



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**GUERRA FRÍA, OTREDAD Y ANTICOMUNISMO EN LA FOTONOVELA Y EL
CINE DEL SANTO, EL ENMASCARADO DE PLATA (1966-1972).**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE: LICENCIADO EN HISTORIA
PRESENTA**

MARTÍN JOSUÉ MARTÍNEZ MARTÍNEZ

ASESOR: LIC. RICARDO GAMBOA RAMÍREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi mamá, Ana María Martínez,
por cobijarme con su inmenso
amor, enseñarme a caminar, ser
mi guía, estar siempre a mi lado,
confiar en mí y apoyar todas mis
locuras.*

*Te dedico con profundo amor y
admiración cada una de las
líneas que componen este
trabajo.*

-Los años, las esperanzas que nos huyen, los golpes y notar cómo se va la vida y con ella el público que nos aplaudía o silbaba. Eso nos hace viejos.

-La lucha fue como una mujer querida que sigue su vida en otras manos, y la miramos nomás sin esperanza de que vuelva a ser nuestra.

-Antes de que se seque el cuerpo con los años... y para que se borren estas malditas lágrimas... ¿vamos a luchar un rato, no?

-Vamos a luchar con mucho gusto, para que las lágrimas se junten con el sudor...

El Murciélago Velázquez
y El Cavernario Galindo
en *Las lobas del ring*.

El problema que se nos plantea no es si nuestros deseos se encuentran satisfechos o no, el problema es saber qué es lo que deseamos. No hay nada de espontáneo, de natural en el deseo humano. Nuestros deseos son artificiales, se nos debe "enseñar" a desear. El cine es el arte perverso por excelencia: no te da aquello que deseas... te dice cómo desear.

Slavoj Žižek
The Pervert's Guide To Cinema

Agradecimientos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a los profesores que estuvieron involucrados durante mi proceso de aprendizaje, en especial a mi asesor de tesis Lic. Ricardo Gamboa Ramírez.

A los lectores de mi tesis: Lic. Juan Manuel Romero García; Mtro. Fidel Fernando Astorga Ortiz y Mtra. Mónica Carolina Tolosa Jablonska, quienes me brindaron su apoyo, tiempo y paciencia en todo momento.

A la Dra. Ana Rosa Suárez Argüello, por dedicar su invaluable tiempo a la lectura de mi tesis, por sus correcciones, comentarios y observaciones. Gracias también por motivarme a incursionar en el mundo de la difusión histórica.

A Diana América, por llegar a mi vida y enriquecerla profundamente al quedarse en ella. Por todos los días, tardes y noches que pasamos tomados de la mano disfrutando varias películas. Sin tu gran apoyo nunca hubiese concluido esta etapa de mi vida, te debo demasiado y espero algún día llegar a pagarlo todo.

A Cristina Martínez, por ser una segunda madre.

A Adrián García, por los libros y las películas.

A Ana Vaca, por las tardes de tesis, los consejos y amistad incondicional.

A Pierrothito, por dejarme “cargar su maleta” cada que luchaba en la Arena México, por brindarme su gran amistad, por las conversaciones, por cada broma y entrenamiento. Pero, sobre todo, porque detrás de la máscara se encuentra un gran ser humano lleno de humildad, sabiduría y carisma.

A Astral, por dejarme “cargar su maleta” cada que luchaba en la Arena México y, sobre todo, porque la vez que me invitó a su debut luchístico nació la primera fase de esta tesis, pues me enamoré a primera vista del imponente espectáculo que se desarrolla en el cuadrilátero, así como del ritual mágico que impregna cada espacio de la arena.

A Rush, por invitarme un sinnúmero de veces a la Arena México, recinto que retumba de una manera tan característica con los gritos catárticos de los espectadores: ¡Mátalo! ¡Queremos ver sangre!

Nuestro presente es sólo el resultado de las acciones cometidas en el pasado, y parte fundamental de mí pasado son ustedes mis amigos y colegas: Miguel Ángel G. Audelo, Daniel A. Zamudio y Olimpia Delgado, gracias por acompañarme a lo largo de la universidad, sírvase también como una disculpa por la falta de tiempo y la distancia. Sé que algún día nos volveremos a reunir para soñar y sonreír.

Por último, gracias a Rodolfo Cavernario Galindo, Jesús Murciélago Velázquez, Guillermo Hernández Lobo Negro, Wolf Ruvinskis, Tonina Jackson, Blue Demon y Santo, el Enmascarado de Plata, cuyas historias a través del celuloide hicieron mi vida más feliz.

Índice.

Introducción.....	7
1.- México entre milagros malogrados.....	17
1.1.- El sueño de la modernidad: desarrollo industrial y crecimiento económico.....	17
1.1.1.- No todo lo que brilla es oro: Los efectos negativos durante el desarrollo estabilizador.....	22
1.2.- ¡Sólo se respira estabilidad política! México entre la cooptación y la represión.....	27
1.3.- México en medio de un mundo bipolar.....	34
1.3.1.- La amenaza comunista internacional. El uso del discurso anticomunista en la política mexicana.....	39
2.- Cine y lucha libre. Dos diversiones de las clases populares en la Ciudad de México..	49
2.1.- El cine.....	50
2.1.1.- El cine mexicano. La gloriosa Época de Oro y la simiente de la crisis.....	56
2.1.2.- Los géneros cinematográficos, temas y escenarios que la modernidad nos dejó.....	61
2.1.3.- Las trágicas historias del cine de cabaret.....	65
2.1.4.- Al borde de la butaca: el cine de horror en México.....	74
2.1.5.- La ciencia ficción de manufactura nacional.....	85
2.2.- Lucha Libre de la arena al celuloide.....	105
2.2.1.- Entre deporte, espectáculo, teatro y ritual.....	105
2.2.2.- Los orígenes, más circo y teatro que lucha.....	114
2.2.3.- La construcción de espacios propios: las primeras arenas.....	117
2.2.4.- ¡Basta de vejaciones! Necesitamos una Arena para que nuestros paisanos dejen de ser esclavos en el país del dólar.....	120
2.2.5.- La Catedral de la lucha libre.....	125
2.2.6.- La incursión de las mujeres en la lucha libre.....	129
2.2.7.- El embudo Coliseíno.....	131
2.2.8.- La Época de Oro de la Lucha libre. El “salto” del cuadrilátero a la fotonovela, la televisión y el cine.....	134
2.3.- El libre género de luchas.....	139
2.3.1.- Las cuatro primeras películas. Entre <i>dobles Nelson</i> , cabaret, melodrama y comedia.....	147
2.3.2.- Características del cine de luchadores.....	160

2.3.3.- El apóstol del cine churrero.....	172
3.- Santo, el Enmascarado de Plata y su incansable lucha contra la otredad.	182
3.1.- Hagiografía de un Santo de carne, hueso y mallas plateadas.....	182
3.1.1.- El camino del heroísmo.....	196
3.2.- Guerra Fría y otredad en las aventuras fílmicas del Santo.	207
3.2.1.- ¡Peligro, los comunistas planean dominar América! Análisis del filme <i>Misión Suicida</i>	212
3.2.2.- Los nazis en México. Análisis del filme <i>Anónimo Mortal</i>	233
3.2.3.- La unión nacional contra el enemigo extranjero. Análisis del filme <i>Santo contra Blue Demon en la Atlántida</i>	243
3.2.4.- Mensajes de paz a través de la aniquilación masiva y otras contradicciones de la modernidad. <i>Análisis del filme Santo contra la invasión de los marcianos</i>	251
3.3.- La <i>Revista atómica</i> , entre historia e historias.	272
3.3.1.- Los Otros en la fotonovela del Santo.....	281
3.3.2.- Murvok, el emisario de la muerte.	283
3.3.3.- El Diablo, el Anticristo <i>hippie</i> y la visión pesimista de la realidad.	296
3.3.4.- Las armas nucleares.	305
3.3.5.- Las mujeres perversas y los españoles sádicos.....	307
3.3.6.- Los aliados del bien en el papel.	309
Conclusiones.....	314
Bibliografía.....	317

Introducción.

La derrota de la Alemania nazi y de Japón significó el fin de la Segunda Guerra Mundial, pero también marcó el inicio del deterioro en la relación entre las dos superpotencias que habían resultado vencedoras. Estados Unidos y la Unión Soviética, quienes se encontraban respectivamente a la cabeza de los bloques capitalista y socialista, se enfrascaron en un conflicto por dirigir el reordenamiento del mundo. La pugna, mejor conocida como Guerra Fría, adquirió forma militar, política, económica, cultural y tecnológica. Cualquier escenario fue idóneo para mostrar la superioridad con respecto al contrincante, por lo que no debe parecer extraño que, del campo de las justas deportivas se pasara a la conquista del espacio exterior, no sin antes invadir los terrenos de la propaganda, la literatura y el arte.

Las dos superpotencias evitaron a toda costa el conflicto directo, debido a que el armamento nuclear que ambas poseían hubiese arrastrado al mundo al borde del cataclismo atómico, motivo por el que también se conoce al período como el de la “guerra sin balas”.¹ Lo anterior no significa que los choques armados estuviesen ausentes; por el contrario, diversos países sufrieron guerras devastadoras que reflejaron un orbe dividido cada vez más por una franca lucha entre dos sistemas antagónicos, con ideologías universales e irreconciliables.

Estados Unidos y la URSS brindaron apoyo económico, militar y de inteligencia para ejecutar golpes de Estado o llevar a cabo movimientos revolucionarios, que permitieron imponer líderes fieles a sus propios intereses, tratando de esa manera a los países “satélites” o “puntos de influencia” como unas simples piezas de ajedrez. Sin embargo, cada uno de estos países tuvo sus particularidades, no sólo se dedicaron a obedecer y sufrir, sino que trazaron su

¹ Álvaro Lozano, *La guerra fría*, Madrid, Melusina, 2007, p. 21.

propia historia acorde a su contexto y objetivos.² Es el caso de México, en donde podemos observar que diversos grupos de poder, encabezados por el PRI, manipularon a su favor la idea de la conjura comunista internacional, lo que permitió el mantenimiento de su hegemonía, a la par que desvirtuó y desarticuló los diversos movimientos sociales que ponían en tela de juicio su legitimidad.³

El conflicto ferrocarrilero, magisterial y de otros sindicatos durante la década de 1950; los movimientos campesinos encabezados por líderes como Rubén Jaramillo; la huelga de los médicos en 1964; las movilizaciones estudiantiles de Morelia, Sonora, Puebla y por supuesto de la Ciudad de México, que tuvo un funesto desenlace la tarde del 2 de octubre de 1968, y los grupos guerrilleros como el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), de principios de la década de 1970, fueron algunos de los movimientos deslegitimados y acallados violentamente en nombre de la lucha contra el comunismo y en defensa de la nación.

Los comunicados del gobierno y la prensa oficial nunca mencionaron los objetivos concretos de dichas movilizaciones, en ningún momento se señaló que los líderes ferrocarrileros demandaran cuestiones de tipo salarial y laboral; que los médicos residentes pidiesen un pago justo como trabajadores y no como becarios; que los estudiantes exigieran el respeto a la autonomía, cambios estructurales en el ámbito de la enseñanza, apertura democrática y en algunos casos demandas relacionadas con el alza de los transportes como ocurrió en Morelia. Por el contrario, el discurso oficial los satanizó, criminalizó la protesta social y se dirigió a ellos sólo con vituperios y adjetivos negativos, como el de agitadores, terroristas, delincuentes, gánsteres, apátridas y “bandidos que adoptan retórica revolucionara

² Vid., Richard Saull, “El lugar del sur global en la conceptualización de la guerra fría: desarrollo capitalista, revolución social y conflicto geopolítico”, en Spenser, Daniela, *Especios de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp. 31-66.

³ Vid., Lorenzo Meyer, “La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto”, en Spenser Daniela, *op.cit.*, pp. 95-117 y Jürgen Buchenau, “Por una guerra fría más templada: México entre el cambio revolucionario y la reacción estadounidense en Guatemala y Cuba”, en Spenser Daniela, *op.cit.*, pp. 119-149.

para que sus acciones adquieran respetabilidad”.⁴ Asimismo, señaló que detrás de las organizaciones “delictivas” se encontraban agentes extranjeros que planeaban desestabilizar al país, derrocar al presidente y poner a los ciudadanos a los pies de Moscú.

Cabe señalar que la presencia de una amenaza comunista en México distaba mucho de la realidad. En primer lugar, por los pocos resultados del movimiento obrero, así como la represión que había sufrido el Partido Comunista Mexicano. En segundo lugar, las organizaciones revolucionarias mexicanas que tuvieron algún vínculo con países socialistas sólo recibieron apoyos marginales, y nunca existió un “respaldo decidido, sustancial y sostenido hacia un proceso revolucionario en nuestro país”.⁵

El discurso anticomunista no sólo fue obra y gracia del Estado mexicano; a él se unió el sector conservador de la Iglesia Católica, que bajo el lema *Cristianismo Sí, Comunismo No*,⁶ emprendió una verdadera cruzada en contra de quienes llamó “esclavizadores comunistas”, con el argumento de que representaban una afrenta a la religión, pero sobre todo al *guadalupanismo*, elemento idiosincrático de todo aquel que se jactara de ser mexicano. Diversas organizaciones políticas, sociales, del comercio, la banca, empresarios, agrupaciones campesinas y líderes obreros cooptados condenaron también las actividades subversivas, así como la intromisión extranjera en México, y de la misma forma brindaron todo su apoyo al gobierno en las acciones que éste habría de emprender para “defender” la soberanía nacional.⁷

Los medios de comunicación masiva y entretenimiento se unieron a la campaña de adoctrinamiento en contra de las ideologías extranjeras. Cómics y

⁴ Enrique Condés Lara, *Represión y rebelión en México (1959-1985), tomo III*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Miguel Ángel Porrúa, 2009, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 2005, p. 298.

⁷ Condés Lara, *op.cit.*, p. 52.

fotonovelas, como *A batacazo limpio* de Rafael Araiza y *El misterio del Médico Asesino* de Manuel del Valle, presentaron en algunas de sus páginas historias y viñetas plagadas de mensajes anticomunistas. En el celuloide, los luchadores Blue Demon y Mil Máscaras tuvieron que saltar del *ring* para desarticular “mafias amarillas”, que representaban la expansión comunista en Asia. Pero ninguno de estos personajes logró igualar el éxito obtenido por Santo, el Enmascarado de Plata, cuya *Revista Atómica* duró casi tres décadas, con un tiraje de un millón y medio de ejemplares a la semana, mientras que su cine se convirtió en una verdadera “máquina industrial”,⁸ que rompió fronteras y conquistó los mercados de América Latina, Europa e inclusive Medio Oriente.

Ambos productos culturales se basaron en el conflicto entre dos fuerzas antagónicas, el bien y el mal. El primero fue representado por el Santo, mientras que el segundo tomó diversas formas, las cuales mantuvieron una estrecha relación con el contexto y mentalidad de la sociedad mexicana. Es así como vemos a un Santo enfrentar a caciques revolucionarios, brujas, zombies, mujeres vampiro, marcianas con muy poca ropa, momias, karatecas, a Sasha Montenegro y al “Cavernario” Galindo, no sin antes defender a la nación y al mundo entero de las garras de los “perversos comunistas”, quienes pretendían implantar regímenes dictatoriales en donde reinarían la esclavitud, la pobreza y la muerte.

Cine y fotonovela se complementaron. El celuloide dotó de vitalidad y dinamismo a las diversas historias presentes en las viñetas; el fotomontaje permitió a los lectores observar lugares fantásticos que en la cinematografía eran frenados por el bajo presupuesto y el corto tiempo de producción de las cintas. A través de la figura del Santo, estos dos medios de entretenimiento y comunicación masiva dictaron de manera propedéutica los valores, las ideas y la forma de comportamiento del “buen mexicano”. Atrás quedó la imagen estereotípica del macho mexicano que se caracterizaba por su gusto al juego, la bebida y la trifulca,

⁸ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, p. 135.

para dar paso a un personaje que ensalzó el recato, la castidad, la sobriedad, la férrea disciplina, el trabajo y una ferviente devoción a la virgen de Guadalupe. El surgimiento de una nueva identidad traía implícita la generación del Otro, de todo aquello que no era mexicano; en este caso el Santo señaló la influencia extranjerizante que no sólo había traído a los ya mencionados enemigos de las democracias, sino también propició el surgimiento de *hippies*, ateos, prostitutas y drogadictos.

El Enmascarado de Plata dejó de ser un atleta de gimnasio para convertirse en un héroe e icono de nuestra cultura. Su enorme éxito se debió a que subsanó diversas necesidades de un gran sector de la población mexicana, pues aunque fuese en un plano simbólico brindó justicia y se erigió en el defensor de los desprotegidos, así como de todos aquellos que sólo escucharon hablar de las bondades del llamado milagro mexicano.

Desde su nombre mismo, el Santo evocó la tradición y en ese sentido se convirtió en el salvador que habría de restituir el orden primigenio. Ataviado con los elementos que la cultura popular relacionó con la mexicanidad, se enfrentó con una modernidad avasallante cuyos colmillos habían traído consigo la ruptura del ámbito familiar, la pérdida de los valores y horrores tan terribles como los producidos en la industria bélica.

La lucha que el Santo declaró a la modernidad no fue a muerte, pues él mismo se valió de ella y de una infinidad de *gadgets* a la James Bond para aprehenderla. Se trató entonces de encaminar a los miles de inmigrantes provenientes del campo a través de una senda en la que convivieran con su nuevo entorno, mediante la reincorporación de sus creencias, volviéndolo más habitable y encontrando respuestas para las aceleradas transformaciones que ocurrían a su alrededor. Dicho lo anterior, no debe parecernos extraño que en una ciudad que aparentaba modernización y en la que surgía una *Revista atómica*, aparecieran en escena los remedios mágicos, las brujas, los nahuales y por supuesto los santos.

En síntesis, todos aquellos elementos del mundo rural que permitían explicar la realidad.

El objetivo principal de esta tesis es mostrar que la fotonovela y el cine del Santo, además de un entretenimiento, se convirtieron en una plataforma en la cual se libró la Guerra Fría tanto en el ámbito cultural como en el propagandístico. Las viñetas, imágenes, diálogos y enfrentamientos corpóreos fueron el medio idóneo para generar rechazo ante las ideas, valores y formas de comportamiento provenientes del extranjero, en específico del comunismo, representado como una ideología esclavizadora, repleta de vicios y defectos; cuyos líderes eran unos fanáticos que despreciaban la vida humana, el compañerismo e inclusive la religión. En síntesis, nos presentó a los peores enemigos del mundo. De esta forma, los dos productos culturales desplegaron una campaña anticomunista que se unió al discurso oficial emitido por el Estado, el cual utilizó la supuesta “conjura comunista internacional” como una válvula de escape que le ayudó a encauzar el descontento social y redirigirlo a un ente extranjero.

Para la consecución de este objetivo, centré mi mirada en la configuración de la otredad, entendiendo por ésta al conjunto social y cultural que no forma parte de la comunidad que intenta dar cuenta de su identidad, es decir el “nosotros”.⁹ De acuerdo con lo anterior, estos Otros justificaron en gran medida el actuar del Enmascarado de Plata, quien se erigió en un modelo ejemplar que dictó la línea divisoria entre lo que era correcto e incorrecto, entre lo normal y lo anormal.

Como productos culturales, las películas y fotonovelas nos remiten también a una época, a la forma en la que un sector percibe el entorno que lo rodea, lo interpreta y lo dota de sentido. A través de ellas podemos apreciar los gustos y los temores; los elementos a los que una sociedad brinda importancia; los cánones morales que la rigen; los roles sociales; los anhelos de las clases populares urbanas; la visión pesimista de la realidad y el desolador horror nuclear. El

⁹ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI Editores, 2011, p. 25.

historiador y teórico de cine Marc Ferro plantea que la película siempre se ve desbordada por su contenido; en ese sentido, los *lapsus*, los ocultamientos, las zonas de silencio y las ausencias nos revelan lo que un determinado sector de la sociedad no quiere decir, haciendo evidentes los mecanismos de control y censura.¹⁰ Un ejemplo es la sociedad que aparece en las aventuras fílmicas del Santo, en donde no figuran personajes pobres, indigentes, arrabales y zonas rojas; por el contrario, todas las personas son de clase media y alta, visten ropa elegante y acuden a ostentosos centros de entretenimiento. Imagen de confort que se difundió en una gran cantidad de cintas que hacían honor al discurso del desarrollo estabilizador.

