas cargadas de fuertes señalamientos del deterioro de la sociedad mexicana, de lo obsoleto de sus instituciones; ya fuera el gobierno, la iglesia y el mismo núcleo familiar, estructuras derruidas y convertidas en cascarones vacíos que no representaban ninguno de los valores humanistas que supuestamente les daban pie y forma. A su vez aparecían propuestas de horror estridentes como *Satánico pandemónium* (Gilberto Martínez Solares, México, 1975) y *Alucarda* (Juan López Moctezuma, México, 1978) que descartaban los escenarios ingenuos y fantasiosos por propuestas turbias empapadas en el cine de explotación de la época; así pues, estas cintas contribuían a relucir la fecha de caducidad del cine de luchadores. En estas nuevas historias lo macabro, la fe católica y la sexualidad chocaban con violencia, eran propuestas decididas a no dejar indiferente a un solo espectador. También no tardaba en aparecer el cine de cabareteras y ficheras, las sexycomedias que ocurrían en centros nocturnos donde el desnudo femenino era la regla y no la excepción. La piedra angular de este subgénero la pondría *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, México, 1975). Este cine encumbraba a nuevas diosas de la pantalla que se movían en ambientes que actualizaban el arrabal y centros de baile del cine de rumberas de dos décadas atrás. El público masculino que deseaba ver las figuras de una Sasha Montenegro o Rossy Mendoza ya no tenía que hacer gran esfuerzo para conseguir acceso a este material, la cartelera comercial lo ofrecía sin tapujos, sólo bastaba pagar el boleto de admisión.

Lo cierto es que todo este cumulo de producciones, combinadas con el ambiente cada vez más sórdido y corrupto de aquellos años, terminó por mermar al cine de luchadores

de su fuerza y de la pureza de sus cualidades como producto de entretenimiento. Si bien se continuaban realizando cintas de luchadores en el sexenio de Echeverría, las cosas fueron menguando poco a poco, las producciones lucían anticuadas tanto en su hechura, su naturaleza propia de cómic pueril de antaño y en su visión de la sociedad mexicana y su moral. (Greene, 2005: 168). El reciclaje de tramas y la insistencia en repetir los mismos patrones narrativos convirtió el cine de luchadores en un anacronismo que para el sexenio de José López Portillo —en el que prácticamente vieron su fin— se antojaban chocantes. Con la corrupción de las autoridades completamente desatada, con un jefe de la policía de la Ciudad de México viviendo en la opulencia total, ver a enmascarados luchar contra monstruos de hule no resultaba gratificante en ningún sentido para los públicos de la época.

Sin embargo, los tiempos pasan y hay ciclos que van y vienen, lo que ayer fue repudiado hoy puede ser revalorado. El cine de luchadores es una reliquia del pasado que se mira de manera más entrañable en estos tiempos en los que nos encontramos saturados de formas de entretenimiento genéricas y carentes de personalidad alguna. La ingenuidad y a la vez franqueza de una película como *El Vampiro y el Sexo* se percibe refrescante en una época en la que, a pesar de vivir en una aparente tolerancia y permisividad sobre temas sexuales, está sujeta a nuevos parámetros de una especie de neo puritanismo, en el que cualquier gesto sexual entre dos personajes se puede “interpretar” de mil y un maneras. El público de la época simplemente concebía al vampiro de Aldo Monti y al Santo como emisarios del mal y del bien respectivamente, su lucha buscaba confrontar valores familiares, más no ideologías políticas elaboradas. Que *El vampiro y el sexo* tardara tanto tiempo en ver la luz en nuestro país obedece a mantener ciertos preceptos tradicionalistas propios de nuestra idiosincrasia, donde buscamos apelar por una eterna inocencia que este país perdió prácticamente desde hace no

poco tiempo. Así que la travesía para llegar a este punto estuvo llena de obstáculos, principalmente el Hijo del Santo, quien consideraba inadmisibles que la figura de su padre fuera asociada con ese tipo de cine y no permitió que la cinta se exhibiera en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara de 2011. Irónicamente fue él una de las principales figuras que censuraron la película y en tiempos modernos, esto a pesar de que en el título de la versión alterna no aparece mencionado El Santo ni su padre comparte escena con ninguna dama desnuda ni menos tiene interacciones de tipo erótico con las mismas.