Tanto los números de la fotonovela como los filmes que son objeto de nuestro análisis fueron producidos de mediados de la década de 1960 a principios de la década de 1970, justo cuando se vivió el “boom” de la lucha libre y el Santo es una estrella consagrada. Es en este período cuando podemos observar un aumento en la influencia de los acontecimientos internacionales en las producciones culturales nacionales, pues si bien ya estaban presentes temas como el comunismo, las invasiones espaciales y la carrera armamentista, en los años de 1966 a 1972 se vuelven un punto de fijación en las aventuras del Enmascarado.

La presente investigación está dividida en tres capítulos. El primero lleva por nombre “México entre milagros malogrados”; en él se aborda la situación política, económica y social que permitió el surgimiento y consolidación de una figura como la del Santo, el Enmascarado de Plata; también se muestra el papel de México en el plano internacional y su búsqueda por mantener el equilibrio entre las dos superpotencias que se disputaban el reordenamiento del mundo.

“Cine y lucha libre. Dos diversiones de las clases populares en la Ciudad de México” es el nombre del segundo apartado, en el que se intenta mostrar a

¹⁰ Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 28.

grandes rasgos el papel que desempeñó el cine y la lucha libre dentro de la sociedad mexicana. Asimismo, se lleva a cabo un análisis de los principales temas y géneros que dirigieron la producción cinematográfica nacional pues, al fusionarse con el *pancracio* mexicano, dieron forma al cine de luchadores, elemento central de esta tesis.

El tercer y último capítulo es nombrado “Santo, el Enmascarado de Plata y su incansable lucha contra la otredad”. En él se lleva a cabo el análisis de los siguientes filmes: *Santo contra la invasión de los marcianos*, (1966, Alfredo B. Crevenna); *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*, (1968, Julián Soler); *Misión Suicida*, (1971, Federico Curiel) y *Anónimo Mortal*, (1972, Aldo Monti); así como algunos ejemplares de la fotonovela *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, producto del multifacético José Guadalupe Cruz. Ambos productos culturales nos permiten apreciar la idea que determinado sector social de México tenía sobre la Guerra Fría, la configuración de la otredad y el discurso anticomunista que se vertió a través de ellos. El capítulo también pretende mostrar el papel que desempeñó la efigie del Santo en todos aquellos que se volvieron sus fieles seguidores.

En la actualidad se han realizado muy pocos estudios serios en torno a la lucha libre, el cine de luchadores y las fotonovelas protagonizadas por estos personajes enmascarados.¹¹ En cuanto a la lucha libre, merece especial atención el trabajo de Janina Möbius: *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, en donde la

¹¹ Los siguientes trabajos son dignos de mención debido a que la charla interdisciplinaria que los sustenta brinda un panorama más complejo del fenómeno *luchístico* en México: Cárdenas Morales, Natividad, “Permanencia y transmisión del inconsciente colectivo a través del cine de luchadores”, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2000; Cruz Abrín, Elena de la, “La lucha libre como teatro ritual”, Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática, México, UNAM-FFyL, 2013; Domínguez González, Manuel, “La lucha libre y las consecuencias en el aficionado”, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2010; Guerrero Loyola, José Arturo, “De dos a tres caídas sin límite de tiempo... la lucha libre en la Ciudad de México 1950-1959”, Tesis de Licenciatura en Historia, México, Centro Cultural Helénico, 2007 y Ponce Cordero, Rafael, “Héroes y bandidos: iconos populares y figuraciones de la nación en América Latina”, Tesis de Doctorado en Filosofía, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2010, versión disponible en d-scholarship.pitt.edu/10220 [página consultada el 22 de abril del 2011].

autora utiliza recursos teóricos propios de la dramaturgia, del teatro y de las artes escénicas para mostrar la pervivencia de las tradiciones en el pancracio mexicano, así como su constante enfrentamiento con los elementos propios de la modernidad, que a fin de cuentas terminan influenciándola y dando forma a un espectáculo único.¹²

Con respecto al cine de lucha libre, el estudio pionero es *El cine de luchadores*, de Nelson Carro, quien resume en los cuatro primeros filmes de luchadores las principales características, temáticas y directrices que siguió el género en su totalidad.¹³ Recientemente, Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña unieron esfuerzos para generar una obra documental que reúne la filmografía del cine de luchadores producido en México y las cintas extranjeras que se han basado de alguna manera en los superhéroes mexicanos. La obra que lleva por nombre: *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, se ve enriquecida por la reseña de cada una de las cintas, así como por una síntesis y bibliografía de los trabajos que se han realizado en torno al género.¹⁴ Por último, el análisis emprendido por Álvaro Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, trata de mostrar la función de los mitos y los ritos en las sociedades modernas, en específico el papel del Santo en el México del “milagro” y del desarrollo estabilizador.¹⁵ El análisis que realizo de las películas le debe mucho a la investigación de Álvaro Fernández, la cual, permite entender la construcción de la imagen heroica del Santo a través del celuloide.

En cuanto a los cómics y la fotonovela, los análisis son todavía más reducidos. Armando Bartra es el único que ha proporcionado una investigación

¹² Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

¹³ Nelson Carro, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1995.

¹⁴ Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2011.

¹⁵ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004.

sobre la *Revista Atómica*; en ella observa las claras influencias del contexto internacional, el horror ante una posible catástrofe nuclear y por supuesto los elementos ligados a la mexicanidad, enarbolados de manera ferviente por el Santo.¹⁶

La presente investigación pretende contribuir a un mayor conocimiento de un género cinematográfico que durante su época sólo fue tachado de inverosímil y trillado, pero cuya fórmula resultó tan eficaz que mantuvo a flote a la industria cinematográfica nacional. Un cine que se atrevió a innovar, a generar mundos fantásticos y a llevar al hombre a la Luna. No como el cine mexicano que hoy en día está destinado a los circuitos comerciales, y que sólo refleja carencia de ingenio al basar el grueso de su producción en *remakes* que semejan a las masas amorfas con las que peleó el Santo. Es también un intento por mostrar que las fotonovelas y los cómics, considerados en algún tiempo como un simple entretenimiento, son una vasta fuente para enriquecer nuestro conocimiento en torno al pasado.

Hoy en México vivimos un clima de descontento, en el que las movilizaciones sociales crecen cada día más. La represión vuelve a mostrar sus afilados dientes y nos deja ver la incapacidad del gobierno para encontrar soluciones a las demandas a partir de la vía institucional. Nuevamente observamos que el discurso oficial no menciona el fundamento de las organizaciones que encausan la voz de grandes sectores de la población. En algunos casos sólo se habla de agitadores y se criminaliza su protesta social al nombrarlos anarquistas, señalándolos como las personas más peligrosas de México, mientras los verdaderos capos del crimen organizado andan libres y con la frente en alto. Tal vez lo que necesitamos es un héroe, alguien como el Santo, que nos haga creer que todavía existe esperanza y que, más que una palabra, la justicia puede ser una realidad.

¹⁶ Armando Bartra, "Apocalípticos integrados. Santo, el Enmascarado de Papel contra los profetas aldeanos", versión digital disponible en: <http://www.cuadrivio.net/2011/03/apocalípticos-integrados/> [ref. de. 18-10-2012].

1.- México entre milagros malogrados.

1.1.- El sueño de la modernidad: desarrollo industrial y crecimiento económico.

Muy mexicano y muy moderno
el Estado será el santo que realice
el milagro mexicano.
Álvaro A. Fernández Reyes.¹⁷

Durante los años 1950 a 1970, México vivió un periodo de cambios acelerados, de transformaciones en el ámbito industrial y de un crecimiento económico que sorprendió a propios y extraños. La cifra que alcanzó el Producto Interno Bruto fue de un 6.5 por ciento anual, manteniendo la inflación en un 3 por ciento. La época fue llamada del “desarrollo estabilizador”, mientras que, en el plano internacional se conoció a éste como el “milagro mexicano”.¹⁸ El fenómeno hizo voltear la mirada de diversos países hacia las políticas económicas y administrativas que se estaban ejecutando en México, pues aunada a la prosperidad se vivía una aparente estabilidad política y social.

La idea que se proyectaba mediante el discurso oficial era como de película. Veinticuatro imágenes por segundo acompañadas de sonido comenzaban a narrarnos una historia en la que un día los habitantes de la Ciudad de México despertaron, abrieron los ojos y observaron un país diferente. Desde el interior mismo de sus casas podían darse cuenta de que las medidas implementadas por el gobierno seguían el rumbo adecuado, pues los electrodomésticos, la radio y la televisión, además de aligerarles la vida, les proporcionaban felicidad.

Al salir de su casa e ir rumbo a sus trabajos encendían su automóvil, tomaban las vías rápidas y en cuestión de minutos recorrían lo que antes les

¹⁷ Álvaro A. Fernández Reyes, *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*, México, El Colegio de Michoacán, 2007, p. 42.

¹⁸ Manuel Gollás, “Breve relato de cincuenta años de política económica” en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 237.

hubiese llevado horas. En su transitar por la ciudad, verían escuelas, hospitales, industrias, parques y enormes multifamiliares.¹⁹ A su vez, escucharían o leerían la idea recurrente que se difundía a través de los medios de comunicación masiva, en la que se señalaba cómo el país se encontraba en la senda correcta hacia la modernidad.²⁰

En la realidad, el milagro distaba de serlo, México no amaneció moderno de la noche a la mañana, disfrutando de la bonanza económica y con una situación de riqueza general que propiciara la estabilidad. El crecimiento económico fue resultado de la combinación de una serie de factores internos y externos. En primer lugar, debemos de señalar la estabilidad política que se logró a fuerza de represión y cooptación, propiciando un clima favorable para el correcto funcionamiento y desarrollo de las inversiones extranjeras y del sector privado; el otro factor fue la Segunda Guerra Mundial, que a su vez posibilitó el incremento en la exportación de materias primas y bienes de consumo, motivando la diversificación de las producciones; la creación de una agricultura de tipo comercial encaminada a la exportación, y la generación de una infraestructura industrial apoyada por elementos tales como el proteccionismo arancelario y la inversión pública y privada.

Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), se emprendieron una serie de acciones con la finalidad de establecer la infraestructura para una agricultura comercial de exportación. La inversión pública destinada a este sector aumentó un 20 por ciento y se enfocó a la construcción de presas y sistemas de irrigación en tierras ubicadas al norte del país, siendo los principales beneficiados los estados de Sonora, Sinaloa, Chihuahua y Tamaulipas. De igual forma se importó maquinaria de manufactura estadounidense y se usaron insumos para propiciar el rendimiento de la tierra, como semillas mejoradas,

¹⁹ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, México, ERA, 1999, p. 3.

²⁰ La urbanización, la industrialización, la secularización, la educación y los medios de comunicación masiva en conjunto constituyen lo que se denomina el proceso de modernización de una sociedad. *Vid.*, Hansen Roger, D., *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 1983, p. 130.

fertilizantes, insecticidas e inclusive se incentivó la investigación agrícola.²¹ Se modificaron las leyes de propiedad territorial en beneficio de los productores comerciales privados, lo que significó la justificación del acaparamiento masivo de tierras, que dieron forma a los latifundios dedicados a los cultivos de exportación.

La agricultura sirvió entonces como base para el desarrollo industrial. En primer lugar, haciendo autosuficiente a México en lo referente a producción agrícola. De la misma forma, las exportaciones destinadas al mercado exterior se elevaron y por último el crecimiento demográfico que se vivió en el sector rural proporcionó una considerable mano de obra que, al poco tiempo, nutrió al sector manufacturero urbano. Pero uno de los elementos que permitieron la generación de la plataforma industrial sería la transferencia de recursos ya que mediante el campo se financiaron otros sectores clave de la economía mexicana.

La Segunda Guerra Mundial fue un proceso de gran importancia en el desarrollo estabilizador, ya que mientras Estados Unidos dirigió sus fuerzas industriales a la elaboración de armamento, la industria y el sector agropecuario mexicanos se vieron beneficiados por abastecer de materias primas, bienes de consumo y mano de obra al vecino del norte.²²

Las exportaciones mexicanas ascendieron a la sombra del conflicto bélico mundial, posibilitando entonces las condiciones favorables para el desarrollo económico.²³ Las industrias que ya existían aumentaron su producción y otras nacieron para suplir las demandas del exterior. Lo que ocurrió fue una diversificación de las exportaciones de bienes manufacturados, entre 1939 y 1945 las exportaciones aumentaron 100 por ciento.²⁴

²¹ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1949-1996)*, México, Tusquets, 2005, p. 110.

²² José Romero, "Crecimiento y comercio" en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *op.cit.*, p. 157.

²³ Medin Tzvi, *El sexenio Alemanista y praxis política de Miguel Alemán*, México, ERA, 1990, p. 12.

²⁴ Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio", en Cosío Villegas Daniel, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 887.

El otro elemento característico del desarrollo estabilizador fue la sustitución de importaciones, que consistió en la producción de los bienes de consumo que se solían importar. Para el desarrollo de esta política económica, el Estado aumentó su participación en la esfera económica y se mostró como el garante del desarrollo, pronto incrementó su número de empresas estatales y paraestatales, entre las que figuraban la industria del petróleo, de la energía eléctrica, así como diversas plantas de acero, de fertilizantes, bancos e inclusive la industria cinematográfica.²⁵ El Estado se erigió como un padre que con sus brazos protegió a la industria nacional de la competencia exterior y generó las medidas necesarias para incentivar la inversión privada. Desde el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), observamos la serie de medidas que pretendieron alentar la producción de las industrias nuevas que aparecieron en México.²⁶

Atrás quedó la época en la que se habían emprendido grandes proyectos de reforma social y política, en la que la retórica populista y socialista ensalzó los beneficios del trabajo por encima del capital y en la que la agricultura se mostraba como el puntal del desarrollo. La modernidad se pregonó por medio de una retórica que alabó el crecimiento en la industria y el desarrollo tecnológico. Durante el desarrollo estabilizador, México pasó de ser rural a urbano y la clase media se mostró como la base de sus cimientos y el motor de su progreso.

En la década de 1950, diversos sectores económicos de México crecieron. Algunos presentaron cambios mayúsculos, es el caso de la industria manufacturera que incrementó su producción un 7.0 por ciento, la eléctrica un 9.1 por ciento, mientras que sectores productivos como la minería y la agricultura sólo reportaron aumentos mínimos de un 4.4 por ciento anual. Para incrementar el desarrollo de la industria, el gobierno no sólo se apoyó en la inversión privada sino que además invirtió sus propios fondos a través de instituciones como NAFINSA (Nacional Financiera), destinándolos a infraestructura y transportes. Los

²⁵ Hansen, *op.cit.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 68.

resultados se reflejaron de manera directa en el total abastecimiento de la demanda interna, puesto que la producción de origen mexicano en las ramas textiles, comestibles, de bebidas y tabaco logró satisfacer al 95 por ciento de la población.²⁷

La industria creció a un promedio del 7.2 por ciento anual y de los trece mil establecimientos industriales que había a principios de la década de 1940 se pasó a 73 mil en 1950.²⁸ Estas cifras nos proporcionan una clara muestra del rumbo que estaba tomando la economía mexicana, la cual dejó de ser agrícola para convertirse en industrial, factor que es más evidente tras observar la inversión pública dirigida a dicho sector, así como los desplazamientos de la mano de obra.²⁹

Las acciones proteccionistas del Estado, encaminadas a alentar la inversión privada y el desarrollo de la industria nacional, se siguieron ejecutando hasta 1970 y consistieron en una serie de controles y licencias a lo que se importaba, las cuales pasaron de un 28 por ciento en 1956 a un 70 por ciento en 1970.³⁰ Además, se llevó a cabo una imposición de barreras arancelarias para evitar la competencia del mercado exterior; se apoyó a los empresarios con incentivos fiscales, créditos favorables y precios bajos en los energéticos, y se invirtió en la generación de una infraestructura básica que posibilitara el correcto desarrollo industrial.

²⁷ Enrique Cárdenas, *La política económica en México 1950-1994*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 27.

²⁸ Krauze, *op.cit.*, p. 113.

²⁹ Se observa un desplazamiento en el producto y la ocupación, lo cual es evidencia del cambio y rumbo que estaba tomando la economía mexicana, la cual pasó en los años 1940 a 1960 de ser agrícola a industrial. En 1940, el sector agrícola empleaba el 65% de la fuerza de trabajo de México y aportaba más del 23% del Producto Interno Bruto. El cambio es significativo en las tres décadas posteriores consideradas como el desarrollo estabilizador, ya que empleaba menos de la mitad de la fuerza de trabajo y contribuía en 16% al PIB. *Vid.* Hansen, *op.cit.*, p. 57.

³⁰ Gollás, *op.cit.*, p. 237.

1.1.1- No todo lo que brilla es oro: Los efectos negativos durante el desarrollo estabilizador.

Un refrán popular pregona que “no todo lo que brilla es oro”. En efecto, detrás de la proyección que auguraba un México al que nada le faltaría y en el que la igualdad sería uno de sus rasgos característicos se hizo manifiesta una serie de problemas económicos y sociales. En aquella película de ensueño, las imágenes comenzaron a cambiar mostrando una mezcla de enojo, inconformidad, desesperanza y terror, develando el rostro de otro México en el que faltaban tanto el empleo como las instituciones verdaderamente democráticas y por el contrario sobraban la pobreza, la corrupción y la represión.

No era un México homogéneo, sino por el contrario, se encontraba compuesto por múltiples rostros que contrastaban. Las medidas puestas en práctica para el desarrollo terminaron por generar un desequilibrio mayúsculo; fue el caso de las obras e inversiones dirigidas a la construcción de una agricultura comercial que, a fin de cuantas, beneficiaron sólo a un reducido grupo de propietarios del norte, mientras que los pequeños propietarios ubicados en la meseta central y en el sur de la República mexicana, poseedores de ejidos o minifundios y sin la tecnología que les permitiera la irrigación y por lo tanto ser dependientes de las buenas épocas, tenían que lidiar con tierras poco productivas, que en algunos casos sólo les permitieron mantener a su familia, por lo que la inmigración hacia las ciudades industriales se convirtió en la única salida. Estados como Chiapas, Oaxaca y Guerrero quedaron desprotegidos y condenados al olvido.³¹ De ahí la gran diferencia entre una agricultura moderna o de riego dedicada al mercado interior y exterior, en contraposición con la agricultura de temporal que se enfrentó a situaciones verdaderamente difíciles.³²

Con el paso del tiempo y, en aras de una industrialización rápida y masiva, las políticas económicas terminaron por dejar desprotegido el campo e hicieron a

³¹ *Ibid.*, p. 264.

³² Fernando Carmona, [et al.], *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1973, p. 40.

México dependiente del mercado exterior, inclusive para conseguir productos básicos. La inversión pública destinada al desarrollo rural disminuyó con el paso del tiempo pues, si de 1942 a 1956 representó un 20 por ciento del gasto público, a partir de 1957 comenzó a decrecer, para que en 1964 representara tan sólo el siete por ciento.³³

De igual forma, las políticas económicas destinadas a conseguir un crecimiento económico afectaron de manera directa la distribución de la riqueza. Los ingresos de un reducido grupo aumentaron considerablemente, mientras que los sectores que se encontraban al final de los ingresos, es decir, las clases más desprotegidas vieron una disminución en su poder adquisitivo. Esto trajo consigo un aumento en el costo de vida y hubo grupos que tuvieron que trabajar más para tener acceso a la canasta básica. De la misma forma en la que se había dado un crecimiento económico que no podían igualar el resto de las economías de América Latina, se dio también el mayor proceso de distribución inequitativa de los ingresos. En pocas palabras, durante los años 1940 a 1970, los ricos se volvieron más ricos y los pobres más pobres.³⁴

La luz que nos confiere el paso del tiempo sobre los fenómenos históricos ha permitido observar que la política económica enfocada sólo al crecimiento económico resultó: “costosa, inequitativa e ineficaz”.³⁵ Se pensaba que por el simple hecho de hacer crecer el PIB, los resultados serían benéficos en todas las áreas y que por sí solos se generarían empleos e igualdad.³⁶ Sin embargo, las medidas dedicadas a dichos aspectos fueron escasas, el desarrollo no fue

³³ Gollás, *op.cit.*, p. 232.

³⁴ Roger Hansen, *op.cit.*, p. 97.

³⁵ Gollás, *op.cit.*, p. 234.

³⁶ En pleno desarrollo estabilizador ya estaba presente un cuestionamiento por parte del sector intelectual en torno a la política económica que estaba tomando el país, dedicada tan sólo al crecimiento económico. *México: The struggle for Peace and Bread* de Frank Tannenbaum, fue un estudio que vio la luz en 1951 y en el cual se ponía de manifiesto la disparidad que existía entre el México urbano y el rural, evidenciando cómo los pequeños propietarios y los obreros formaban parte de los sectores que no estaban recibiendo parte de ese pregonado crecimiento económico, lo que dejaba ver la polarización social que aumentaba cada vez más. Como era de esperarse, el estudio, que de alguna manera profetizaba lo que habría de devenir si se seguían desatendiendo sectores como el agropecuario y no se incentivaba el trabajo, no resultó del agrado en un clima que preconizaba el optimismo, el progreso y la igualdad. Krauze, Enrique, *op.cit.*, p. 181.

armónico, y esto no sólo se presentó en el campo, relegado y condenado al olvido, sino en otros sectores económicos tras dar prioridad sólo a la industria.

El estigma continuó sangrando, a pesar de que se buscaban la generación y el fortalecimiento de la industria para su férrea competencia en el mercado exterior. Las medidas proteccionistas resultaron en realidad contraproducentes pues no permitieron el desarrollo adecuado para que fuesen competitivas y su producción no pudo sobrepasar la de bienes de consumo básicos. La industria mexicana creció siempre dependiente de los subsidios que el Estado “padre” le brindaba;³⁷ el cobijo que le otorgó con medidas tales como los subsidios, los aranceles y el proteccionismo terminaron por generar una industria dependiente que no pudo valerse por sí misma.

Durante la década de los sesenta del siglo XX, el contexto exterior influyó en las exportaciones nacionales. En primer lugar, el crecimiento se dio a un ritmo muy lento; además, la economía mexicana tuvo que enfrentarse a la abrupta baja de precios del mercado internacional en productos de principal exportación. Para salir del atolladero se requería la producción de bienes de consumo más complejos y no sólo aparatos electrodomésticos cuya calidad no podía competir con la de otros países. Empero, el empuje que necesitaba la industria implicaba sobre todo inversiones más fuertes, una mayor importación de maquinaria, así como la búsqueda de mercados más amplios con una considerable capacidad de consumo. En 1971, las exportaciones mexicanas fueron de 1,474 millones de dólares, mientras que las importaciones ascendieron a 2,407 millones, es decir, México estaba importando el doble de lo que exportaba.

Aunado a lo anterior, el desarrollo estabilizador se sustentó en el endeudamiento externo del país, lo que trajo consigo una dependencia mayor del exterior y particularmente de los Estados Unidos. La estructura económica de

³⁷ Gollás, *op.cit.*, p. 265.

1970, después de un largo proceso de industrialización, no era menos dependiente del exterior que antes de 1940.³⁸

Para la década de 1970, observamos un franco desgaste del modelo económico y político, que se hizo palpable en crisis económicas y sociales. Cada vez se volvió más difícil para el gobierno sustentar su legitimidad en elementos que estaban en decadencia como la idea de Revolución en continuo ascenso o la estabilidad e igualdad económica. A pesar de que en el discurso oficial se pregonaba que México había dejado atrás su condición de país subdesarrollado para ser una nación que crecía de manera rápida y armoniosa,³⁹ la serie de problemas sociales ponían en entredicho el famoso milagro mexicano.

Las acciones populistas de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), su viraje a la izquierda y la ruptura con los sectores empresariales debido a sus malas decisiones en cuanto a política y economía ocasionaron una fuga de capitales, así como una mayor tensión con el vecino del norte, que veía con malos ojos las políticas emprendidas por aquel. Todo esto dejó al país en malas condiciones; el sueño comenzó a convertirse en pesadilla y al final del sexenio el peso se desplomó de 12.50 a casi 25 pesos frente al dólar; la deuda externa se triplicó y pasó de 8,000 a 26,000 millones de dólares, mientras que el salario real, en comparación con el de los años del “desarrollo estabilizador”, cayó a la mitad.⁴⁰ De igual forma, la inflación pasó de 3.4 por ciento a finales de la década de 1960 a 17 por ciento en 1973-75, y la deuda pública aumentó de 6.7 billones de dólares en 1971 a 15.7 billones de dólares en 1975, es decir, más del doble en tan sólo cuatro años.⁴¹

³⁸ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio” en Cosío Villegas Daniel, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 896.

³⁹ Luis Echeverría Álvarez, Discurso de la Reunión Nacional para el Estudio del Desarrollo de la Industria Petroquímica, Minatitlán, Veracruz, 1 de febrero de 1970 en Carmona *op.cit.*, p. 53.

⁴⁰ Krauze, *op.cit.*, p. 417.

⁴¹ Gollás *op.cit.*, p.238.

La situación se tornaba muy tensa; pronto las reservas se agotaron y se tuvo que recurrir a los préstamos externos. La política económica no pudo conducir al país por un desarrollo económico sostenido. La época de oro del milagro mexicano en el que la inflación era inferior y el progreso industrial se mostraba como la solución a todos los problemas del país había quedado atrás. Lo que se vivía era un aumento en el déficit fiscal resultado de los excesivos gastos del gobierno en contraposición de sus ingresos, por lo que finalmente el peso llegó a devaluarse un 40 por ciento y el PIB continuó disminuyendo.

El cambio que se dio en este sexenio fue básicamente en el nivel de la retórica política, puesto que se ensalzó la justicia social acompañada de acciones mínimas orientadas a la construcción de viviendas populares y al desarrollo rural en pro de los pequeños propietarios. Sin embargo, las reformas fiscales que de alguna manera planteaban cambios sustanciales fueron vetadas por el presidente.⁴² Todo esto fue aderezado con una supuesta “apertura democrática”, que consistió en otra forma de tomar las riendas de un país en el que se respiraba la agitación, ya que el gobierno de Luis Echeverría Álvarez tomó una línea más dura que la de su antecesor Gustavo Díaz Ordaz y mediante un férreo uso de la represión desarticuló una serie de movimientos guerrilleros que se produjeron en el campo y la ciudad.

⁴² Hansen, *op.cit.*, p. VIII-XII.

1.2.- ¡Sólo se respira estabilidad política! México entre la cooptación y la represión.

Parte fundamental del crecimiento económico se logró gracias a que la inversión privada encontró un clima propicio de estabilidad política y social para el desarrollo de sus actividades. Sin embargo, la estabilidad como fruto de la bonanza económica sólo se quedó en el plano discursivo, puesto que los cambios acelerados que sufrió la sociedad trajeron consigo un aumento y diversificación de las demandas que presentaban al sistema tanto los grupos que pertenecían a él, como los que habían nacido al margen.

La fórmula que posibilitó el triunfo del orden por encima del caos fue una mezcla de medidas de cooptación y de represión, estrategia que no sólo permitió la destrucción de la oposición y de los movimientos que planteaban una amenaza al *statu quo*, sino que además hizo posible que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se convirtiera en un partido de Estado que gobernó por varias décadas.

El triunfo de la Revolución mexicana fue el primer elemento del que se echó mano para la legitimación del sistema político mexicano. La competencia que se efectuó fue sólo entre las facciones de la llamada “familia revolucionaria”, entre los que se contaban vasconcelistas, almazanistas, padillistas y henriquistas. Asimismo, el voto no fue el medio real para la elección presidencial y la democracia se convirtió sólo en una sombra que encubrió el autoritarismo con el que un grupo se mantuvo en el poder.⁴³

Las acciones que se emprendieron en el ámbito político y que fueron encaminadas a la institucionalización de la Revolución impidieron los levantamientos en armas, siendo la última rebelión la de Saturnino Cedillo, fulminada por el general Lázaro Cárdenas del Río. Los cambios continuaron y

⁴³ Lorenzo Meyer, “La visión general”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 22.

México entró a una nueva etapa inaugurada por Miguel Alemán, conocida como el civilismo, lo que significó la ruptura con la tradicional historia del país, en la que los mandatarios habían emergido de las filas revolucionarias. El hecho de que el nuevo presidente así como su gabinete emanaran de la Universidad Nacional representó una nueva era en la historia del país, pues era el más claro ejemplo de que la Revolución estaba dando sus frutos. El tiempo de las luchas armadas había quedado atrás y los objetivos poco a poco iban a ser logros.

Uno de los aspectos más característicos de la política en esta época fue el presidencialismo. Una sola figura se investió con una serie de atributos que la volvieron omnipotente y omnipresente, al grado de poder dirigir el rumbo económico y político del país. Para esto se llevó a cabo un proceso de centralización del poder que terminó con la autonomía regional; asimismo, se permitió la existencia de la oposición para brindar una apariencia democrática y pluralista, pero en la práctica no se consintió la existencia de grupos independientes que amenazaran el orden establecido. La combinación de los amplios poderes que la Constitución de 1917 otorgó al presidente, aunado a la fuerza que éste adquirió al no existir una verdadera oposición ni un gobierno basado en la democracia,⁴⁴ hicieron posible que él, junto con su aparato burocrático, formularan y ejecutasen todas las decisiones de importancia en el periodo.

Esta máxima figura que llegaría a convertirse en una institución tuvo el dominio de los tres niveles de gobierno. No existió un contrapeso a las acciones y decisiones que desde Palacio Nacional mandaban la pronta ejecución, por lo que, más temprano que tarde y como una vía para mantener la estabilidad, se usaron una serie de acciones fuera de la ley en las que salieron a relucir la arbitrariedad, la represión y la corrupción que permitieron el enriquecimiento ilícito de pequeños

⁴⁴ Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio" en Cosío Villegas Daniel, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 915.

grupos apegados al gobierno. La presidencia sería entonces “el corazón del sistema autoritario que caracterizó al siglo XX mexicano”.⁴⁵

El presidente elegía de entre alguno de los miembros que componían su gabinete al que habría de sucederlo en la presidencia: el famoso “tapado”. La elección era un mero telón que encubría el autoritarismo. La misma situación se repetía a menor escala con los gobernadores y presidentes municipales, quienes eran elegidos por funcionarios del partido de Estado, el PRI, y por la Secretaría de Gobernación.⁴⁶ Basta con observar que la presidencia fue ocupada por miembros del partido oficial de 1940 a 1970, situación que se prolongó en décadas siguientes hasta el año 2000.⁴⁷

La oposición en el ámbito político era de dos clases: la aceptada mediante el registro otorgado por el gobierno y que era compuesta por el PAN (Partido Acción Nacional), el PPS (Partido Popular Socialista) y el PARM (Partido Auténtico de la Revolución Mexicana), así como la que no contó con el reconocimiento del gobierno, pero sí con la franca negativa de éste, siendo sus máximos exponentes el PCM (Partido Comunista Mexicano) de extrema izquierda, y el Partido Fuerza Popular (Sinarquista) de derecha.⁴⁸

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 918.

⁴⁷ Diversos han sido los intentos por esclarecer el tipo de sistema político mexicano durante la época que a la presente investigación atañe, es decir, entre los años 1960-1975. Por un lado, se ha hablado de democracia, y por el otro de autoritarismo o régimen dictatorial. Sin embargo, se ha sido demasiado tajante, puesto que hay diversas características que sobrepasan el marco en el cual se quiere encuadrar al sistema político mexicano. Ilán Bizberg señala que el tipo de sistema político mexicano fue de tipo nacional-popular, es decir, tuvo como principal objetivo el desarrollo y la integración de los sectores populares, a su vez divididas en dos etapas plenamente diferenciadas: una incluyente o corporativa y la otra excluyente; la primera correspondió a los pactos que el régimen llevó a cabo con los sectores contestatarios, incorporándolos y permitiendo su existencia en la medida en que no representasen una amenaza al *statu quo*, y brindando en algunos casos solución a sus demandas y en otros meros paliativos que a fin de cuentas permitían la estabilidad; mientras que la segunda etapa se caracteriza por la acción represiva que acabó con el resto de los grupos que no formaban parte del sistema. *Vid.* Ilán Bizberg, “Auge y decadencia del corporativismo”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 314.

⁴⁸ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio” en Cosío Villegas, *op.cit.*, p. 909.

El PCM representó la agrupación más importante de izquierda no apegada al sistema. Además de padecer por el descrédito del gobierno y sus medidas represivas, sufrió varias purgas y divisiones al interior mismo, lo que a fin de cuentas volvió al partido más débil, contribuyendo a su desaparición. De esas divisiones resultaron grupos con una ideología más radical, pero con una menor influencia, como la Liga Marxista Leninista Espartaco y diversas organizaciones de cuño trotskista.⁴⁹ Sin embargo, ninguna de las dos oposiciones, ni “la leal”, favorecida de manera artificial por el gobierno para brindar la imagen de democracia, ni la no aceptada contaron con las vías necesarias y la correcta apertura de los canales de participación política para poderse erigir como una oposición seria que planteara un reto decisivo a la hegemonía priísta.

Si bien las demandas políticas y sociales ya no vinieron de grupos armados, sí se dieron en sectores estratégicos que formaban parte del sistema. En el sexenio de Miguel Alemán, las acciones encaminadas a la generación de la agricultura comercial y de la plataforma industrial perjudicaron directamente a los obreros y los campesinos, quienes comenzaron a realizar una serie de demandas y huelgas para obtener la reivindicación de sus derechos.

Las medidas que se tomaron para solucionar la problemática de los sectores disidentes fueron básicamente de cooptación a través de las instituciones sindicales. Cuando ya no quedaba más remedio y los sectores se negaban a actuar dentro del sistema se hizo uso de la fuerza represiva. En los sindicatos como la CTM, se excluyó de las filas a todo aquel que presentara formas de pensar radicales, entre ellos a los comunistas o miembros con filiaciones cardenistas; también, se llevaron a cabo purgas masivas y fueron impuestos líderes leales al gobierno.⁵⁰ Los sindicatos dejaron de representar las verdaderas causas de los obreros y se convirtieron en una vía más de control. La destitución que más estruendo causó y que daba claras muestras del nuevo actuar del

⁴⁹ *Ibid.*, p. 924.

⁵⁰ Ilán Bizberg, “Auge y decadencia del corporativismo” en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *op.cit.*, p. 314.

gobierno fue la de Vicente Lombardo Toledano el fundador de la CTM en 1947, y la consiguiente imposición de Fidel Velázquez.

A fines de la década de 1950, observamos una serie de movilizaciones sindicales de ferrocarrileros, maestros, petroleros, electricistas y demás grupos que, por medio de la organización demandaron de manera primordial cuestiones de tipo salarial y laboral. También se produjeron movilizaciones campesinas en demanda de mejores tierras. Contra este tipo de movimientos disidentes se actuó de forma directa, mediante el uso del ejército y la policía, que de manera rápida y certera, apaciguaban en cuestión de días, por medio de la macana y la metralla, los desórdenes que irrumpían la producción, los servicios y los transportes. De ahí que durante el conflicto de los ferrocarrileros dirigido por Demetrio Vallejo fueran apresados más de diez mil obreros.⁵¹

La estrategia se reproduciría en otros sindicatos, organizaciones, grupos, lugares y tiempos. Cuando el sector disidente no podía apaciguarse por medio de las concesiones que el gobierno le hacía, la represión se volvía la única respuesta para permitir la estabilidad, asegurar las inversiones y continuar con la industrialización.

Las políticas sociales también desempeñaron un papel importante para que el gobierno mantuviera su legitimidad y para que a su vez las aguas agitadas se calmaran. Entre ellas debemos señalar la construcción de escuelas y la ampliación de la educación a mayores estratos; los subsidios dedicados al sector salud para que cubriesen a una mayor parte de la sociedad; la infraestructura; los subsidios al consumo y la baja inflación. Estos aspectos permitieron en gran medida “un grado aceptable de apoyo al régimen entre el grueso de la población mexicana hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX”⁵². Una de las instituciones más importantes de la época sería el ISSSTE (Instituto de Seguridad y Servicios

⁵¹ Enrique Krauze, *El sexenio de López Mateos*, México, Clío, 1999, p. 37.

⁵² Meyer, “La visión general” en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *op.cit.*, México, Océano, 2003, p. 22.

Sociales de los Trabajadores del Estado) que dotó a maestros, médicos y demás servidores públicos de privilegios, como prestaciones, seguros y servicios médicos, y cuya instauración se vio como un verdadero triunfo entre los sectores que planteaban una abierta demanda al sistema.

Otras movilizaciones sociales se produjeron en sectores que surgieron al margen del sistema, compuestos principalmente por las clases medias. A simple vista esto podría parecer paradójico, ya que en el principio del desarrollo estabilizador las clases medias eran vistas como el resultado y la base del sistema, pero en las décadas de 1960 y 1970 se convirtieron en el sector que planteó diversas críticas en torno a los males que aquejaban el país, dejando en claro que el Estado ya no era visto como el garante de la justicia sino como el principal represor. En algunos casos, esa clase media llegó a nutrir los movimientos guerrilleros que, inspirados en los supuestos de la Revolución cubana, vieron en las armas el único medio por el cual conseguir las reivindicaciones que exigían.

El modelo político que venía usándose para lograr la estabilidad entró entonces en un proceso de crisis, y eso puede observarse en la incapacidad para responder a las exigencias de estos últimos sectores, cuyas demandas se mostraron diferentes a las que habían planteado los movimientos que les antecedieron, puesto que, no se redujeron a la cuestión meramente salarial, sino que pugnaban por la reivindicación de factores de tipo político, social y cultural, poniendo en tela de juicio la legitimidad del régimen. De ahí la imposibilidad del gobierno para solucionar una problemática tan compleja acudiendo a sus tradicionales modelos de cooptación. La única salida que le quedó fue recurrir a instrumentos represivos; se vivió una crisis estructural que tenía que ver con el interior mismo de la institución, y una crisis desde fuera, producto del surgimiento de sectores no organizados corporativamente, que dieron vida a las movilizaciones más importantes de los años 1960-1970.⁵³

⁵³ Ilán Bizberg, "Auge y decadencia del corporativismo" en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *op.cit.*, p. 320.

El anticomunismo fue otro de los elementos que permitió la estabilidad política y social del país, y que estuvo presente en el discurso oficial y fue transmitido por los medios de comunicación masiva, generando una situación de miedo e histeria.⁵⁴ Su aplicación permitió la desarticulación de movimientos disidentes; fue el caso del conflicto estudiantil, cuyo doloroso clímax llegó el 2 de octubre de 1968. “La amenaza comunista internacional” se convirtió también en una eficaz válvula de escape a la agitación e inconformidad hacia el régimen, encaminando ese descontento a un enemigo externo e invocando el viejo discurso de la unidad nacional. El comunismo pronto adquirió connotaciones muy negativas y se le vio como una amenaza que buscaba aniquilar todo a su paso.

Para entender el anticomunismo, así como las campañas que se libraron por los medios de comunicación masiva y más que nada en el cine debemos de voltear ahora la mirada al plano internacional y observar cómo se circunscribía la participación de México en este mundo bipolar y cuáles fueron las repercusiones en el ámbito político y cultural.