El Santo no podía perder su nobleza inherente, se tenía que proteger la integridad social, las buenas costumbres y la imagen del personaje que resguarda el bien, la moral y los valores occidentales cristianos. (Fernández, 2012: 134)

Eventualmente, no pasó mucho tiempo para que la película fuera debidamente exhibida en Cineteca Nacional, para así deshacer las telarañas de la fantasía e hipérbole relacionadas a la cinta de una vez por todas. La historia detrás de la película refleja perfectamente las contradicciones de la siempre temblorosa brújula de la moral mexicana, una que se flagela a sí misma cual si fuera un ritual católico extremo. En la búsqueda de satisfacer sus placeres y necesidades básicas termina negándolos, sólo para después desearlos con mayor fuerza e intensidad. Este conflicto odio/amor refleja una constante en la cultura popular mexicana: negar lo que se considera de baja estofa, lo vulgar, lo “naco” y todo lo que carezca de una supuesta sofisticación. El tiempo es el mejor juez y una película como *El vampiro y el sexo* es prueba de que todo este caleidoscopio de imágenes que presentó el cine de luchadores mexicanos se niega a morir. A pesar de que es un cine ausente en la cartelera comercial actual,

su valor intrínseco es innegable y ha demostrado ser perdurable, que es más de lo que se puede decir de muchas otras películas, con quizás mayor abalengo, pero que no logran mantenerse vigentes en la memoria del público y en el imaginario colectivo. Por todos estos motivos *El vampiro y el sexo* se mantendrá como una referencia obligada del encuentro, entre casual y premeditado, entre diferentes elementos de la psique nacional, con sus coloridas e inherentes contradicciones y siempre mirándonos de frente. El verdadero tesoro de Drácula es descubrir y gozar la naturalidad con la que se presenta ante uno, regodearnos en la franqueza y a la vez contundencia de una obra cinematográfica realizada sin pretensiones, sólo deseosa de entretenernos sin pedir nada a cambio.

CONCLUSIONES

El cine de luchadores se ha visto estigmatizado por el reconocimiento nulo que hasta ahora ha recibido por parte de la mayoría de la crítica y su condición “marginal” dentro de la cinematografía nacional. Este trabajo de investigación, a través del análisis de su efecto social dentro de la cultura popular, expone elementos para su reivindicación mediante sus propios argumentos cinematográficos dentro de la historia del cine mexicano: desde la idea misma de ya considerarlo como un género, dadas sus características que se muestran reiteradamente a través de todo un acervo fílmico de más de 150 producciones en cuanto a estilo, temáticas y personajes, hasta reconocer su creación y manufactura, netamente mexicanas, como una de las mayores exportaciones y aportaciones de la industria fílmica de México para el resto del mundo.

La tesis central en la que este trabajo concluyó y de la que, a su vez, se desprenden otras más, consiste en las aproximaciones que se identificaron entre el género de luchadores y las cintas consideradas de *culto*, principalmente en el cine norteamericano; la coincidencia cronológica en el año de 1968 entre la considerada como una de las precursoras, *Night of the Living Dead* (George A. Romero), y la famosa doble versión de *Santo en el tesoro de Drácula / El vampiro y el sexo* (René Cardona) no resulta gratuita, ya que es justamente una etapa dentro de la historia del celuloide en que se filmaron una serie de películas como estas que, a pesar de sus limitaciones en cuanto a los recursos de su realización, encontrarían posteriormente trascendencia mediante su recepción, principalmente en dos sentidos: primeramente en la experiencia fenomenológica del espectador, lo cual es abordado desde una perspectiva

sociológica en la que se pondera un enfoque empírico sobre el teórico; y asimismo la puesta en juego de elementos simbólicos e identitarios que se entrelazan con el horizonte de expectativas de la audiencia por encima inclusive del circuito vital de la obra misma, es decir, de los productores, directores y las estrellas que las protagonizaban.

Haciendo una retrospectiva sobre las películas de lucha libre, es de llamar la atención que estas hayan aparecido incluso años antes que sus homologas norteamericanas, como el caso de la emblemática *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962); lo cual, aunque no implica una mayor o menor relevancia dentro del *cine de culto*, subraya que dentro del contexto cinematográfico mexicano de ese tiempo ya se estaban gestando previamente y de cuenta propia estas cintas, que provocarían dicha relación simbólica e identitaria con su público; una característica que en reflexiones posteriores llevadas a cabo por analistas del llamado *cine de culto*, se consideraría como uno de sus rasgos inherentes.

A partir de lo anteriormente mencionado, cabe también enfatizar que los matices distintivos y de originalidad que poseen las películas de luchadores, al mismo tiempo que refuerzan su correlación con el *cine de culto*, las proveen de un valor cultural y cinematográfico en sí mismas. Aspectos como el ritual que traslada al espectador del espacio cotidiano de la arena del barrio hacia el terreno de lo desconocido al acompañar al héroe arquetípico en su combate contra el mal, se refrenda una y otra vez en cada cinta como si el encordado representara una especie de umbral entre lo real y lo fantástico, donde el público oscila a través del lenguaje fílmico y lo cual denota un rasgo experiencial único en su tipo.

De igual manera, es notable la concepción tan representativa dentro del imaginario luchístico acerca de la identidad del luchador, la cual no opera de la misma forma que la del

superhéroe estadounidense, pues la de este es doble y la personifica según el espacio en donde interactúa, mientras que la del mexicano es única y permanece como su secreto máspreciado. El Santo, como el ejemplo quizá más emblemático, era el mismo tanto arriba como abajo del ring, él encarnaba el anhelo por el bien y la justicia en este y en cualquier otro mundo en todo momento.

Asimismo, otro elemento sobresaliente dentro de esta tesis es acerca del rol que lleva a cabo la figura femenina dentro de la narrativa del cine de luchadores, el cual se nos presenta como dicotómico, ya que por un lado se nos muestra, e incluso se reitera su permanencia, de la mujer pura y virginal que suele ser víctima de la maldad y, por otro, varias veces es quien la encarna de forma tanto amenazante como seductora. Un aspecto hasta cierto tipo innovador dentro del cine de la época, ya que antes no había aparecido de una manera tan dominante en las películas clásicas de géneros como el terror y lo fantástico, los que originalmente tomaron como inspiración los primeros realizadores de estas cintas.

Como punto final entre las conclusiones de esta investigación y referente a la película con doble versión, *Santo en el tesoro de Drácula / El vampiro y el sexo* que inicialmente la detonó, se puede concluir que los móviles de la casa productora se vieron más bien determinados por intereses lucrativos y una cierta tendencia de la época en hacer cintas con una versión para todo público y otra versión con escenas para adultos -que también era material de exportación-. Por otro lado, las implicaciones posteriores de haberlo hecho con una figura tan icónica del imaginario colectivo mexicano como El Santo, al parecer ni siquiera fueron contempladas por sus realizadores, pues el incluir escenas con desnudos en una cinta protagonizada por él, contrastaba demasiado con la imagen familiar y el público infantil del héroe

enmascarado. Sin embargo, si no se tratara de un género tan profundamente arraigado en la recepción popular, esta película hubiera pasado desapercibida como tantas otras producciones de ese mismo tipo que no tuvieron relevancia alguna y se perdieron en el olvido. Es por ello que *El vampiro y el sexo* se mantendrá como una referencia obligada no solamente de lo que alguna vez fue el fenómeno de las “dobles versiones” en la historia del cine mexicano, sino también como un testimonio significativo de, quizá, el género cinema-tográfico más auténtico y representativo de la cultura popular de México, nuestra referencia nacional del *cine de culto*: el cine de luchadores.