⁵⁴ Vid. Condés Lara, Enrique, *Represión y rebelión en México (1959-1985). La guerra fría en México, el discurso de la represión*, México, Benemérita Universidad de Puebla-Miguel Ángel Porrúa, 2007; Meyer, Lorenzo, “La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto” en Spenser Daniela [coordinadora], *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp. 95-117 y Servín Elisa, “Propaganda y guerra fría: La campaña anticomunista en la prensa mexicana del medio siglo”, en *Signos Históricos*, México, UAM Iztapalapa, núm. 11, enero-junio, 2004, pp. 9-39.

1.3.- México en medio de un mundo bipolar.

La Guerra Fría⁵⁵ fue un conflicto que adquirió diversas formas: militar, política, económica, cultural, ideológica y tecnológica, entre dos superpotencias: Estados Unidos y la Unión Soviética, quienes respectivamente se encontraban a la cabeza de los bloques capitalista y comunista. Ambos sistemas eran portadores de ideologías con pretensiones universales e incompatibles, motivo por el que acudieron a un sinnúmero de medidas con el propósito de demostrar su supremacía con respecto al otro. Tal actitud trajo consigo una serie de cambios dentro de la sociedad estadounidense y soviética, así como en diversas partes del mundo, en las que la intolerancia política e ideológica y las constantes alusiones a una amenaza externa terminaron por delinear la época.

A diferencia de otros conflictos militares, durante la Guerra Fría no se llegó al enfrentamiento directo entre las dos superpotencias, lo cual hubiese tenido consecuencias devastadoras por el increíble armamento atómico que ambas poseían; por el contrario, las acciones militares se libraron en naciones extranjeras que han sido denominadas zonas de influencia.

⁵⁵ El término Guerra fría ya se había utilizado en el siglo XIV cuando el español Don Juan Manuel diferenciaba la guerra “caliente” de la “fría” señalando que el resultado de la primera era la muerte o la paz, mientras que en la segunda no llevaba a ninguno de los participantes a esos resultados. La acepción moderna ha generado todo un debate en torno al autor del término; por un lado se señala a Bernard Baruch, consejero de Franklin Delano Roosevelt, quien se dice empleó el concepto en un debate en 1947. Otros autores lo adjudican a George Orwell, quien lo empleó en un artículo para el diario socialista *Tribune* en 1945.

En cuanto al origen y las causas de la Guerra fría la polémica ha sido más vasta puesto que se han generado diversas teorías que con el paso del tiempo y la charla interdisciplinaria han sido enriquecidas o contrapuestas. Autores como André Fontaine ven sus orígenes en 1917 tras la Revolución bolchevique y el desafío al capitalismo que ésta representaba. Teóricos como John Lewis Gaddis y Álvaro Lozano señalan que el hecho de que fuesen sistemas con pretensiones incompatibles no da pie para que se señalen sus orígenes en épocas tan tempranas, puesto que en el periodo de entreguerras Estados Unidos se caracterizó por su aislacionismo mientras la URSS por quedar relegada a un segundo plano internacional, factores que impidieron el conflicto con dimensiones globales como sí se hizo patente después de la Segunda Guerra Mundial y las pretensiones de ambas potencias por asegurarse un lugar como dirigentes en el reordenamiento del mundo. Fue en ese momento cuando el conflicto de carácter meramente ideológico se unió al geopolítico. *Vid.* Lewis Gaddis, John, *Nueva historia de la Guerra Fría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 y Lozano Álvaro, *La guerra fría*, España, Melusina, 2007.

Diversos son los elementos que terminaron por caracterizar a todo este proceso. Cabe señalar el peso que desempeñó el arma atómica que, a fin de cuentas, fijó el rumbo que ambos bloques seguirían en la guerra, así como la importancia que se asignó a la propaganda y la cultura para difundir la ideología y demostrar la superioridad, logrando influir en las “opiniones, actitudes, emociones y comportamiento de grupos extranjeros, de manera que apoyen la consecución de objetivos nacionales”.⁵⁶

Se tiende a pensar que el impacto que se produjo en diversos países durante la Guerra Fría sólo se limitó al apoyo económico, militar y de inteligencia para ejecutar golpes de Estado, derrocar mandatarios e imponer líderes que simpatizaran con la ideología de determinado bloque, apoyar las luchas de Liberación Nacional, o simplemente usar los llamados puntos de influencia como piezas en el ajedrez mundial disputado por dos contrincantes.⁵⁷

En América Latina y otros países del orbe, hubo particularidades, ya que no sólo se limitaron a obedecer y sufrir sino que desarrollaron historias propias acorde a sus objetivos. Este fue el caso de México, en el que podemos observar cómo un elemento de la pugna internacional fue aprovechado para legitimar y mantener el poder por varias décadas. El PRI haciendo uso de la propaganda anticomunista pudo desarticular más de una vez a la oposición y a los movimientos que ponían en tela de juicio su legitimidad.⁵⁸

⁵⁶ Stonor, Saunder Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, p. 17.

⁵⁷ Esta visión depende en gran medida del marco teórico que se ha venido usando para entender la pugna del mundo “bipolar”, cuya principal característica es la visión metropolitana y jerárquica que plantea que todos los cambios que se dieron en el mundo en tan corto periodo se deben a esas dos superpotencias. El papel que se asigna a los otros países es el de meros satélites que sirvieron para la consecución de los objetivos capitalistas o comunistas. Es esta la visión historiográfica que prevaleció por mucho tiempo, pues debemos de recordar que a pesar de los intentos por mostrar objetividad, la historia es también empleada para legitimar y justificar acciones. *Vid.*, Richard Saull, “El lugar del sur global en la conceptualización de la guerra fría: desarrollo capitalista, revolución social y conflicto geopolítico” en Daniela Spenser [coordinadora], *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores-CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp. 31-66.

⁵⁸ Lorenzo Meyer, “La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto” en Daniela Spenser, *op.cit.*, p. 96.

Hasta antes del golpe de Estado que derrocó a Jacobo Árbenz en Guatemala en 1954 y del triunfo de la Revolución cubana en 1959 se puede decir que América Latina se encontraba en la periferia de la Guerra fría, ya que el conflicto era sobre todo de ideológico y político. Sin embargo, a partir del triunfo castrista y de la nueva posición de Cuba como paladín del socialismo, las dos superpotencias que se disputaban el orden mundial intervinieron de manera más intensa en esta parte del orbe, brindando al conflicto rasgos estratégico-militares, con la finalidad de mantener los puntos de influencia.

Uno de los principales efectos que, al poco tiempo, se dejó sentir en la política interna de los países del sur de América fue el viraje y endurecimiento de la política internacional de los Estados Unidos en su lucha por la contención del comunismo.⁵⁹ Por medio de la retórica y la transmisión de ideas como la de la “conspiración comunista internacional”,⁶⁰ Washington frenó una serie de reformas políticas y económicas pues veía en ellas tintes de color rojo comunista, además de que planeó, financió y ejecutó golpes de Estado e instauró regímenes militares con personajes acorde a su ideología e intereses.

El peso que significaba la política internacional que el vecino del norte había tomado para México y los países de América Latina hizo que, antes de emprenderse reformas internas, se contemplaran sus posibles efectos en el exterior pues, sobre todas las cosas, México pretendía mantener su soberanía e integridad nacional, cuyo logro la diferenció y caracterizó de otras naciones del resto del continente americano. En todo momento, buscó el equilibrio entre ambos bloques y, para dicho efecto se apoyaron acciones que Estados Unidos, el “garante de la democracia”, emprendía en ciertos países, mientras nunca rompió

⁵⁹ Lorenzo Meyer, “Estados Unidos: de la vecindad distante a la proximidad difícil”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*. México, Océano, 2003, p. 111.

⁶⁰ Soledad Loaeza, “Gustavo Díaz Ordaz: El colapso del milagro mexicano”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Actores*, México, Océano, 2005, p. 124.

relaciones con el bloque soviético cuyo representante de este lado del continente era la Cuba de Fidel Castro.⁶¹

La autodeterminación de los pueblos y el principio de no intervención fueron los dos elementos que guiaron la política internacional de México en la búsqueda del punto medio entre ambos bloques⁶². Pero no fue tarea fácil, más de una vez debió tener la cautela de no entrar en conflicto con Estados Unidos. Fue así como en la Guerra de Corea (1950-1953) se secundaron las acciones de las Naciones Unidas pero hubo una negativa rotunda a enviar un contingente militar aunque fuese simbólico,⁶³ con lo que se hacía manifiesta la condena ante la actitud imperialista. Esto volvería a mostrarse durante la intervención militar en República Dominicana en 1965, en donde Washington violó la soberanía de este país, con la finalidad de evitar el nacimiento de otra Cuba. Uno de los factores que más encono generó era el apoyo y simpatía que se mostraba a la Revolución y el nuevo gobierno cubano. Durante las reuniones de consulta de la OEA (Organización de los Estados Americanos) de 1962 y 1964, Estados Unidos intentó que Cuba fuese expulsada de la organización, se rompieran relaciones con ella y se decretara un bloqueo a la isla. En ambas ocasiones, México estuvo de acuerdo con algunos postulados, como el hecho de que un gobierno que no se basara en el sistema democrático formara parte de la OEA, pero se negó a romper relaciones con la isla, además de que dejó clara su negativa con respecto a algún intento de intervención armada.⁶⁴

La situación se hizo sumamente tensa. Una mala decisión podía ser vista como una acción en contra de Estados Unidos, dando como resultado una intervención de tipo militar. Por otro lado, se entró en problemas con importantes sectores de la sociedad, como los empresarios y la Iglesia mexicana, quienes en

⁶¹ Lorenzo Meyer, "La visión general" en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 17.

⁶² Enrique Krauze, *El sexenio de López Mateos*, México, Clío, 1999, p. 66.

⁶³ Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio", en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 928.

⁶⁴ Krauze, *op.cit.*, p. 67.

defensa de sus intereses mostraban su negativa a los postulados comunistas. A su vez, el entreguismo total a las acciones y decisiones de Estados Unidos significaba el enfrentamiento directo con el gobierno cubano, con el bloque soviético y los sectores de izquierda en México, algunos de los cuales estaban radicalizándose y planteando duras críticas a los postulados sobre los que descansaba la legitimidad del régimen.⁶⁵

Si bien México no apoyó a los Estados Unidos de manera total, e inclusive se manifestó contra diversas formas de actuar con respecto a América Latina no fue objeto de una intervención militar. Esto se debió a que en gran medida el factor principal que daba forma a la relación Estados Unidos-México consistía en que el primero buscaba la estabilidad política del segundo, la cual descansaba “en la legitimidad que le daba su nacionalismo basado en la independencia relativa frente a Estados Unidos”.⁶⁶ Por lo tanto, no se debía atentar contra el postulado que aseguraba la estabilidad en el país, y mucho menos si éste no representaba una real oposición al interés nacional estadounidense.

⁶⁵ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 2005, p. 285.

⁶⁶ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 928.

1.3.1.- La amenaza comunista internacional. El uso del discurso anticomunista en la política mexicana.

Hay que prepararse para defender la libertad, y en esa ruta el primer paso es limpiar nuestras propias naciones de traidores y vende patrias al servicio de Moscú.
Excélsior, 30 de junio de 1950.⁶⁷

Desde la década de 1950, podemos observar cómo a partir del discurso oficial y su dominio casi total de los medios de comunicación, se desprestigió a una serie de movimientos que buscaban la reivindicación de objetivos particulares y en muchos de ellos ni siquiera se planteaba un postulado ideológico de tipo comunista. Pero esta última palabra se convirtió pronto en sinónimo de disolución social y terrorismo dando pie a acciones represivas para desarticular movimientos que adquirirían la magnitud de un problema de seguridad nacional.

Ejemplo claro de lo anterior fue el conflicto ferrocarrilero de 1958-1959. En el discurso oficial encabezado tanto por el presidente como por el líder de la CTM, Fidel Velázquez, se habló de la presencia de agentes comunistas entre los obreros, cuya intención era derrocar al gobierno e instaurar una nueva Constitución.⁶⁸ Fue así como un movimiento que tenía como base el restablecimiento de cláusulas laborales derogadas en los sexenios anteriores en beneficio de la rápida industrialización y el crecimiento económico, así como mejoras en el ámbito salarial y laboral, pasó a ser configurado con rasgos negativos, no sólo con la finalidad de justificar las acciones represivas en su contra, sino para evitar que otros sectores de la sociedad apoyaran un movimiento que se decía basado y con intereses netamente extranjeros.

La propaganda anticomunista no sólo fue obra y gracia del Estado mexicano. A él se unió de una manera ferviente la Iglesia y el sector empresarial,

⁶⁷ Elisa Servín, *op.cit.*, p. 30.

⁶⁸ Krauze, *op.cit.*, p. 256.

los cuales, observaron en los virajes retóricos de izquierda del presidente Adolfo López Mateos el peligro a sus intereses, por lo que exigieron un replanteamiento en la situación y condenaron al comunismo, que describían como tiránico e intervencionista.⁶⁹

En el año de 1960 se produjeron una serie de movilizaciones a lo largo y ancho del país, encabezadas por la Iglesia mexicana, la cual, evocando los valores jerárquicos del mundo cristiano y sacando a colación su visión maniquea del mundo configurada por los buenos y los malos, emprendió una campaña contra lo que consideraba el peor mal del mundo moderno: el comunismo. Como si se tratase de una Guerra Santa, exhortó a la sociedad mexicana a unir esfuerzos para enfrentar a tan detestable enemigo. Para octubre del mismo año, la Asamblea del Episcopado Mexicano aprobó un manifiesto en el que se advertía la suerte que correría el país en caso de caer en manos del comunismo.

En mayo de 1961, después de la invasión a playa Girón, alrededor de 50 mil personas se reunieron en la Basílica de Guadalupe: “en la fachada una enorme imagen de la Virgen de Guadalupe, abajo, frente a la puerta, un estrado y un micrófono. Mantas, cartelones, en los que se repetía el lema definitivo: Cristianismo sí, comunismo no”.⁷⁰ El motivo era la celebración de la encíclica *Rerum Novarum*, pero los observadores más atentos encontraron que el sustrato del asunto era la campaña anticomunista encabezada por la Iglesia, la cual, aunque resulte paradójico, demandaba la muerte de los esclavizadores comunistas.

La paranoia infundida por los sermones eclesiásticos invadiría los hogares, de los que se decían llamar “verdaderos mexicanos”, en cuyas ventanas se podían vislumbrar las calcomanías con los lemas que advertían el rechazo a otras religiones e ideologías: “en esta casa somos católicos y no aceptamos

⁶⁹ *Ibid.*, p. 296.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 298.

propaganda comunista”.⁷¹ Las movilizaciones y protestas en nombre de la fe y del bien de México contra el “ateísmo rojo” se dieron durante las semanas siguientes, en algunas inclusive hubo enfrentamientos con los sectores que apoyaban la Revolución e Independencia de Cuba.

Por otro lado, pero en la misma sintonía, el gobierno veía al comunismo como una ideología extranjerizante, que en poco tiempo se convirtió en la suma de todo lo negativo, de todo aquello que se mostraba como un peligro para el país y sus ciudadanos. Se llegó a una verdadera paranoia a nivel institucional, que vio en todas las protestas sociales y cuánto más en las estudiantiles “las manos de los rojos y una conspiración transnacional en toda forma”⁷² En el informe presidencial del 1 de septiembre de 1965, se observa claramente el pensar que se tenía sobre las ideologías provenientes del exterior:

Quando pequeños grupos, olvidándose del deber moral de salvaguardar al sistema y proteger al sistema, que a su vez a ellos los ampara, se separan de las normas legales, perjudican su propia causa y fortalecen a los enemigos de nuestro progreso [...] son lisa y llanamente contrarrevolucionarios, cuando no deliberadamente antimexicanos.⁷³

El conflicto médico de 1964 y el movimiento estudiantil de 1968 fueron sólo dos de los múltiples movimientos sociales desvirtuados y reprimidos en nombre de la lucha anticomunista. A grandes rasgos, el conflicto médico se inició tras un paro de médicos residentes en el hospital 20 de noviembre del ISSSTE, en el que se exigía que se les considerase como trabajadores y no como becarios. Al movimiento se unieron otras dependencias médicas de la Secretaría de Salubridad y Asistencia y se formó una organización independiente para encaminar sus demandas: la AMMR (Asociación Mexicana de Médicos

⁷¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX” en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 1034.

⁷² Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo Estado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 215.

⁷³ Gustavo Díaz Ordaz, Discurso presidencial, México, D.F. 1 de septiembre de 1965, en Ilán Bizberg, “Auge y decadencia del corporativismo” en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 323.

Residentes), cuyo pliego petitorio constaba de tres puntos básicos: la recontractación de los despedidos, la mejora en el nivel económico y la participación activa en los programas de enseñanza.⁷⁴

Pronto las demandas de los médicos y las amenazas de una huelga de carácter nacional hicieron que el conflicto adquiriera rasgos mayúsculos, al grado de propiciar la intervención directa del presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien realizó algunas concesiones salariales muchas de las cuales sólo se vieron en el plano discursivo y no en el de las nóminas. Para acallar el movimiento el gobierno actuó de diversas maneras: haciendo algunas concesiones que brindaban cierta estabilidad, despidiendo a los médicos faltista y recurriendo al encarcelamiento,⁷⁵ aunado a esto, se debe mencionar la fuerte campaña de desprestigio en la que el anticomunismo fue el elemento principal.

A través de la prensa se publicaron una serie de artículos y desplegados en contra de los médicos, iban firmados por los sectores sindicales en donde se decía que la esencia básica del movimiento médico era comunista, y que sus integrantes buscaban “acuchillar a la nación por la espalda”. La descripción de los médicos y sus acciones adquirió cargas peyorativas, refiriéndose a ellos como agitadores e inclusive homicidas y acusándolos de “asociación delictuosa, intimidación de funcionarios, abandono de empleos y resistencia de particulares”.⁷⁶

Los estudiantes fueron otro importante sector de la clase media que manifestó sus demandas al gobierno. Los movimientos ocurrieron en diversos estados de la República mexicana, en exigencia de reivindicaciones particulares como la autonomía universitaria, la administración de las instituciones y la enseñanza. En la mayoría de las ocasiones, los problemas se hicieron mayores y

⁷⁴ Donovan Casas Patiño, [et.al], *Reseña cronología del movimiento médico. 1964-1965*, México, Medigraphic, 2009, p. 9 versión disponible en internet: <http://www.medigraphic.com/pdfs/bmhfm/hf-2009/hf091c.pdf> [página consultada el 7 de julio de 2011].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 2005, p. 332.

el gobierno actuó de una manera intolerante para eliminar lo que sólo consideraba focos de rebeldía.

El primer movimiento fue el que se dio en 1966 en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en donde el problema era mínimo: el alza en los precios del transporte. Pronto se sospechó de la infiltración de los comunistas, acción que dio pie a que la Universidad fuese tomada por el ejército. Se habló de la posesión de armas para poder llevar a cabo un levantamiento y como era de esperarse nunca se encontró material bélico que sustentará lo que se decía a través del discurso oficial.

Después de lo ocurrido en Morelia, los movimientos seguirían en otros estados del país como Sonora y Puebla, en donde se correría con la misma suerte. Pero, sin duda alguna, el que más conmoción causó fue el que llegó al ocaso el miércoles 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

El conflicto entre el gobierno y los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional se había desarrollado desde el 22 de julio. Todo se inició con el paro y la protesta de varias escuelas, en respuesta de los abusos cometidos por parte de la policía. La forma de responder del gobierno fue siempre la misma: dejar el diálogo de lado para irrumpir de manera violenta en diversos planteles educativos. El bazucazo que derrumbó la puerta del Antiguo Colegio de San Ildefonso, que albergaba a la Preparatoria No.1, derribó también la autonomía universitaria, así como los pilares que brindaban legitimidad al régimen, tales como la unidad nacional, la estabilidad social y economía del país, ya que se hizo evidente entonces el rostro autoritario del priismo.