Bibliografía

Libros:

- Aviña, Rafael. *Con D de Deseo...destape, erotismo y sexo en el cine mexicano*. Colección Filmoteca UNAM, México, 2020, Impreso.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano Tomo 2*, México: UNAM, 1974. Impreso.
- Banegas, Amparo. *La frontera entre el cine de culto clásico y el blockbuster: el universo Star Wars*. Trabajo final de grado. Universitat Politècnica de València, 2014. Impreso
- Bercini, Reyes. *El cine y la estética cambiante*. México. CUEC-UNAM. 2008. Impreso
- Carro, Nelson. *El cine de luchadores*. México. Filmoteca de la UNAM, 1984. Impreso.
- Castellanos, J. David. *El Santo en la cultura popular: una máscara multifacética*. Tesis Universidad Autónoma de Baja California, México. 2020. Impreso.
- Coogan, P., *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. USA. Austin: Monkey Brain Books, 2010. Impreso.
- Crespo, Borja. *La noche de los muertos vivientes: El infierno que camina*. España, Editorial Midons: 1998. Impreso
- Criollo, R. (et tal) *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. México, Ed. UNAM: 2016. Impreso.
- Chemor, Beatriz. *De Buñuel a Santo. Guanajuato, un lugar de cine*. México, Ediciones La Rana: 2007. Impreso.
- Cuautle, César. *El santo en la lucha libre profesional y su propuesta filmica en el cine de luchadores*. Tesis UNAM, 2009, México. Impreso.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. *Cine, política y censura en la era del milagro mexicano*. Universidad de Guadalajara, México, 2017, Impreso.
- De los Reyes, A. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, FCE: 1984. Impreso.
- Echeverría, Bolívar. *La definición de la cultura*, México: FCE, 2010. Impreso.
- Fernández, A. *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Guadalajara, Ed. Colmich: 2012. Impreso.
- Flores, Citlali. *Monografía del cine de luchadores*. Tesis UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Impreso.
- Fornari, Marcelo. *Un fracaso admirable: hacia una estética del cine “so bad it’s good”*. Tesis Facultat de Comunicació Universitat Pompeu Fabra, 2017.
- García, G. *La escena del crimen. Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Tesis Universidad de Michoacán. México, Ed. Colegio de Micoacán: 2005. Impreso.
- García, Néstor. *Culturas Híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Ed. De Bolsillo: 2010. Impreso.

- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano* vol. 14, varias editoriales, Guadalajara, 1995. Impreso
- González, M. *Las vistas. Una época del cine en México*. México, Ed, INEHRM/Secretaría de Gobernación/Museo Casa de Carranza: 1992. Impreso.
- Greene, Doyle, *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, Estados Unidos, 2005. Impreso.
- Gumucio, Dagon. *Cine, censura y exilio en América Latina*. Federación Editorial Mexicana, México, 1984. Impreso.
- Hearn, Marcus. *The Hammer Vault*, Inglaterra: Titan Books, 2011. Impreso.
- King, J. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Colombia. Tomo Editores: 1994. Impreso.
- Morales, María del Sol. *La historia patria del cine mexicano, 1932-1958*. Tesis Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016. Impreso.
- Paranagua, P. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México, Ed. FCE. 2003. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, FCE: 2012. Impreso.
- Pérez, Cristina, L *El cine de luchadores como símbolo de identidad mexicana*. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Impreso.
- Romo, Manuel. *La matanza de Texas: La sierra es la familia*. España, Editorial Midons: 1998. Impreso
- Ruíz, Diego. *El superhéroe imperfecto. Análisis de las narrativas de superhéroes en comic-books estadounidenses de los años ochenta*. Tesis de Universidad Autónoma Metropolitana, 2018. Impreso.
- Ruíz, J. *RECURSIVIDAD TÉCNICA Y ECONÓMICA EN UNA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE CINEMATográfico*. Tesis de Universidad Autónoma de Occidente de Chile, 2015. Impreso.
- Sconce, J. *Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style*. In E. Mathijs, & X. Mendik (Eds.), *The Cult Film Reader* (pp. 100-118). Open University Press. 2007. Impreso
- Villegas, Rafael. *Monstruos de laboratorio, la ciencia imaginada por el cine mexicano*. Instituto Mexiquense de Cultura, México: 2014. Impreso.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Ed. UAM Xochimilco, México: 2003.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of Mexican Counterculture*. University of California. Estados Unidos, 1999. Impreso

Artículos:

- Aldana Aranda, Pedro. “La máscara fue un verdadero problema; tuve que enfrentarme a mis seguidores: El Santo. (2009) jornada.com.mx/2009/02/05/index.php?section=espectaculos&article=a12n1esp
- Alfonso, Cristhian. “El laberinto de la soledad: detrás de la máscara del mexicano” *Revista Surco Sur*, Vol. 5 (2015): 18-20. Impreso.

- Aviña, Rafael. “Del ring a la pantalla. Las películas del pancracio”. *Revista Somos* Vol. 10, (2000): 42-60. Impreso.
 - - - “El cine de luchadores. *Una mirada insólita*” *Revista Temas y géneros del cine mexicano* (2004): 185-201. Impreso.
- Delgado, Ángel. “La cultura en la Arena de la lucha libre mexicana: una visión etnográfica”. *Revista Española de Antropología, Universidad Complutense de Madrid*, 47, (2016) :143-160. Impreso.
- Entrevista a Christian González primera parte. *Revista Cinefagia*, 10 de Marzo de 2004. <https://www.revistacinefagia.com/2004/03/christian-gonzalez-primera-parte/>
- Flores, Silvana. “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del santo en el cine fantástico mexicano”. *Revista Secuencias*, 48 (2018): 9-32. Impreso.
- García, Carlos. “La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo” *Revista Mundos Nuevos, Questions du temps présent, mis en ligne* 18 (2010). <http://journals.openedition.org/nuevomundo/58346>
- Hegarty, Kerry. 2007, Youth Culture on Film: An Analysis of post-1968 mexican cinema, *studies in hispanic cinema* 4: 165-182
- Hernández, Mildreth. “Complejidad social y nuevo orden en la sociedad mexicana” *Revista Acta Sociológico*, 50, (2009): 143-146. Impreso.
- Hernández, Rogelio. “La persistencia de una idea: el nacionalismo revolucionario. Del PRI a López Obrador” *Revista Foro internacional (FI)*, 2, (2019): 501-536.
- Herrera, Susana. “Orígenes, desarrollo y actualidad de la telenovela mexicana”. *Revista Telos*, No. 21, (2019) 163-176.
- Pérez, Herón. "Nacionalismo: génesis uso y abuso". *El nacionalismo en México*, Cecilia Noriega. México: Ed. El Colegio de Michoacán, (1992): 22-25. Impreso.
- Hinojosa, Lucila. “Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico”. *Revista Palabra Clave*, 22, (2018): 1-25.
- Illescas, Francisco. “¿Hasta qué punto fue el Santo, “El enmascarado de Plata”, ¿definido por la ascendente cultura popular del siglo XX?” *Revista Enclaves del pensamiento*, 12 (2012): 49-66.
- Lauro, A. (2017): “Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo”, en Miguel Hernández *Communication Journal*, nº8, pp. 51 a 84. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).
- López, Víctor. “Mexican Wrestling: its compensatory function in relation to cultural trauma. *Jung Journal: Culture & Psyche*, 4, (2013): 33-45.
- Miguel, J. *et al.* Factores de éxito de las series y sagas. *Revista Ámbitos*, 12, (2004): 465-481.
- Moore, María José y Wolkowicz, Paula. “Sobre monstruos, dobles y otras anormalidades.
- El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950”. *Civilización y barbarie en el*