La agitación aumentó durante los siguientes meses y la ciudad se convirtió en testigo mudo del caos, los mítines, las marchas, los autobuses incendiados, las proclamas contra la tiranía, la dictadura y la injusticia, fueron las huellas visibles de

un cambio cultural que venía gestándose de tiempo atrás. Lo que empezó como un conflicto entre dos escuelas hizo explotar algo que no podía mantenerse ya guardado: el descontento popular.⁷⁷

El gobierno comenzó a tomar una posición más radical en vísperas de la celebración de los Juegos Olímpicos, acontecimiento que ponía los ojos de la opinión pública internacional sobre México. Fue así como el 18 de septiembre el gobierno irrumpió en la Ciudad Universitaria bajo el pretexto de devolver las instalaciones a las autoridades correspondientes, las cuales habían sido tomadas por grupos “irracionales” ajenos a las actividades académicas. En esta movilización se llevó a cabo la detención de más de 700 personas. La situación se repitió cinco días más tarde en el Casco de Santo Tomás, y en diversas escuelas vocacionales del IPN. Se llevaron a cabo arrestos masivos y a muchos de los participantes se les acusó de delitos como “daño en propiedad ajena, ataques a las vías de comunicación, sedición, asociación delictuosa, invitación a la rebelión, robo de uso, despojo, acopio de armas, homicidio y lesiones contra agentes de la autoridad”.⁷⁸

Los choques entre los universitarios y las fuerzas represivas del gobierno continuaron los siguientes días a lo largo y ancho de la ciudad. El conflicto rebasó la capacidad de resolución del régimen, aunado a las prisas por la inauguración de la XIX Olimpiada, así como a la paranoia anticomunista que sufría Díaz Ordaz. Todo terminó la tarde del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, con un número de muertos hoy en día desconocido, debido a las estratagemas a las que se acudió para acallar lo sucedido. De lo que sí se está plenamente consciente es de la derrama de sangre inocente y del actuar de un gobierno autoritario que, dejando de lado la Constitución y violando las garantías individuales terminó de tajo con un movimiento que mostraba las deficiencias del sistema político mexicano e imprimió un terror que acabó con los anhelos de la juventud. Después

⁷⁷ Elena Poniatowska, “El movimiento estudiantil de 1968”, *Letras Libres*, México, año 1, núm. 7, junio 1977, p. 3, versión digital en: <http://letraslibres.com/pdf/127.pdf> [página consultada el 9 de julio de 2011].

⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

de lo ocurrido, aparentemente todo volvió a la normalidad, lo de Tlatelolco nunca tuvo lugar, nunca ocurrió.

Desde el principio del movimiento estudiantil hubo una serie de elementos que imposibilitaron el apoyo de otros sectores de la sociedad: las brechas generacionales, la diferencia de las demandas con respecto a los grupos que formaban parte del sistema, la cooptación de los sindicatos y la propaganda anticomunista. Esta última sirvió a Gustavo Díaz Ordaz para justificar las medidas emprendidas, que consideró “inevitables, justas y necesarias acciones del Estado frente a una conspiración del comunismo internacional”.⁷⁹ La idea de la presencia de un enemigo exterior desvirtuó pronto el movimiento y se señaló que detrás de las demandas de los estudiantes se encontraban “mezquinos intereses de quienes con ideas ajenas a la idiosincrasia Nacional querían desestabilizar y adueñarse del país”.⁸⁰

Los jóvenes que se manifestaban en las calles pugnando por la reivindicación de puntos concretos⁸¹ terminaron por incrementar la lista de los disidentes políticos. El discurso oficial sólo se dirigió a ellos con calificativos peyorativos como el de comunista, que a los ojos e intereses del sistema político mexicano representaba la esclavitud y un peligro para el bienestar nacional.⁸² Díaz Ordaz, quien se había declarado públicamente anticomunista, sólo veía en el movimiento estudiantil:

⁷⁹ Lorenzo Meyer, “La visión general” en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 13.

⁸⁰ Enrique Krauze, *op.cit.*, p. 353.

⁸¹ El pliego petitorio con el cual El Consejo Nacional de Huelga convocaba a los sectores productivos y al pueblo en general a unirse a la marcha del silencio constaba de seis puntos: 1. Libertad de todos los presos políticos, 2. Derogación del artículo 145º del Código Penal Federal, 3. Desaparición del cuerpo de granaderos, 4. Destitución de los jefes policiacos Luis Cueto, Raúl Mendiola y A. Frías, 5. Indemnización a los familiares de todos los muertos y heridos desde el inicio del conflicto y 6. Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos. *Vid.*, Pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga, versión digital en: http://www.inherm.gob.mx/pdf/documento_68_1.pdf [página consultada el 7 de julio de 2011].

⁸² Jorge Carrión, “Retablo de la política a la mexicana”, en Carmona Fernando [et.al] *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1973, p. 178.

El último y más complejo rompecabezas de una larga serie que había comenzado con los movimientos sindicales de fines de los años cincuenta y prolongaba con los sucesivos conflictos de su propio sexenio: médicos, estudiantes, guerrilleros. Todos tenían a su juicio, un denominador común: eran producto de una conjura comunista.⁸³

El discurso oficial hablaba de un “contubernio asqueroso”, de la “basura internacional” cuya única finalidad era derrocar al gobierno e imponer un nuevo sistema. En la prensa no se hizo mención alguna del sector estudiantil, sólo se refirieron a ellos como disidentes, rebeldes, anarquistas e inclusive terroristas, los cuales habían causado trastornos económicos a la sociedad y crímenes como violación y estupro.⁸⁴

En todo momento se trató de minimizar lo ocurrido en Tlatelolco. La propaganda anticomunista así como la versión oficial difundida por la prensa permitió en gran medida la justificación de la represión, e hizo que otros sectores, los cuales se decían “verdaderos mexicanos”, plantearan su rechazo al movimiento. La respuesta del Congreso del Trabajo ante lo acaecido la tarde del 2 de octubre es por demás ilustrativa, ya que además de aplaudir el discurso oficial en el que se hablaba de un plan de subversión internacional y de una rebelión contra el progreso de México, hizo un atento llamado a la unidad nacional para afrontar esos peligros externos que influyeron en los estudiantes al inculcarles ideas ajenas a los problemas del país.⁸⁵

La presencia de una amenaza comunista en México que buscase desestabilizar al país distaba mucho de la realidad y cuanto más del movimiento estudiantil. Ni siquiera por las vías legales se había permitido la formación de una oposición legal de izquierda. La presencia de los comunistas había menguado por diversas circunstancias, tales como las rupturas en los mismos partidos, los pocos resultados obtenidos con respecto al movimiento obrero,⁸⁶ así como la represión

⁸³ Krauze, *op.cit.*, p. 353.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 373.

⁸⁵ Bizberg, *op.cit.*, p. 323.

⁸⁶ Medina Peña, *op.cit.*, p. 202.

de que habían sido objeto a lo largo de los sexenios priistas. Tan sólo para fines de la década de 1950, el PCM estaba a punto de desaparecer y en diversas regiones su militancia no sobrepasaba los 2,000 miembros.⁸⁷

Como pudimos observar, durante las décadas de 1950 a 1970, México pasó de ser rural a urbano, se vivió una época de modernidad, de adelantos en el ramo tecnológico e industrial, así como de crecimiento económico que no encontraba parangón con otros países de América Latina. Pero también fue una época de profundos contrastes, en la que se produjo una lastimosa polarización social, diversos sectores fueron relegados y tuvieron que enfrentarse a situaciones difíciles, inmersos en un ambiente en el que predominaban el desempleo, las arbitrariedades, la corrupción y la inexistencia de una verdadera democracia.

Al poco tiempo, la inconformidad encontró un cauce por el cual orientarse y se organizaron grupos sindicales, partidos políticos y diversos movimientos que ponían en tela de juicio las acciones que emprendía el régimen para el mantenimiento de la estabilidad y la consecución de sus fines económicos y políticos. Más temprano que tarde, se produjeron una serie de movilizaciones en demanda de la reivindicación de diversos derechos violados por un Estado represor. La agitación que se vivía en la ciudad de México dejó en entredicho los resultados del famoso milagro mexicano.

Para acallar a los grupos opositores, el gobierno echó mano de diversas estrategias, tanto de cooptación como de represión, haciendo un uso más intenso de la segunda en las décadas de 1960 y 1970. De igual forma, se usó la propaganda anticomunista como un medio para desvirtuar y desarticular diversos movimientos sociales, y así permitir que un pequeño sector mantuviera el poder. El anticomunismo adquirió más fuerza tras la Revolución cubana y el consiguiente aumento de la intervención de los Estados Unidos en América Latina. La idea de

⁸⁷ Soledad Loaeza, "Gustavo Díaz Ordaz. El colapso del milagro mexicano" en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México: Actores*, México, Océano, 2005, p. 140.

un enemigo externo se transmitió tanto en el discurso oficial, como en la prensa, la cinematografía y la historieta, productos culturales desde los que se libró también la Guerra Fría.

2.- Cine y lucha libre. Dos diversiones de las clases populares en la Ciudad de México.

Los habitantes de los barrios populares realizaban en su tiempo libre actividades que estaban estrechamente ligadas más que a elecciones de tipo cultural, a su capacidad económica.⁸⁸ Las principales actividades recreativas durante las décadas de 1950 a 1970 fueron las siguientes: la radio, la televisión, las historietas, la lucha libre, el cine y el teatro de carpa. De igual forma, se frecuentaban lugares considerados como los *bajos fondos*, de entre los que debemos de señalar los teatros de burlesque, los salones de baile, los cabarets, los prostíbulos, las pulquerías, las cantinas y más tarde las cervecerías, los hoyos *fonqui* y las discotecas.

Todas y cada una de estas actividades transmitieron valores, formas de comportamiento e ideas en torno a lo que debía entenderse por lo mexicano y su consiguiente otredad. Decidí centrar mi mirada en el cine, debido a que sus historias, temáticas, ambientes y situaciones, se vieron profundamente influenciadas por las diversiones, así como por los sitios de dispersión que florecieron en la ciudad de México.

A continuación, se observará a grandes rasgos el papel que desempeñó el cine mexicano en la historia del país, y la historia del cine como industria. Asimismo, se lleva a cabo un análisis de los principales temas y géneros que dirigieron la producción cinematográfica nacional pues, al fusionarse con el *pancracio mexicano*, dieron forma al cine de luchadores, elemento central de esta investigación.

⁸⁸ Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Universidad Iberoamericana-CONACULTA, 2001, p. 81.

2.1.- El cine.

Nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve en el cine
Álvaro A. Fernández.⁸⁹

En el momento en que las luces se apagan, los murmullos, los silbidos y los gritos de los espectadores congregados en la sala inundan el ambiente, el telón se abre y las imágenes que se proyectan en la pantalla comienzan a tomar forma. En seguida, los asistentes a uno de los tantos cines que se encontraban en la Ciudad de México guardan silencio, observan atentos una historia que posiblemente los “transporte” a otra época, a un lugar lejano, acortando distancias y mostrando infinidad de elementos culturales, o bien les presente un cuadro que se asemeje a su vida, que retrate lugares conocidos y situaciones a las que se enfrentan de manera cotidiana.

La película genera en el público diversos sentimientos: conmoviéndolos hasta las lágrimas cuando la pareja protagonista encuentra el anhelado amor; inflamando sus pasiones, tras los cadenciosos pasos de baile de alguna de las *vedettes* de moda ataviada con muy poca ropa; produciéndoles odio ante las acciones de un enemigo extranjero que busca invadir su patria; o sosteniéndolos al borde del asiento ante el suspenso causado por seres fantásticos surgidos de los temores más profundos.

Dentro de las diversiones a las cuales eran asiduas las clases populares urbanas en la Ciudad de México, el cine tomó un lugar primordial, pues además de llevarlos a través de un mar de sensaciones, les planteó un mundo alterno que les permitió salir de la realidad, les brindó una historia mejor a la que vivían día a día y

⁸⁹ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 130.

en donde incluso tuvieron acceso a una justicia que difícilmente encontraban en la realidad.⁹⁰

El cine se constituyó de manera paulatina en un espacio físico y simbólico a través del cual la cultura popular se produce y reproduce,⁹¹ permitiéndonos observar entonces los cambios, las permanencias y los elementos a los cuales se les asigna importancia. De igual forma fue un espacio que influyó en la recepción del espectador, pues se “aprende a ir al cine”, lo que conllevó a dejar atrás costumbres y reacciones relacionadas con el teatro de carpa o de revista. Basta con observar lo que señalan diversos autores en torno a la forma de reaccionar del público, que entonces:

Balaceaba las pantallas, insistía en llevarse las butacas, ver la película de pie o ir con toda la familia para hacer el día de campo [...], añádase a un público bravo, la impuntualidad de las funciones, un solo baño para toda la concurrencia, y un programa que no iniciaba en el horario anunciado, sin olvidar el pésimo estado de las copias.⁹²

A la par que el público mexicano fue cambiando su manera de acercarse al cine, estos espacios se transformaron; dejaron de ser carpas improvisadas con sillas plegables o tarimas apolilladas que hacían de butacas, o inclusive paredes de edificio, para convertirse en lugares propiamente destinados a la proyección del

⁹⁰ El cine nos muestra una gran cantidad de elementos que es difícil enumerar y que, conforme avanza el conocimiento en torno al papel que desempeña y el impacto que tiene en la sociedad, se incrementan en número. Ante nosotros se hacen visibles las ideas e ideología imperante; los modos de comportamiento y los valores aceptados por la colectividad; lo que es objeto de censura y mal visto, en suma lo que no debería de existir por ser aberrante; las imágenes que se tienen de la realidad, los roles sociales, los modos de hablar, las modas, las preocupaciones, los prejuicios, los deseos y los miedos. Vid. Francesco Cassetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991; José Enrique Monterde [et al.] *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001 y Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

⁹¹ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 26.

⁹² “La ciudad de los sucesos e ídolos”, en Víctor Flores [et al.], *Asamblea de ciudades*, México, CONACULTA, 1992, p. 200. Para ahondar en el tema concerniente a la transformación física y simbólica de los cines se pueden consultar los trabajos realizados por: Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de Oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997; Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano-CONACULTA-Cineteca Nacional, 2004 y Álvaro A. Fernández, *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*, México, El Colegio de Michoacán, 2007.

séptimo arte. De 1950 a 1970, los cines eran verdaderos palacios en los que se congregaban familias enteras para disfrutar las matinés y donde las parejas de enamorados iban en busca de un poco de “privacidad” o más bien de obscuridad. Entre los cines más famosos en la Ciudad de México se encontraban el Colonial, el Palacio Chino, el Manacar, el Chapultepec, el Real Cinema y el Olimpia.

Se trataba de una diversión accesible a casi todos los estratos sociales. En los barrios populares existían salas que proyectaban por un módico precio, no una, sino varias películas, en su mayoría nacionales, mientras que en los cines ubicados en las colonias de clase media y alta los precios sobrepasaban el salario mínimo y, acorde con los gustos de estos sectores sociales, se exhibían películas estadounidenses y europeas, pues se rechazaba el cine nacional ya que no se apegaba a los cánones de su cultura.⁹³

El precio y la proyección correspondían a la ubicación y consiguiente clasificación de los cines, que era la siguiente: los cines más lujosos, con decorados cosmopolitas, cómodas butacas y grandes pantallas eran los de categoría A. En ellos se proyectaban filmes estadounidenses que respondían a la idea de modernidad, que buscaba inculcarse de manera religiosa a través de los medios de comunicación masiva; su costo rondaba los \$4.00 pesos, tarifa máxima aprobada por el regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchurtu, y que siguió hasta el final del sexenio de Díaz Ordaz.⁹⁴ Los cines de esa categoría eran el Alameda, el Metropolitan, el Palacio Chino, el Chapultepec, el Trans Lux Prado y el Olimpia.

Los seguían los cines de categoría B, frecuentados también por las clases altas y medias, con costos que rondaban entre los \$4.00 y los \$2.50 pesos. En

⁹³ Tiziana Bertacini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA-UIA, 2001, p. 40.

⁹⁴ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano. Primer siglo 1987-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p. 255.

ellos se seguían proyectando películas estadounidenses y algunas nacionales con actores y actrices del *star-system*.⁹⁵ Los cines eran el Savoy, el Magerit y el Rex.

Los cines ubicados en los barrios populares eran los que correspondían a las categorías C y D. Los primeros cobraban \$1.50 pesos; entre ellos se encontraban el Colonial, un imponente cine dividido en tres niveles (lunetario, anfiteatro y galería), con capacidad para 5 mil espectadores; el Teresa, el Princesa, el Colonia, el Insurgentes y el Sonora. En ellos se proyectaban básicamente películas nacionales y algunas cintas de serie B de origen estadounidense.

Al final de la clasificación, se encontraban los de ínfima categoría: los D, conocidos también como “salas piojo”, en los que sólo se proyectaban películas nacionales. El costo del boleto era de \$1.00 peso y se podía ver más de una película. Eran el Regis, el Imperial, el Encanto, el Lindavista, el Lido, el Balmori, el Parisina y el Hipódromo, divididos también en tres secciones con sus propias entradas.⁹⁶

Durante la década de 1960, la entrada a la mayoría de los cines seguía siendo de \$4.00 pesos, no como parte de una imposición gubernamental sino para poder competir contra la abundancia de “salas piojo”, que resultaban realmente accesibles con precios de un \$1.25 pesos hasta \$2.50 pesos. Sólo algunas salas de categoría A tuvieron entonces precios más elevados, como el Latino D 150, cuyo boleto costaba \$12.00; el Regis de \$10.00, el Diana, el Manacar, el Tlatelolco, el Carrusel y el Roble con un costo de \$8.00 y el Mod, cuyo boleto de entrada en los últimos años de la década de 1960 y primeros de 1970, era de \$20.00,⁹⁷ representando un lujo que sólo podían darse las clases más acomodadas, pues en esos años el salario mínimo en la Ciudad de México

⁹⁵ El *star-system* designa a todo el aparato publicitario que explota y desarrolla la imagen del actor y la película desde la perspectiva comercial, incluyendo a diversos medios de comunicación. *Vid.* Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, Colegio de Michoacán, 2004, p. 65.

⁹⁶ Álvaro A. Fernández, *op.cit.*, p. 131.

⁹⁷ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica. 1960-1969*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986, pp. 487-488.

rondaba entre los \$25.00 y \$28.00 pesos.⁹⁸ También estuvieron de moda los autocinemas, como el Satélite, el Del Valle y el Viveros, cuyo costo de entrada era de \$12.00 pesos.⁹⁹

Los cines no conservaron siempre la misma categoría, sino que ésta cambió drásticamente en las décadas de 1960 y 1970, debido a la aparición de lujosas salas y la abundancia de centros comerciales que contaban con cines de primera. De ahí que muchos de los cines de categoría B pasaran a ser “salas piojo”; fue el caso de el Palacio Chino, el Olimpia, el Savoy y el Rex.¹⁰⁰

En las “salas piojo” se congregaba “la barriada”, con familias completas que, en medio del relajo, saboreaban tortas y refrescos así como uno que otro cigarrillo mientras pasaban largas horas viendo al ídolo de multitudes, El Santo, el Enmascarado de Plata, en temibles hazañas contra una gran cantidad de enemigos tanto reales como ficticios y pasando del *western*, al horror y a la ciencia ficción para después aterrizar en la comicidad. Los espectadores asiduos a dichas películas participaban en la historia, interactuaban, gritaban y trataban de alertar a su héroe: “en los cines de barriada el público protege a El Santo con un cerco de injurias y chiflidos que inmovilizan a la ciencia tenebrosa y a sus aliados ineficaces, los tristes poderes de ultratumba”.¹⁰¹ Los asistentes, con palabras soeces, buscaban alertar al Enmascarado y darle órdenes en torno a cómo debía de combatir el mal: “Jódetelo Santo” o “Dale en su madre a la Vampira”.¹⁰²

⁹⁸ Estadísticas Históricas de México de la Biblioteca Raúl Baillères Jr. del Instituto Tecnológico Autónomo de México ITAM, recurso digital disponible en: <http://biblioteca.itam.mx/recursos/ehm.html#salarios> [página consultada el 5 de noviembre de 2011]

⁹⁹ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *op.cit.*, p. 476-489.