- *cine argentino y latinoamericano*. Lusnich Ana (ed.). Argentina. Ed. Biblos. (2005): 61-83.
- Silva, Juan. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”. *Revista Culturales*, Vol. 7 (13), (2011): 7-30.
- Rodríguez, Manuel. “El cine mexicano de luchadores”. *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969*. Soberón Edgar (Dir.), Ediciones EICTV, (2012).: 212-213.
- Vázquez, Álvaro. “Cine y propaganda durante el cardenismo. *Revista historia y grafía de la Universidad Iberoamericana*, 39. (2013): 87-101.
- Villareal, Héctor. “Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre”. *Revista Razón y Palabra*, 69, (2009): 1-11
- Zavala, Lauro. “Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo”, en *Miguel Hernández Communication Journal*, 8 (2017): 51-84.

Cuernavaca, Morelos, a 7 de marzo de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora de la Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

En mi calidad de director de la tesis que presenta el estudiante Edwin Gerardo Cornejo Roldán titulada ***El vampiro y el sexo (1968): Una aproximación al cine de luchadores como cine de culto***, tengo el gusto de comunicarle que está terminada y que otorgo por lo tanto mi voto aprobatorio para que continúe el proceso hacia su defensa en el examen profesional. El trabajo es una aportación al estudio del cine mexicano de luchadores ubicándolo en el contexto más amplio del cine de culto internacional. También se trata de una tesis muy bien escrita, que expresa un punto de vista personal y que es por completo pertinente al tipo de estudios que se espera de los estudiantes del programa. Puede ser enviada a los otros lectores designados como sinodales por la Comisión Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura.

Atentamente,

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2023-03-07 08:31:23 | Firmante

DR1tNCPjD6bam0+29zw35FmulyCekTaZiyR6nh4ar3aL1+8TZ+QY/h4312lwDycsmrqVykVDbjlUqg0JTWFAFkcvLXD45KLeWdeyMIIGO+5WkFuVWcr8RX2eASZYN/9OzYff2GG
S7U8HaRgj8/ZI4XcFm59nxCSFbAEVC0eID8fEFqwa+nFK78xK40q5ZEx9em0R5oHPZYPMYiQpkAxMIHNnwFSeJMtRjpk3D1ZQW1KQQ0RbujhbwW2Nva/mdvaMj67J6NRZla
6m6eMDLdCRplqqd6INUVDd8ALEalz1eHwWKyQ5EZURf/zaSdCLj88yIR9FCC/3WEnSYVAPyC1A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[I7dl0fepm](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gRIL2x0qff2bgcgX8HOMNeWAgJZW9sAf>



Cuernavaca, Morelos, a 18 de abril de 2023

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Miquel:

Por medio del presente comunico que he leído la tesis titulada ***El vampiro y el sexo (1968): Una aproximación al cine de luchadores como cine de culto***, que presenta el estudiante Edwin Gerardo Cornejo Roldán. Considero que su trabajo es una gran aportación al estudio del cine mexicano, especialmente al género de luchadores, permitiendo así conocer y comprender mejor este género de culto. Por lo tanto, y por la calidad de escritura y de exposición de la tesis, otorgo mi voto aprobatorio para que continúe el proceso hacia su defensa en el examen profesional.