¹⁰⁰ Para una consulta detallada de los costos de las entradas del cine durante la década de 1960 y 1970, se recomienda consultar la investigación realizada por Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, en donde además de observarse el cambio en las categorías de los cines y el consiguiente aumento en el precio de taquilla, se pueden consultar las fichas técnicas de las películas tanto nacionales como extranjeras que se estrenaron en México, el tiempo que duraron en cartelera y los cines en los que se presentaron. *Vid.*, Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica. 1960-1969*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986 y Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1988.

¹⁰¹ Monsiváis Carlos, *Los rituales del caos*, México, ERA, 1995, p. 129.

¹⁰² *Ibid.*

Pero la época de los grandes cines quedaría atrás, entre otras cosas porque la asistencia del público fue en detrimento debido a la llegada y la masificación del televisor. El cierre de muchas salas no se hizo esperar, algunas fueron demolidas y se convirtieron en estacionamientos, centros comerciales, auditorios, salones de fiestas, bodegas e inclusive locales de renta de videos.¹⁰³ Los que corrieron con más suerte fueron divididos en salas pequeñas como el Palacio Chino o el Real Cinema. Otros, en años más recientes, han pasado a ser templos de culto religioso.¹⁰⁴

¹⁰³ Ana Rosas Mantecón, "Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México" en Sunkel Guillermo [coord.], *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, 2006, p. 230.

¹⁰⁴ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano-CONACULTA-Cineteca Nacional, 2004, p. 233-238.

2.1.1.- El cine mexicano. La gloriosa Época de Oro y la simiente de la crisis.

El gobierno de los Estados Unidos estaría dispuesto, más bien lo está, a subsidiar la producción de su material. El cine es su mejor conferencista para llevar al mundo sus ideas, sus gustos, sus formas de vida. Es el mejor instrumento para hacer, por mimetismo, que el mundo desee ser, pensar, vivir como los norteamericanos.
Alejandro Galindo.¹⁰⁵

Grandeza es la palabra con la que podemos condensar a la llamada Época de Oro del cine mexicano.¹⁰⁶ Periodo en el que la producción cinematográfica se encontró rebosante en términos de calidad y cantidad. Se produjeron alrededor de 100 películas al año y se construyeron diversos estudios cinematográficos, siendo además una época que favoreció el desarrollo de cineastas, algunos de los cuales se ganaron el aprecio de la crítica internacional. Todo esto permitió que México se erigiera como el productor cinematográfico número uno de habla hispana, y se debió en gran medida al apoyo que Estados Unidos brindó a nuestra industria cinematográfica durante la Segunda Guerra Mundial.

La entrada de esta potencia a la Segunda Guerra Mundial significó una mayor dedicación de la producción para la generación de armamento, así como la conversión de diversas industrias estadounidenses para ponerlas al servicio de la guerra. Esta situación resultó benéfica para México, pues recibió el apoyo del

¹⁰⁵ Alejandro Galindo, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Editorial Katún, 1974, p. 131.

¹⁰⁶ No hay fecha precisa que permita delimitar la Época de Oro del cine mexicano. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil la enmarcan entre los años de 1935 a 1955. Por otro lado, Emilio García Riera señala 1941-1955 como los años de gloria de la cinematografía nacional, época en la que Estados Unidos dio apoyo técnico y económico a la industria mexicana. Julia Tuñón, por su parte, lo delimita de 1939 a 1952 y Eduardo de la Vega a años muy parecidos: 1938-1950. Los estudios más recientes que ha realizado Álvaro A. Fernández señalan dos etapas que bien podrían servir para darle una delimitación temporal. La primera coincide con la Segunda Guerra Mundial, en la cual, la producción y la calidad de los filmes se encuentran en armonía, esa época podemos considerarla como de Oro, mientras que hay otra, que va de 1946 a 1955, en la que si bien ocurre al principio una crisis en el ámbito de la producción, ésta repuntará en los años siguientes debido al "cine churrero", que será cuando se haga palpable la verdadera decadencia del cine mexicano en cuanto a estética y creatividad. *Vid.* Álvaro A. Fernández, *Crimen y suspenso en el cine mexicano*, México, El Colegio de México, 2007, p. 83.

vecino del norte para mejorar tanto la calidad como la cantidad de su producción cinematográfica. El hecho de que México fuera depositario de las prebendas de Estados Unidos se debió a que, de los tres países de habla hispana con industrias cinematográficas, era su único aliado, además de que gozaba de estabilidad política. Mientras que España se encontraba apenas en un proceso de recuperación debido a los estragos sufridos durante la Guerra Civil y sobre Argentina caían fuertes sospechas de apoyo al régimen nazi.¹⁰⁷

A través de la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales, Estados Unidos estableció en 1943 los tres puntos básicos referentes a la ayuda a la Industria Cinematográfica Mexicana. El primero, consistió en proporcionar maquinaria para los estudios; el segundo, en la capacitación a los trabajadores, impartida por instructores de Hollywood, y el tercero en el abastecimiento de materia prima para los filmes, es decir, de película virgen elaborada con celuloide, que era escaso debido a su uso para la elaboración de explosivos.¹⁰⁸

Detrás de esta ayuda se encontraban, desde luego, los intereses de la gran potencia, que consideró conveniente el financiamiento de la industria cinematográfica mexicana para favorecer la causa de los Aliados a través de la propaganda y movilización que se podía obtener vía el cine, debido a su carácter innato de medio de difusión masiva. También aseguraba tanto su propia industria como su mercado, pues a través de varias productoras y distribuidoras pudo filmar y estrenar películas dobladas al castellano, y emprender el financiamiento de diversos estudios, lo que se tradujo en un mayor intervencionismo en la industria cinematográfica mexicana.¹⁰⁹

Por su parte, México se vio obligado a romper relaciones con Japón, Italia y Alemania, y prestar recursos materiales y humanos a los aliados. Además, aceptó

¹⁰⁷ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p. 120.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, 2ª edición, México, UNAM-Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, 2011, p. 29.

el acuerdo mutuo entre los dos países para tener el control sobre los extranjeros que vivían dentro de sus fronteras, lo que permitió enlistarlos en el servicio militar.¹¹⁰

A través del cine, en esta época se trataron de generar estereotipos ligados a la mexicanidad, como el charro cantor, el indígena o el ciudadano, quien se debatía entre los elementos más conservadores a la vez que se enfrentaba a un mundo rodeado de parafernalias producto la modernización. Sin embargo, la mirada que se otorgó a lo mexicano fue dictada por lo estadounidense. A través de sus valores y su forma de ver la realidad se sugirieron modas, formas de hablar e inclusive un estilo de vida: *el American way of life*. Como dijo Alejandro Galindo, el cine se convirtió en el mejor conferencista de Estados Unidos, transmitiendo sus ideas, sus gustos, su forma de vida y haciendo que el mundo entero deseara ser, pensar y vivir como los estadounidenses.¹¹¹

Al término de la guerra Estados Unidos emprendió la recuperación de sus mercados, lo que significó el fin de la Época de Oro del cine mexicano. La industria nacional tuvo que competir con un país que poco tiempo antes había compartido frutos de su árbol de la abundancia. Por lo demás, el cine mexicano enfrentó un segundo enemigo: la televisión, que cada vez se hacía más indispensable en los hogares, tan sólo a mediados de la década de 1950 se había convertido en todo un fenómeno: “su poder era ya enorme: aun en casas humildes, las antenas de TV delataban la aceptación masiva del nuevo medio que tan cómodo hacia el disfrute en casa de espectáculos audiovisuales y que resultaba asequible para muchos por las ventas a plazos de los aparatos”.¹¹²

Aunado a esto, se deben de señalar los malos manejos y la corrupción en el ámbito de la producción, que iba de la mano de los monopolios; la censura que, en

¹¹⁰ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 71.

¹¹¹ Galindo, *op.cit.*, p. 131.

¹¹² Riera, *op.cit.*, p. 184.

gran parte, delimitó la creatividad de los realizadores, así como la estrechez existente en el sector de la dirección cinematográfica debido a los sindicatos, los cuales prohibían la entrada de nuevos directores con ideas frescas. Otros de los elementos que agravaron la crisis fueron la muerte de los ídolos de la pantalla grande: Jorge Negrete en 1953 y Pedro Infante en 1957, y el estallido de la Revolución cubana que significó la pérdida de uno de los mercados más importantes del cine mexicano.

Se señala el año de 1947 como el del inicio de la crisis, debido a que se produjeron tan sólo 57 películas, cifra que resultaba más que alarmante con respecto a los números reportados en años anteriores en la producción regular a cargo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que año con año había hecho posible la realización de más de 100 películas. Hay que señalar que lo ocurrido en 1947 fue en buena medida producto de la recuperación del mercado hispanohablante por parte de Estados Unidos, pues un año después la producción aumentó a 80 películas y siguió en ascenso, inclusive en 1950 alcanzó la exorbitante cifra de 124 películas, algo sin precedente en el cine hablado en español.¹¹³ De ahí que muchos autores señalen la década de 1950 como parte todavía de las glorias del cine mexicano en cuanto a cantidad de películas producidas se refiere, aunque no en cuanto a calidad.

El aumento que reportó el cine mexicano fue posible por la producción masiva de filmes a bajo costo, recurriendo a temáticas que habían resultado eficaces en años anteriores, como la comedia ranchera, para asegurar así ganancias de manera rápida. Esa es la clave para entender la verdadera crisis que sufrió el cine en México: el abaratamiento en diversos ámbitos concernientes a la producción, lo que se tradujo en la generación de películas en serie, filmadas a destajo, inclusive en una semana o teniendo como máximo cuatro semanas; por lo mismo, sus argumentos eran trillados, carecían de ingenio y abundaban en errores

¹¹³ *Ibid.*, p. 150.

como la mala fotografía. Debido a la velocidad y falta de cuidado en la realización, este cine fue bautizado como de “churro” o “churrero”.¹¹⁴

De mucho se ha culpado a este cine, el cual ha sido merecedor ya no de las críticas sino de las injurias de especialistas tanto nacionales como extranjeros. Esto se debe a que sólo se centran en los efectos a largo plazo, que resultaron contraproducentes, pues la poca cantidad de recursos que se les asignaban y la necesidad de tener listas las películas en aras de una producción masiva, devino en una pésima calidad artística. Sin embargo, uno de los aspectos que se dejan de lado fue que los “churros” permitieron a la industria del cine nacional mantenerse a flote, ya que fueron estrenados en una gran cantidad de cines de segunda y tercera categoría, como las “salas piojo”, frecuentadas por un amplio sector de la sociedad, lo que le permitió asegurarse tanto en el país como en el continente a un gran público analfabeta o semianalfabeta.

Otro elemento que repercutió en la producción cinematográfica y agravó la crisis a nivel artístico fue la Ley de la Industria Cinematográfica, que se decretó en 1949 y cuyos efectos siguieron presentes en las décadas posteriores.¹¹⁵ En ella se instituyó la llamada “supervisión” efectuada por la Secretaría de Gobernación, cuya finalidad fue evitar los ataques a la moral, la decencia y las buenas costumbres, impidiendo todo aquello que resultara ofensivo y dañino para las “jóvenes mentes de los mexicanos”. Claro que nunca se definió de manera clara en qué consistían los atentados a la moral y a las buenas costumbres. Lo que sí quedó manifiesto fue que la “supervisión” consistió en una censura, en toda la extensión de la palabra, que permitió cancelar o mutilar películas que presentaran algún ataque contra el presidente, la administración en turno o la ideología dominante.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 153.

Entre los múltiples efectos que tuvo esta Ley se encuentran el estancamiento en el aspecto artístico de los filmes, pues no se permitió el tratamiento de nuevas temáticas, se coartó la libertad de prensa y se obligó a los directores al mutismo, ya que si querían ver sus películas estrenadas en uno de los cines de la capital tuvieron que abordar temas e ideas que satisficiesen las necesidades del grupo en el poder.

2.1.2.- Los géneros cinematográficos, temas y escenarios que la modernidad nos dejó.

En el film, ya sea espejo o modelo
(o quizá ambas cosas a la vez),
se abre el contexto que lo rodea, vive
con el ambiente que le da vida;
o mejor dicho explicita los modos de ser,
los modos de pensar y los modos de ver
de la sociedad en la que se sitúa.
En este sentido, sus representaciones y
sus relatos delatan siempre un cierto
espíritu de la época.
En el film actúa siempre
un verdadero escenario social.
Francesco Casetti.¹¹⁶

Los géneros cinematográficos son manifestaciones de los cambios que se producen a nivel cultural, evidencian los gustos, los elementos a los cuales se les asigna importancia, así como aquello que ha dejado de significar algo, amén de lo que es aceptado o censurado por la colectividad. Además, nos permiten observar las obsesiones, los deseos y los miedos.

El género se puede entender de manera simple como un grupo de cintas que comparten elementos comunes, sobre todo en cuanto a temática, recursos cinematográficos y literarios, es un elemento que brinda identidad y que genera la

¹¹⁶ Francesco Casetti, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 266.

unión de la colectividad, debido entre otras cosas a los personajes estereotípicos que presenta, a los roles que difunde, a la reiteración de determinadas situaciones o problemáticas, conocidas como puntos de fijación,¹¹⁷ y a las costumbres, valores y modos de entender el mundo que transmite:

El género permite que todos se reconozcan como miembros de una comunidad, con las mismas referencias y los mismos valores; ayuda a aplacar los conflictos y a encontrar mediaciones, aunque sólo sea en el plano simbólico; por fin, da lugar a un consumo basado en cintas fijas, como si se tratara de pequeñas ceremonias periódicas.

En este sentido contribuye directamente a los procesos de construcción de una sociedad, pues no sólo refleja lo que piensa, cree o ve un grupo de personas, sino que presenta los comportamientos que “mantienen unido” al grupo. La función del género no podría ser más exaltada, pues al elucidar su valor ritual, se hace de él un instrumento de sociabilidad misma.¹¹⁸

El cine mexicano que estaba plagado de imágenes rurales, adornado con sus mariachis y sus chinas poblanas, exaltando el regionalismo y mostrando a la provincia como la patria misma, propio de la comedia ranchera,¹¹⁹ que privilegió los paisajes rurales y evocó las historias de charros cantores en películas como: *¡Ay, qué rechulo es Puebla!*, *Qué lindo es Michoacán*, *Bajo el cielo de Sonora*,

¹¹⁷ Los puntos de fijación son aquellos que el director no necesariamente pretende demostrar de manera directa en la película, pero aparecen de manera regular en series fílmicas homogéneas (géneros), y se caracterizan por sus alusiones, repeticiones o por una insistencia en imágenes, acciones, historias y roles. Vid., Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1985, p. 196.

¹¹⁸ Casetti Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 306.

¹¹⁹ La comedia ranchera se nutrió de la zarzuela española y del sainete madrileño para dar forma a los enredos y malentendidos que sirven de base a su trama, presentando complicaciones en tono divertido y con intermedios cantados. Fue un género que tuvo su auge cuando México y sus habitantes eran definidos culturalmente a partir de lo rural, exaltando y mitificando a la provincia, y que difundió figuras estereotipadas del hombre y la mujer. El primero portador de una serie de valores y modos de pensar que giraban en torno al machismo, mostrando al típico borracho jugador y pendenciero, que además es bien parecido, por lo que va por la vida enamorando a bellas mujeres. Mientras que éstas son representadas como las sumisas y leales, sujetas a la figura masculina llámese a esta padre, esposo y posteriormente hijos. Se trató de una mezcla de ambientes rurales, tequila, mariachis, chinas poblanas ataviadas con lujosos vestidos, peleas de gallos y broncas de cantina, todo esto aderezado de música vernácula. Su época de auge llegó a su fin en los años 1950 debido al acelerado proceso de urbanización y modernización que vivió la Ciudad de México. Vid., Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano-CONACULTA-Cineteca Nacional, 2004, p. 152.

*Sólo Veracruz es bello y ¡Ay, Jalisco, no te rajes!*¹²⁰ quedó relegado tras el acelerado proceso de urbanización y modernización que vivió México a partir de la década de 1950, para dar paso a las tomas que mostraban las vías rápidas, el avance en la ingeniería que se condensaba en la figura del rascacielos en Tlatelolco, y los problemas que se desarrollaron en el México moderno y urbano.

A pesar de que eran otros los escenarios e historias que se presentaban en la cinematografía mexicana, las tramas evidenciaron lo difícil que resultaba entender para la sociedad mexicana, y cuanto más para los recién inmigrados los acelerados cambios, puesto que se tenía que recurrir a elementos anclados en la tradición para explicar lo moderno. Fue así, y aunque parezca paradójico, que se presentaron personajes propios del campo en situaciones urbanas haciendo convivir de manera normal las tradiciones con lo moderno. No resultaba extraño que se mezclaran en las salas de cine las imágenes de charros u otros aspectos folclóricos con los cine-noticieros que anunciaban los avances en la industria y el crecimiento desmedido de la capital:

Las cintas nacionales destacan en la cartelera en ese momento de modernidad. Parece evidente que ésta no implica automáticamente un cambio ideológico, que la continuidad con el pasado, y en este caso con el pasado que es aún rural, implica la vigencia de una serie de formas de concebir el mundo, formas tradicionales surgidas de la cultura popular, como la que muestran los filmes.¹²¹

La ciudad de México figuraría entonces como el ambiente predilecto en el que se desarrollaron las tramas cinematográficas. Sería el escenario de toda una serie de géneros, que irían del melodrama hasta la comedia pasando por el cabaret y el cine de rumberas, el horror, la ciencia ficción, el cine de crimen y el de lucha libre.

¹²⁰ Tiziana Bertacini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA-UIA, 2001, p. 34.

¹²¹ Julia Tuñón, *Mujeres de Luz y sombra. La construcción de una imagen 1939-1952*, México, IMCINE-El Colegio de México, 1998, p. 50.

De manera paulatina se llevó a cabo la construcción de una imagen en torno a la ciudad.¹²² Para esto se efectuó una comparación con respecto al ámbito rural, el cual se mostró como el máximo exponente de la vida moral y el virtuosismo, mientras a la ciudad se le asignaron elementos negativos. La urbe fue sinónimo de envilecimiento y corrupción, el centro por excelencia del crimen, las drogas, la prostitución y todo aquello que atentaba contra los valores y la tradición. Sus protagonistas fueron cabareteras, prostitutas, traficantes de drogas, padrotes y demás estereotipos relacionados con los *bajos fondos* y la vida nocturna.¹²³

El maniqueísmo también se manifestó en los personajes; los del campo se caracterizaban por su humildad, nobleza, honradez e inocencia, lo que los hacía presa fácil de los habitantes de la metrópoli, presentados como egoístas e hipócritas y con el único interés de obtener el beneficio propio a costa de todos y de todo. Películas como *Del rancho a la capital* (1941, Raúl de Anda), *Campeón sin corona* (1945, Alejandro Galindo), *A la sombra del puente* (1946, Roberto Gavaldón), *Esquina Bajan* (1948, Alejandro Galindo), *La noche avanza* (1951, Roberto Gavaldón) y *Maldita Ciudad* (1954, Ismael Rodríguez), giraron en torno a la destrucción familiar, producto de diversos factores, entre los que cabe resaltar la infidelidad del padre; la pérdida de la virginidad de alguna de las hijas, que llevaba a la consiguiente deshonra de sus progenitores, la prostitución o la caída de uno de los hijos en las drogas y el alcohol. Los temas que mostraron a la ciudad como un centro de perversión y degradación moral fueron ampliamente explotados en el cine de cabaret.

¹²² Entre las películas que mostraron a la ciudad como el lugar de la perversión se encuentran: *Carne de cabaret* (1939, Alfonso Patiño) y *Mientras México duerme* (1939, Alejandro Galindo). *Vid.*, Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p. 113.

¹²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1979, p. 118.

2.1.3.- Las trágicas historias del cine de cabaret.

Perdida, te ha llamado la gente
sin saber que has sufrido
con desesperación.
Vencida, quedaste tú en la vida
por no tener cariño
que te diera ilusión.
Perdida, porque al fango rodaste
después que destrozaron
tu virtud y tu honor.
No importa, que te llamen perdida
yo le daré a tu vida,
que destrozó el engaño,
la verdad de mi amor.
Trío *Los panchos*.¹²⁴

Durante la administración del presidente Miguel Alemán, México vivió una época dorada de la vida nocturna. Cabarets, prostíbulos, cantinas y demás centros de entretenimiento exclusivos para el público adulto se multiplicaron y se convirtieron en lugares de sociabilidad que modificaron formas de comportamiento, transmitieron nuevos valores y representaron una ruptura con lo aceptado por la colectividad. El peso fue tal que las historias de lo que acontecía en un cabaret o en un prostíbulo nutrieron canciones, poemas, novelas así como algunas tramas cinematográficas.

Por lo general, el cine de cabaret¹²⁵ echó mano del melodrama para plantear sus historias; en ellas, la degradación de la ciudad podía corromper a alguna joven de provincia, quien después de varias peripecias lograba reintegrarse a la sociedad gracias al amor de un buen hombre. Todo esto aderezado de algún número musical interpretado por una orquesta famosa, así como por diversos números coreográficos en los que la protagonista era acompañada de un grupo de

¹²⁴ Letra Jesús Chucho Navarro, tema principal de la película *Perdida*, México, Fernando A. Rivero, 1949, 91 min.

¹²⁵ Filmes revisados para el presente apartado: *Arrabalera*, (1950, Joaquín Pardavé); *Aventurera*, (1949, Alberto Gout); *Perdida*, (1949, Fernando A. Rivero); *Salón México*, (1948, Emilio Fernández); *Víctimas del pecado*, (1950, Emilio Fernández).

bailarinas con poca ropa, que servían para distracción y regocijo de la pupila de los espectadores.



Violeta (Ninón Sevilla), tiene que dedicarse a la prostitución para alimentar a un niño que recogió de la basura. Imagen de la película *Victimas del pecado* (1950, Emilio Fernández).

La mayoría de este tipo de películas no tuvo valor estético, ni trató problemas como la prostitución, sino que fueron películas en serie que retomaron de una manera monótona los mismos temas y estereotipos sin plantear un cambio significativo. Fue lo que Ayala Blanco denominó “Operación Bodrio Genuinamente Mexicano”:

Se toma una canción supuestamente bohemia y escabrosa, sonrosada y blandengue de Agustín Lara o de alguno de sus imitadores. Se ilustra como tragedia arrabalera haciendo acopio de lugares comunes de melodrama negro: estupro, bofetadas a lo *Gilda*, chantaje, asaltos, crímenes feroces, venganzas empecinadas, rudezas innecesarias y caló de hampones. Se sitúa la acción en un cabaret mortecino que pueblan rumberas misérrimas, compositores cariñosos y gánsters de pacotilla *made in Chicago*. Se añade una actriz que sepa mover la cadera y que tenga una apariencia más o menos excitante. Se atempera el conflicto con elementos del melodrama blanco a lo Catalina d’Erzell y Florencia Barclay: huérfanos lisiados, defensa de virginidades

capitalizables, malentendidos, sorpresas anecdóticas, historias de familia, pobreza muy fotogénica, aspiraciones a la decencia burguesa e intentos de regeneración. Se salpica el conjunto con mucho ritmo tropical. Y se redondea artísticamente el insuperable filme con una muerte ejemplar y benéfica o con una salvación llena eres de gracia.¹²⁶

Comúnmente se suele englobar en ese mismo concepto otro subgénero: el cine de rumberas,¹²⁷ cuya característica principal es el predominio de los ritmos cubanos y los ambientes tropicales. El atractivo principal de estas películas fueron los números musicales interpretados por las actrices de moda oriundas de Cuba, como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons y Rosa Carmina, a quienes se hizo acompañar de las orquestas de mayor éxito como las de Acerina y Dámaso Pérez Prado. Al igual que el cine de cabaret, careció de valor artístico; sus guiones eran simples por lo que los números musicales sirvieron para aumentar el metraje. Entre los títulos más conocidos se encuentran: *Aventurera* (1949, Alberto Gout), *Konga Roja* (1953, Alejandro Galindo) y *Una estrella y dos estrellados* (1959, Gilberto Martínez Solares).



La Zona Roja. Imagen de la película *Víctimas del pecado* (1950, Emilio Fernández).

¹²⁶ Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 152.

¹²⁷ Vid., Aviña Rafael, "El cine de rumberas" en Aviña Rafael, *op.cit.*, pp. 163-170 y Pulido Llano Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, México, INAH, 2010.



Las ficheras esperan cliente. Imagen de la película *Salón México* (1949, Emilio Fernández).



Los nuevos escenarios de la Ciudad fueron los hoteles de paso, los salones de baile y los cabarets. Imagen de *Salón México* (1949, Emilio Fernández).

En estas películas se llevó a cabo la construcción de la figura femenina con base en parámetros morales y maniqueos. Se presentaron, de manera generalizada, dos tipos de mujer: la buena y la mala, o bien, la prostituta y la mujer decente.

Así, por un lado, tenemos a la *femme fatale*,¹²⁸ una mujer que es inalcanzable para el hombre ordinario, que es orgullosa, engreída, ruin y vengativa, cuyas acciones sólo van encaminadas a la obtención del beneficio propio y del placer. Es la mujer que representa una contravención a los roles de género, a los valores y a la moral cristiana. El cine la mostró como el sinónimo de la perdición, pues podía ser la causante tanto de la destrucción familiar como de la muerte.¹²⁹

Sólo con ver los títulos de los filmes que aparecieron a fines de la década de 1940, podemos observar el papel negativo que se asignó a la mujer en el cine de cabaret: *La casa de la zorra* (1945, Juan J. Ortega), *Pervertida* (1945, José Díaz Morales), *Ángel o demonio* (1947, Víctor Urruchúa), *La bien pagada* (1947, Alberto Gout), *Una mujer con pasado* (1948, Raphael J. Sevilla), *Cortesana* (1947, Alberto Gout), *Pecadora* (1947, José Díaz Morales), *Señora tentación* (1947, Díaz Morales), *De pecado en pecado* (1947, Chano Urueta), *Santa del barrio* (1948, Urueta), *La venenosa* (1949, Miguel Morayta), *Callejera* (1949, Ernesto Cortázar), *Arrabalera* (1950, Joaquín Pardavé), *Perdida* (1949, Fernando A. Rivero) y *Mala hembra* (1950, Miguel M. delgado). La mayoría de estas películas fueron interpretadas por bellas actrices como María Antonieta Pons, Mercedes o Meche Barba, Marga López, Emilia Guiú, Leticia Palma, Ninón Sevilla y María Félix.¹³⁰

¹²⁸ Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 143.

¹²⁹ *La última lucha*, Julián Soler, México, 1958, 90 min.

¹³⁰ Riera, *op.cit.*, p. 154.



En el campo la familia se caracterizó por la unión y los valores. Imagen del filme *Aventurera* (1949, Alberto Gout).



La Ciudad llevó a sus recién llegados a caer en el “fango de la perdición”. Imagen del filme *Aventurera* (1949, Alberto Gout).



Bellas mujeres como Ninón Sevilla mostraron sus habilidades bailando en el cine de rumberas. Imagen de la película *Víctimas del pecado* (1950, Emilio Fernández).

El otro estereotipo fue el de la mujer buena, la que ha caído en desgracia, pero no por su propio gusto sino por una mala jugada del destino, lo que la ha llevado a trabajar en un cabaret o un prostíbulo, pero cuya calidad moral, virtuosismo y gran corazón le permiten mantenerse virgen aunque fuera sólo de “espíritu”. Se caracteriza por ser honesta, sincera, aguantadora, sumisa, amable y sentimental.¹³¹

Estos filmes tratarán de demostrar la existencia de ficheras y prostitutas que son capaces de dar la vida por el ser más querido: un hijo. Es el caso de Violeta (Ninón Sevilla), bella y famosa bailarina del cabaret Changó, quien recoge de la basura al bebé de su compañera de baile Rosa. Lo que desencadenará la ira tanto del dueño del cabaret, que ve en el niño un estorbo, como de Rodolfo (Rodolfo Acosta), un pachuco, quien buscará asesinar a la criatura para continuar explotando a Violeta. Ésta huye del cabaret para proteger al pequeño y más tarde

¹³¹ Ayala, *op.cit.*, p. 140.

se ve en la necesidad no sólo de vender su cuerpo para poder alimentarlo, sino también de asesinar a Rodolfo para salvar al niño de una golpiza que, de seguro, le hubiese ocasionado la muerte.¹³²



Mercedes (Marga López), paga con la cárcel el “pecado” de su ingenuidad en el filme *Salón México* (1949, Emilio Fernández).

Hay que señalar que la totalidad de las películas que ahondan en el tema del cabaret, el prostíbulo y demás sitios de placer sólo se centran en la figura femenina; en ella recae el peso de lo negativo, es el mal de la sociedad. Mientras que el hombre que accede a un lugar de este tipo no necesariamente es malo, sino que acude tentado por el deseo; su figura puede ser reintegrada a la sociedad, se le permite un “devaneo sin importancia ante la grandeza del matrimonio”.¹³³

¹³² *Víctimas del pecado*, Emilio Fernández, México, 1950, 90 min.

¹³³ Ayala, *op.cit.*, p. 168.

A pesar de que el cine de cabaret vivió una época de crisis debido al clima moralizante que hubo durante la regencia de Ernesto P. Uruchurtu (1952-1966), el género y los temas siguieron presentes durante las décadas de 1960 y 1970.



Tongolele en *El rey del barrio* (1949, Gilberto Martínez Solares).



Gabriel Figueroa captó la esencia de los *bajos fondos* y de los personajes ligados a estos sitios. Imagen del filme *Miradas múltiples: la maquina loca*, (2012, Emilio Maillé).

2.1.4.- Al borde de la butaca: el cine de horror en México.

Había pasado también la época del horror nuclear; las sociedades modernas descubrieron entonces que el miedo y el horror no estaban en los personajes míticos: bastaba ver los resultados de la guerra, y comprender que era el hombre mismo quien se destruía y provocaba terror a sus semejantes. Por esto los grandes monstruos no tenían el impacto de sus primeros años.
Saúl Rosas Rodríguez.¹³⁴

Tres son los componentes básicos del cine de horror: el primero es la monstruosidad, entendida como la fealdad física, abarcando todo tipo de deformaciones y mutilaciones, que en el cine puede también ser reflejo de la deformación a un nivel más profundo, el psicológico e inclusive el espiritual; el segundo es la contraposición entre lo normal y lo anormal, en el que el orden se ve perturbado en diferentes grados por elementos que alteran sus leyes; por último, tenemos la necesidad del miedo, que interviene de manera directa en aquello que resulta dramático. Para que el cine de horror consiga su propósito los protagonistas deben contagiar a los espectadores lo que ellos están viviendo, lo que se obtiene con un clima permanente de inquietud.¹³⁵

A fines de la década de 1950 resurgió el cine de horror a nivel mundial. El caso mexicano es muy particular,¹³⁶ pues pareciera ser que las producciones se esforzaban por destruir los grandes mitos y los seres creados tanto en la literatura

¹³⁴ Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de horror en México*, México, Lúmen, 2003, p. 46.

¹³⁵ Saúl Rosas Rodríguez, "El cine de horror" en *Santo. Vida, obra y milagros*, Somos, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 85.

¹³⁶ Desde 1930, algunos directores se atrevieron a innovar en la escena del cine, abordando nuevas temáticas e inaugurando géneros como el horror. Empero, sólo algunas cintas fueron consideradas "de culto", debido a la armonía lograda entre los escenarios, las historias y una buena dirección; a pesar de que pudieron servir como ejemplo, se las relegó y asignó mayor importancia a géneros más rentables como la comedia ranchera, el cine indigenista y más tarde el cine de cabareteras. Los filmes pioneros del horror en los años treinta fueron: *Dos monjes* (1934) y *El misterio del rostro pálido* (1935), ambas de Juan Bustillo Oro; *La Llorona* (1933, Ramón Peón); *El fantasma del convento* (1934, Fernando de Fuentes) y *El baúl macabro* (1936, Miguel Zacarías). Vid. "El cine de horror en México" en Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano-CONACULTA-Cineteca Nacional, 2004, pp. 203-209.

como en el cine internacional, produciendo sólo malas copias de Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo y otros monstruos más, y condenando al fracaso a la mayoría de las cintas cuya temática se ligaba estrechamente con la imaginación. Esto dio pie a que el género fuese estigmatizado por la crítica nacional, la cual vilipendió la mayoría de los filmes tachándolos entonces de “horrorosos” porque rayaban en el humor involuntario.¹³⁷ Fueron muy pocas las cintas que llegaron a ser un clásico debido a la armonía entre los diversos elementos cinematográficos, lo que les permitió ganarse el aprecio a nivel internacional.

Resultó contradictorio que en un país con tantos elementos explotables para el cultivo del cine de horror sólo se hubieran hecho malas películas, lo cual se debe, en primer lugar, a que son muy pocas las películas de horror puro, pues fueron más comunes los *híbridos*, en los que se alternó el horror con la comedia o el cine de luchadores. En efecto, no era raro ver a seres del folclor nacional como la Llorona compartiendo escena con El Enmascarado de Plata o algún cómico de la época. A esto hay que sumarle que el género resurgió en una época de crisis cinematográfica, en la que los contados directores que se atrevieron a innovar tenían que enfrentar a productores y sindicatos que, temerosos ante los experimentos, decidieron acudir a formulas que habían obtenido éxito económico en el pasado. Por lo que el género quedó relegado, se le descuidó y no se le dio el tratamiento necesario que permitiera ahondar y mejorarlo.¹³⁸

Como resultado se obtuvieron producciones inverosímiles y carentes de valor estético, en su mayoría se trató de refritos o inclusive de plagios de historias

¹³⁷ Son pocos los estudios serios que se han realizado sobre el cine de horror en México y quien los hace menciona de una manera abierta que se remite a ese género sólo para salvarlo del olvido. Críticos e historiadores de cine sólo señalan tres o cuatro películas dignas de ser reconocidas como “clásicos”: *El fantasma del convento* (1943) de Fernando de Fuentes y *El Vampiro* (1957) de Fernando Méndez, así como las cintas de terror psicológico dirigidas por Carlos Enrique Taboada. *Vid.*, “El cine de horror” en Aviña Rafael, *op.cit.*, pp. 203-209; “El horror” en Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998 y Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, México, Lúmen, 2003.

¹³⁸ Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de horror en México*, México, Lúmen, 2003, p. 10.

desarrolladas en el extranjero, lo que acentuó su mala calidad fue el intento fallido por ubicarlas en el contexto mexicano.

El cine de horror en México se nutrió de la literatura universal y retomó elementos del expresionismo alemán de posguerra con filmes como *El Estudiante de Praga*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *El Golem* y *Nosferatu*, cintas que marcaron un precedente del género a nivel mundial. A esto hay que sumar la influencia de gran cantidad de cintas estadounidenses, así como de seres y temas propios del folclor nacional.

Se trataron temas como la reencarnación, el demonismo, el ocultismo, el más allá y la brujería en filmes como: *La bruja* (1954, Chano Urueta), *La momia Azteca* (1957, Rafael Portillo), *El hombre y el monstruo* (1958), *Orlak, el infierno de Frankenstein* (1960), *La maldición de la Llorona* (1963), *La muñeca perversa* (1964) cintas dirigidas por Rafael Baledón; *Muñecos infernales* (1960) y *Espiritismo* (1961) ambas de Benito Alazraki; *El mundo de los vampiros* (1960, Alfonso Corona Blake) y *La cabeza viviente* (1961, Chano Urueta).¹³⁹

En otras películas se dio la confluencia con cómicos como Clavillazo, Tin Tan y Manuel “El Loco” Valdés. Sin embargo, carecieron de originalidad y se dedicaron a seguir el mismo patrón en el que los monstruos que ponían los pelos de punta en otras épocas y países fueron sólo objeto de burla. Cabe resaltar: *El castillo de los monstruos* (1957, Julián Soler), *La casa del terror* (1959, Gilberto Martínez Solares), *Frankenstein, el vampiro y compañía*. (1961, Benito Alazraki), *Échenme al vampiro* (1961, Alfredo B. Crevenna) y *Los fantasmas burlones* (1965, Rafael Baledón). La mayoría de estos filmes se caracterizaron más por sus errores y su carencia artística:

¹³⁹ Filmes revisados para el presente apartado: *El fantasma del convento*, (1934, Fernando de Fuentes); *Hasta el viento tiene miedo*, (1967, Carlos Enrique Taboada); *Ladrón de cadáveres* (1956, Fernando Méndez); *El libro de piedra*, (1968, Carlos Enrique Taboada) y *El Vampiro*, (1957, Fernando Méndez).

Su argumento es totalmente flojo; los diálogos son, en su mayoría, inverosímiles porque, como en las telenovelas, los personajes anuncian su próxima acción y luego la ejecutan al pie de la letra. Refritos, malas actuaciones, dirección fallida, ambientes mal logrados, un uso de la cámara fuera de lugar, personajes y situaciones sobrantes y efectos especiales que no dan más y que nos harán reír a más no poder.¹⁴⁰

También hay que señalar los híbridos en los que se mezcló el horror con la lucha libre. Fueron en su mayoría cintas filmadas en serie, con poco ingenio y en ambientes que, en lugar de provocar miedo, resultaban ridículos, además de que repitieron hasta el hartazgo las mismas situaciones, con enmascarados diferentes, de ahí que sean consideradas de humor involuntario. En ellas, los estetas del *pancracio* mexicano combatían a seres como Drácula, y a una pléyade más de seres de ultratumba, teniendo la fuerza física como principal arma, pero sin dejar de lado la intervención divina, que como rayo de luz les permitía salir de las situaciones más oscuras. Para muestra tenemos las cintas *Santo contra los zombies* (1961, Benito Alazraki) *Santo contra las mujeres vampiro* (1962, Alfonso Corona Blake), *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1970, Gilberto Martínez Solares) y *Las momias de Guanajuato* (1970, Federico Curiel).

Las cintas mexicanas de horror que se han convertido en un clásico debido a la armonía lograda entre la historia y la ambientación, provocando en su época un miedo auténtico, y manteniendo a los espectadores al borde del asiento se pueden contar con los dedos de la mano; entre ellas se encuentran: *El fantasma del convento* (1935, Fernando de Fuentes), *El Vampiro* (1957, Fernando Méndez), *Hasta el viento tiene miedo* (1967) y *El libro de piedra* (1968), estas dos últimas de Carlos Enrique Taboada.

El fantasma del convento y *El vampiro* son dos filmes que tratan elementos relacionados con lo fantástico sin perder la verosimilitud, debido a que ambas logran contextualizar la narración ubicándola en el ámbito rural, en el que siguen perviviendo diversos elementos ligados con la oralidad como las creencias, las

¹⁴⁰ Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de horror en México*, México, Lúmen, 2003, p. 88.

supersticiones y la religiosidad popular, por lo que muchos de sus habitantes tienen como los valores más importantes de su vida el bien y el mal. Este maniqueísmo toma forma en diversos seres que, junto con otros elementos, dan forma a su imaginario colectivo.¹⁴¹



La historia que da vida a *El fantasma del convento* (1935, Fernando de Fuentes), fue ubicada en el ámbito rural, lo que permitió a sus realizadores fusionar creencias, religiosidad popular y diversos seres del imaginario colectivo.

¹⁴¹ Saúl Rosas Rodríguez, "El cine de horror" en *Santo. Vida, obra y milagros*, Somos, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 85.



Con su excelente actuación Germán Robles mexicanizó a Drácula en el filme *El vampiro* (1957, Fernando Méndez).