Atentamente,

Mtro. Fernando Méndez Arroyo

(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO MENDEZ ARROYO | Fecha:2023-04-18 23:15:10 | Firmante

jlqPWjNsd8ILLoz9uuWd4d0+eC3uwjxU6BSJhNcbX25wt9M+S2sX6xmBiS9nqb012Jx89N2Lo6kuZadj0v6a21HVi2IYMWxuyTrCf6q9FZrdqMtBGI+cjti/Kv+/ERD9OXclf/JJn2kPZXbNjryuOQqekxDHlekwoV8EvRFs4JG6No6IEVSBw9Q1VetzszTzuxnfwGR7yFe8HTlk9fdl2tGvOGkdg9J78UjMd4Xr6XZ8wFv2SpZtUIP6WPUIQEKHVD/7PY6coiRRwU9YnAa8Nk0xvg4JpV9hZraxXHPploqtTFe+2dLZglwc8vuOM407rjBgSJumzLHobb9u+579Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[mw6REGWQI](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/yXrc8bzJR6CTLuIBrIk1fE8y1uxpbYK>



Cuernavaca, Morelos 16 de abril de 2023.

Dra. Ángel Miquel Rendón

Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***El vampiro y el sexo (1968): una aproximación al cine de luchadores como cine de culto*** que presenta el alumno Edwin Gerardo Cornejo Roldán. Para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente: La tesis es un estudio que, de manera general aborda en tres capítulos el cine de luchadores como cine de culto. Luego se particulariza en las películas del famoso luchador "El santo". Y aún más en un filme: El vampiro y el sexo. Así es un estudio deductivo que analiza de manera amena una época del cine mexicano que enmarca temas, consumo cultural y formas de ver la transición entre el cine y la televisión como medio masivo de comunicación. También se desarrolla un apartado del cine de luchadores como género filmico y su aparición en el contexto social y cultural. Ahí se introduce el filme de *El vampiro y el sexo* en su contexto social e histórico y su relación con el cine erótico. La bibliografía es adecuada y el estilo de escritura ameno.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Armando Villegas Contreras

Núcleo Académico Básico de la MEAL

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2023-04-19 08:38:14 | Firmante

XQnq14eIFnWtlw+wzfvPmAltCiStviH+9iKCNPTve05hCN4RhSmrFiCOzupc03CIBc4YfMHhALpUW7CM6q4pIH5L5MwXUkTREy51Gm+CmZkCASf0+PcPmGXP24IW1pMDw3T6XnSYJYuG0DzZi6whGHmasQqjrSI0Qslyls19SOQBmcEx85M0Hrm2KTbYR1HRpPGtPRXAPKAgFP7k8/Fj4s+5KAUJkxpV3wkC07ExQe3Hvn6e5xOQmoOo7he0Qr5Job4XDcftbNccL/eAjw8n/Qf36ktE+0NPcdH1YbMQYPojjCvmGUCIzim05p39bj/DFcalliff8oo+orLy7H8BLhA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[mtEPYDe1c](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/E4t28tDqaAsLjnq3OalMufEpMBFsP4Te>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD
DE ARTES

meal maestría
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos, a 22 de abril de 2023

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Coordinador de Maestría en Estudios de Arte y Literatura
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis titulada: ***El vampiro y el sexo (1968): Una aproximación al cine de luchadores como cine de culto*** escrita por el estudiante **Edwin Gerardo Cornejo Roldán** para obtener el grado de **Maestro en Estudios de Arte y Literatura**, y doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma Basa mi decisión en los siguientes argumentos:

En esta tesis, el estudiante examina el arquetipo de la Lucha Libre en el cine mexicano, el género de cine de luchadores en general, y las películas de El Santo en particular. El autor argumenta que la importancia de estas películas ha sido minimizada o rechazada debido a sus bajos presupuestos y sensibilidades populares, a pesar de que hay amplias evidencias de su función importante como representación identitaria que refleja elementos de la cultura mexicana. El autor de esta tesis argumenta que el cine de luchadores permite a los espectadores mexicanos entrar en "un ring catártico para el ánimo del mexicano", en el que los miembros del público se ven proyectados en la pantalla. El estudiante también analiza el rescate del cine de luchadores en el canon del cine de culto. El autor concluye la tesis con una reflexión detallada sobre la película de El Santo "El vampiro y el sexo", una obra controvertida del luchador mexicano con protagonistas sexualizados que fue cortada en varias versiones distintas. El estudiante utiliza este estudio de caso para destacar las contradicciones inherentes del género, cuyas sensibilidades comerciales a menudo entran en conflicto con los temas artísticos y sociales que contienen.

Por todo lo expuesto, considero que el trabajo presentado es más que suficiente para justificar la obtención del título académico mencionado anteriormente, y que puede ser explorado en mayor profundidad en el futuro. Sin más por el momento, me despido.

Atentamente,

Dr. Gregory Max Berger, PTP, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

GREGORY MAX BERGER | Fecha:2023-04-22 11:19:58 | Firmante

sQNEkVvZ8vv/j9M941dL+yND9hOwBQVmZrEZdHFfUtMJCzsQOcfDpjcXglzk1bmyzpW83UJEn6i12QtXOieE3e8EGnrIB7Yo2/fvJ1RaY0MXbb54pwwLuyrGHMSGv/prpK/1gf7AD
QNYg1Y5v96uDwHR/pjRap9NBrl6p7ITQQBpMThG1B7d7w2SnYLL25zApA6bT854+o0nZSzvFgj3Zv4WuSj7MXTAiDPkbuRmP+1PfhR5jNRCBD+Acv3+ffnccmDfDtb/JNliD6JWJ/
uwRve2qutVQ3EkUiy64H+yN9ECgiU+zGrDVOD7DxwRnedaz6VWYqVDdNdpI3Nn6QGHw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[uKVDWjdqp](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/I1sHL5lrBa2Bav7jeGmhlQm61HPYQ8bb>





Cuernavaca, Morelos a 26 marzo de 2023.

Dr. Ángel Miquel Rendón
Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente, le envío las observaciones y el dictamen de la tesis que lleva por título ***El vampiro y el sexo (1968): Una aproximación al cine de luchadores como cine de culto*** para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura del estudiante **Edwin Gerardo Cornejo Roldan** con número de matrícula **10036914**.

Observaciones:

El proyecto de investigación analiza a profundidad el cine de luchadores dentro de la cinematografía nacional con base a su efecto social dentro de la cultura popular, exponiendo elementos de la experiencia fenomenológica del espectador desde una perspectiva sociológica y la puesta en juego de elementos simbólicos e identitarios de la obra misma. Asimismo, desarrolla de manera completa los antecedentes históricos y las aportaciones del imaginario luchístico en la industria filmica de México.

Dictamen:

Considero que dicha tesis está concluida por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que el Lic. Cornejo proceda a la defensa de la misma y continúe con el proceso de titulación.

Sin más por el momento, quedo de usted enviándole un cordial saludo.

Atentamente

Mtra. María Eugenia Núñez Delgado
PTP Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2023-04-26 09:07:20 | Firmante

bYcCs9Da8GC00OpBXPan0xjckTQeVhB2RTfrrl5khcHofLc+yvE3ZuiGptABMGpBf2bBOP09lvxNKaZzCM2Ebc1tjjujmiAFdDq3VJKZXVF+TqCRzttGLhA8z2fIZt/MlnaOndQISgO
ziO20ogFICn70Zs4FNC9muXMduo1EyjlsOY4V/nVKQKfo0ZuwU8hSv0KVq9EkgvNAWSoOcto6o7PPO2t+1U78sq05uqxNYLgEmEoJnNPG2UhP6KKVcbXC2UzFTNqQHlr51m
CwdG+rK7MJkPl/3zHYyxmRpACJuxdpl8nbvUfaGJhzqjaJelyKITsgVpoHzZhAO6Fw41g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[iDR3oMWdH](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/2Ok7dj2Wvgl3Dofh2nrZ5ZquGPTvDE83>