En el caso de *El Vampiro*, Fernando Méndez consigue fusionar la literatura nacional con la universal, mexicanizando uno de los monstruos más explotados por la cinematografía: Drácula.¹⁴²

Los dos filmes generan un clima de tensión constante debido a las ambientaciones, a la soledad tanto del convento como de la hacienda, y cuanto más al juego que establecen los realizadores entre las creencias, las leyendas y lo sobrenatural. También obtienen otro logro tras la identificación de los espectadores con los personajes, pues en la trama están presentes situaciones de la vida cotidiana como la amistad, la infidelidad y los pleitos familiares por cuestiones materiales como una herencia.

¹⁴² Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 234.



**Persignarse y los crucifijos son los mejores aliados contra las huestes del mal.
Imagen del filme *El vampiro* (1957, Fernando Méndez).**



**Creencias y tradiciones como el culto a la muerte quedaron plasmadas en el
filme *El vampiro* (1975, Fernando Méndez).**

A fines de la década de 1960 el director Carlos Enrique Taboada lograría poner los pelos de punta al público mexicano con dos cintas: *Hasta el viento tiene miedo* (1967) y *El libro de piedra* (1968). Los aciertos de ambas películas radican, no sólo en la excelente fotografía y buenas actuaciones, sino en que, al igual que sus predecesores, Taboada desarrolla los acontecimientos en el lugar adecuado, generando verosimilitud. También interactúa de manera constante entre lo psicológico y lo sobrenatural, elemento característico de sus películas, en las que la claustrofobia y la ansiedad se vuelven primordiales. Aunado a esto, sus cintas son un claro ejemplo de que no es necesario un gran presupuesto para concebir historias que de verdad lleguen al horror, pues con muy pocos recursos consigue atmósferas aterradoras. Es el caso de *Hasta el viento tiene miedo*, en donde el colegio de señoritas se convierte en un personaje más, pues su soledad en tiempo vacacional, los pasillos vacíos a media noche y un fuerte viento que abre ventanas y mueve cortinas hacen que el espectador mantenga un estado de alerta constante.¹⁴³



***Hasta el viento tiene miedo* (1967, Carlos Enrique Taboada).**

¹⁴³ *Hasta el viento tiene miedo*, Carlos Enrique Taboada, México, 1967, 90 min.

En el filme *El libro de piedra*, podemos observar de manera más explícita el juego que entabla el director entre la psicología y lo sobrenatural. Los personajes pasan del desconcierto al horror al entender que Hugo, una estatua de piedra, “amigo” de Silvia (Lucy Buj), no es resultado de un simple juego, sino que es un ser del más allá, cuyas “travesuras” han costado la vida de algunos miembros de la familia. Poco a poco, Eugenio (Joaquín Cordero), padre de Silvia y Julia (Marga López), su institutriz, se van dando cuenta de que Silvia no tiene una obsesión, ni padece una enfermedad mental y todo es efecto de lo desconocido. Pero será demasiado tarde y Silvia sufrirá la fatídica consecuencia de volverse una estatua de piedra que sostiene un libro en sus manos, perpetuando entonces la maldición.¹⁴⁴

En estas cuatro películas de horror, de las cuales he esbozado los elementos más característicos, los escenarios desempeñan un papel fundamental, no son estáticos, sino que intervienen en la trama. Los muebles y los lugares, así como su deterioro, la iluminación, las sombras, los planos generales y los acercamientos para denotar algún elemento cuentan también la historia. Son esenciales en la generación de escenas en las que prevalece la inquietud, para así llevar al público a un estado de horror. Cuando todo esto entra en armonía, las palabras salen sobrando. Esa es una de las características principales del cine, la instauración de otro lenguaje, en el que, un ruido, un gesto, una mirada, producen una serie de reacciones en el espectador. Sin duda alguna, en el filme de horror, como en muchos otros, los escenarios y ambientes determinan en gran medida la verosimilitud de la cinta y con ello su triunfo o fracaso.

¹⁴⁴ *El libro de piedra*, Carlos Enrique Taboada, México, 1968, 100 min.



Taboada recurrió a diversos animales que el folclor asocia con lo demoniaco. *El libro de piedra* (1968, Carlos E. Taboada).



Una muñeca con alfileres y símbolos elaborados con sal, fueron elementos de la brujería de los que echó mano Taboada para contar sus historias. *El libro de piedra* (1968, Carlos Enrique Taboada).

Pero los tiempos cambian y como bien lo dice el epígrafe con el que dio inicio el presente apartado, los personajes míticos dejaron de producir horror frente a los hombres mismos, empeñados en destruirse unos a otros a través de la generación de armas atómicas, como bien lo mostraría la ciencia ficción.



**Hugo, es el nombre de la estatua que lleva a toda la familia al delirio.
Imagen del filme *El libro de piedra* (1968, Carlos Enrique Taboada).**

2.1.5.- La ciencia ficción de manufactura nacional.

Quería ir a Marte en el cohete. Bajó la pista en las primeras horas de la mañana y a través de los alambres les dijo a gritos a los hombres uniformados que quería ir a Marte. Les dijo que pagaba impuestos, los amenazó con los puños y les dijo que quería irse de la Tierra; todas las gentes con sentido común querían irse de la Tierra. Antes que pasaran dos años iba a estallar una gran guerra atómica, y él no quería estar en la Tierra en ese entonces. Él y otros miles como él, todos los que tuvieran un poco de sentido común, se irían a Marte.
“El contribuyente, Marzo del 2000”.¹⁴⁵

La ciencia ficción, anticipación científica o fantaciencia, según sus múltiples títulos, es un género literario y cinematográfico cuya narración se ubica en un espacio y tiempo venideros, mostrando los prodigios y las maravillas como parte de la realidad, a la par que alaba o condena el futuro de la ciencia y la tecnología.¹⁴⁶

Existen dos tipos de ciencia ficción: una, cuya narración está anclada en supuestos científicos rigurosos, sus autores buscan explicar problemas de la física, la química o las matemáticas a partir de los viajes espaciales, los hoyos negros y las leyes físicas, y se le conoce como *Hard* o Dura. Mientras que existe otra que sólo tiene como trasfondo la ciencia y su trama principal se sustenta en problemáticas morales, psicológicas y sociales, despertando una mayor atracción en el público general, y es conocida como *Soft* o Blanda.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ray Bradbury, *Crónicas marcianas*, México, Planeta, 2008, p. 56.

¹⁴⁶ Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, Madrid, T&B Editores, 2005, p. 13.

¹⁴⁷ Michel Sandoval, Bertha, “Una puerta al universo: la ciencia ficción como herramienta para la divulgación científica”, I Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación CTS+1, 19 al 23 de junio de 2006, México, Palacio de Minería, Mesa 5. Versión digital disponible en: <http://www.oei.es/memoriactsi/mesa5/m05p08.pdf> [pagina consultada el 20 de diciembre de 2011].

El término fue acuñado en 1926 por Hugo Gernsback.¹⁴⁸ Sin embargo, la mayoría de los escritores y teóricos de la fantaciencia concuerdan en que surge con la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, quien en una reunión nocturna que se celebraba en villa Diodati, Ginebra, en la que estaban presentes distintos literatos y poetas, entre ellos Lord Byron, aceptó el desafío lanzado por éste para escribir el relato más espeluznante.¹⁴⁹ Su narración es considerada parte de la literatura de horror, pero también marca elementos característicos de la ciencia ficción, entre ellos al científico loco que juega a ser Dios y el empleo de la técnica para la generación de vida.

En cuanto al cine se refiere, éste se nutrió de la literatura, en especial de aquellas obras que trataban temas que escapan de la realidad, en los que era posible el dominio de la ciencia al grado de poder jugar a ser Dios, o bien como la posibilidad de conocer regiones ignotas mediante máquinas sofisticadas, hechas con el poder de la imaginación, y que con el paso del tiempo se han vuelto parte de la cotidianidad.

Entre los literatos que más han influido a la anticipación científica fílmica, se encuentran Julio Verne con sus *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869) y *La isla misteriosa* (1874); Robert Louis Stevenson con *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), y de H. G. Wells con *La máquina del tiempo* (1895) y *La guerra de los mundos* (1898).

¹⁴⁸ El concepto ha cambiado muy poco a lo largo del tiempo y en esencia sigue refiriéndose de manera concreta a una narración en la que se trata de imaginar el futuro de la humanidad en cuanto a su relación con la ciencia y la tecnología. Los estudios más recientes sobre la ciencia ficción se han elaborado en Estados Unidos, poniendo un especial énfasis en el contexto en el que surge el género. Autores como David Hartwell, Edward James y Darko Suvin han depurado el concepto, diferenciándolo de otras narraciones que son de carácter utópico o simplemente son un distanciamiento de la realidad.

En México es común remitirse a dos autores y teóricos de la ficción anticipada. El primero es David Pringle, autor de *Ciencia ficción. Las cien mejores novelas*, quien la define como “una forma de narrativa fantástica que explota las perspectivas imaginativas de la ciencia moderna”. Gabriel Trujillo Muñoz escritor, editor, poeta, ensayista y autor de *La ciencia ficción: literatura y conocimiento*, especifica que es una “narrativa que toma en cuenta el saber científico para la elaboración de propuestas imaginativas que pregonen los problemas inherentes a la condición humana cuando ésta se ve enfrentada a cambios y rupturas en todos los órdenes de existencia”. Vid. J.P. Telotte, *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2001 y Michel Sandoval, *op.cit.*

¹⁴⁹ Luis Gasca, *El cine y la ciencia-ficción (1869-1973)*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 106.

De ellos se tomarían las primeras historias para transportar al hombre mediante el celuloide a la Luna, a Marte, al fondo del océano o al centro de la Tierra, y lo harían enfrentarse directamente con lo desconocido y con lo Otro, definiendo entonces ideas, valores y formas de comportamiento de cada contexto en el cual eran rodadas las películas.

Los primeros genios que lograron “poner al hombre en órbita” fueron el francés Georges Méliès y el aragonés Segundo de Chomón. La virtud de Méliès, además de ser considerado el padre de la ciencia ficción cinematográfica, radica en que debido a un golpe de suerte descubrió el “truco de la sustitución” técnica que más tarde sería perfeccionada y conocida como montaje,¹⁵⁰ característica principal del cine tal y como ahora lo conocemos. Entre sus obras se encuentra el primer filme de ciencia ficción: *Le voyage dans la Lune* cinta que empezó a ser producida en 1898 y fue estrenada en 1902.

A partir de esta producción, filmaría diez películas más relacionadas con el tema a lo largo de catorce años, en las que trazó los fundamentos de la ciencia ficción fílmica. Sus temas fueron motivo de cientos de películas a lo largo del siglo XX. Méliès llevó al hombre a la Luna y a diversos planetas; descubrió civilizaciones dormidas en el tiempo o que se encontraban en alguna región alejada del espacio; planteó que el abuso de la cibernética era contraproducente pues terminaba dominando al hombre. Todo esto en filmes como *La danse du feu* y *Les malheurs d' un aéronaute*, ambas de 1902.

A Méliès se debe también la primera representación cinematográfica de un ser del espacio, en el filme *A la conquete du Pole* (1912), en la que aparece un extraterrestre, mitad bestia y mitad hombre, que sería abatido a cañonazos. Inaugurando la extensa lista de películas que más tarde se esforzaron por explicar la posibilidad de vida en el espacio.¹⁵¹

¹⁵⁰ J. P. Telotte, *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2002, p. 37.

¹⁵¹ Gasca, *op.cit.*, p. 24.

Por su parte el aragonés Segundo de Chomón, dotado de un mayor conocimiento técnico para el montaje cinematográfico que su predecesor, filmó en 1906 *El hotel eléctrico* y *La cocina magnética*.¹⁵² Dos filmes que plantean un mundo futuro en el que los seres que lo habitan no tendrán que esforzarse en lo más mínimo, inclusive para emprender tareas sencillas que atañen a su cuidado personal como bañarse o cepillarse los dientes, pues los nuevos aparatos facilitan sobre manera la vida. Sin embargo, desde ese momento se planteará una de las principales moralejas de la fantaciencia: al final la modernidad sólo desata el caos. Dos años más tarde incursionó en los viajes espaciales con *Voyage au planète Jupiter* (1908), así como en *Voyage dans la Lune* (1909).¹⁵³

Más temprano que tarde las obras de Méliès y de Chomón influenciaron la cinematografía a nivel mundial, principalmente la británica, la estadounidense y la alemana, países en los que se empezó a usar la ciencia ficción como un medio más por el cual transmitir su ideología. Es el caso del filme alemán “de culto” *Metrópolis* (1926, Fritz Lang), en el que se condena la revolución y se señala que los principales afectados serían sus incitadores, se inculca en cambio una reconciliación paternalista de clases para el correcto funcionamiento de la sociedad. Dicha trama, con tan explícitas muestras de transmisión ideológica, causó encono en diversos ámbitos. El director y escritor socialista H. G. Wells no tardaría en señalarla como la película “más ridícula que se haya rodado jamás”.¹⁵⁴

Por otro lado, pero siguiendo la misma línea discursiva en la URSS se filmaron dos piezas que pasaron a la historia. Se trata de *Aelita* (1924) de Iakov Protazanov y *El rayo de la muerte* (1925) de Lev Kuleshov. Son cintas en las que a pesar de tratarse historias distintas, se busca transmitir la idea de que la revolución debe exportarse al mundo entero, para llevar a todos sus beneficios y lograr la emancipación del proletariado.¹⁵⁵

¹⁵² *Ibid.*, p. 20.

¹⁵³ Memba, *op.cit.*, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁵ Telotte, *op.cit.*, p. 103.

Durante la primera mitad del siglo XX, se produjeron diversos filmes cuyas características, temas e historias están relacionadas de alguna manera con la ciencia ficción. Pero muchas de estas cintas fueron hibridaciones, en las que estuvieron presentes el horror, el romance y la comedia. No sería sino hasta la década de 1950, cuando se hablaría de un género independiente, lo cual se debió a la gran cantidad de filmes que se rodaron en Hollywood. En ellos estuvieron presentes temas como la destrucción del mundo debido a la generación desmedida de armas atómicas, el ataque de enormes insectos, las invasiones extraterrestres, los viajes en el tiempo, los viajes intergalácticos, la llegada a regiones inhóspitas, y la creación de inventos cuyo funcionamiento escapa a la razón.

De la misma forma aparecería todo un bestiario con seres que buscan destruir a la humanidad y entre los que figuran masas amorfas que devoran todo a su paso, criaturas prehistóricas que despiertan de su letargo y son invulnerables a las armas atómicas, así como ratas, tarántulas, avispas, hormigas,¹⁵⁶ y extraterrestres monstruosos o de forma humanoide.

Se tiende a pensar que fue este cine estadounidense el que gozó de mayor perfección al momento de llevar a cabo las adaptaciones cinematográficas de los clásicos y de las nuevas novelas de ficción anticipada. Pero sólo fue una muestra más de la crisis por la que estaba atravesando la industria cinematográfica. Pronto la ciencia ficción, al igual que el cine de horror, se asociaron con frecuencia a los filmes de Serie B, es decir, realizados con bajo presupuesto y concebidos con la única finalidad de producir una remuneración económica inmediata. En efecto, la cinematografía estadounidense de ciencia ficción se caracterizó por su:

Pobreza escenográfica, ausencia de creatividad argumentativa y estética, vestuarios absurdos y actuaciones acartonadas [...] la ciencia

¹⁵⁶ Ricardo Mariño Pérez, "Los insectos en el cine. Un estudio preliminar" en La Etnoentomología: Acercamientos Teóricos, Metodológicos y su Importancia Actual, México, UNAM-Instituto de Biología, año 3, núm. 7, 2005. Artículo digital disponible en: www.sea-entomología.org/PDF/GeneralInsectorum [página consultada el 28 de diciembre de 2011].

ficción de los 50 se distingue por el maniqueísmo, la inverosimilitud y el humor involuntario: monstruos de plástico, escenografías y maquetas de cartón, maquillajes excéntricos, trajes plateados, minifaldas cromadas, grandes tableros y paneles con lucecitas y foquitos parpadeantes.¹⁵⁷

Fue este cine estadounidense una de las principales influencias de la anticipación científica mexicana, la cual, también se nutrió de la tradición cinematográfica nacional, y se complementó con el folclor nacional, para la generación de un cine muy característico.¹⁵⁸ Vilipendiado en su época por la crítica tanto nacional como extranjera, que sólo lo consideró falto de coherencia, ha sido recientemente reconocido, debido a que abre una veta para el estudio histórico, cultural y psicoanalítico.¹⁵⁹

En México se importaron temas ya consolidados por el vecino del norte, como el apocalipsis nuclear, los viajes interplanetarios y las invasiones; pero el tratamiento que se les dio fue distinto, no sólo a como se acostumbraba en Estados Unidos, sino también en países de Europa y Asia. Es en esto donde se muestra de forma más explícita la autenticidad de la ciencia ficción a la mexicana,¹⁶⁰ que en gran medida se ha señalado como una “especie de resistencia nacionalista al colonialismo tecnológico”.¹⁶¹ Basta observar la manera en la que se hace frente a una invasión, o cualquier otro peligro proveniente del exterior; si en las cinematografías de países desarrollados se acude a la sapiencia de los científicos o a un ejército poderoso, en el caso mexicano, el ingenio y la

¹⁵⁷ Fernando Vizcarra, “El cine futurista y la memoria del porvenir”, en Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas, México, Universidad de Colima, año IX, núm. 18, diciembre 2003, pp. 83-101.

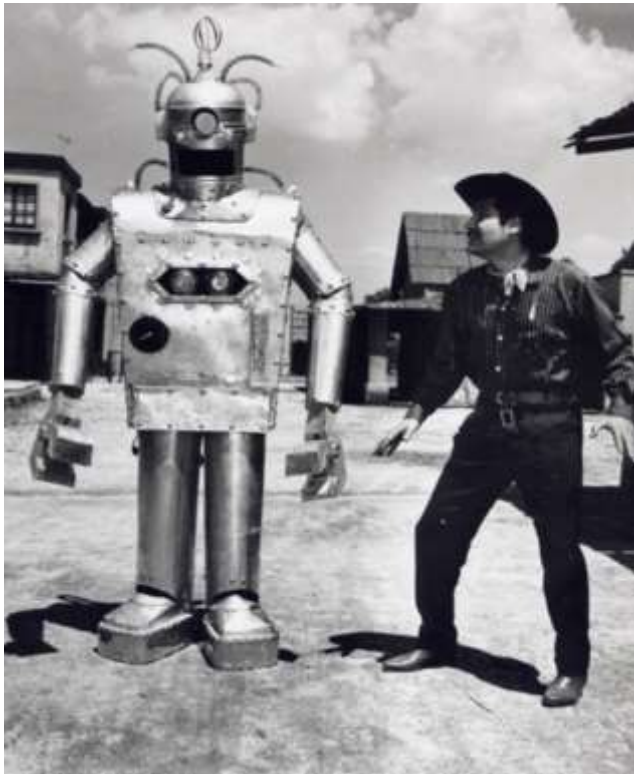
¹⁵⁸ José Luis Ortega Torres, “El cine mexicano de ciencia ficción y el onanismo delirante”, en Cine Toma. Revista mexicana de cine, México, año 3, núm. 13, noviembre-diciembre de 2010, p. 15.

¹⁵⁹ Itala Schmelz, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006.

¹⁶⁰ Filmes revisados para el presente apartado: *Arañas Infernales*, (1966, Federico Curiel); *Aventura al centro de la tierra*, (1964, Alfredo B. Crevenna); *Blue Demon y las invasoras*, (1968, Gilberto Martínez Solares); *El conquistador de la Luna*, (1960, Rogelio A. González); *Gigantes Planetarios*, (1965, Alfredo B. Crevenna); *La nave de los monstruos*, (1960, Rogelio A. González); *Neutrón, el Enmascarado Negro*, (1960, Federico Curiel); *La momia azteca contra el robot humano*, (1957, Rafael Portillo); *Neutrón vs. Los Automatas* (1960, Federico Curiel) y *El planeta de las mujeres invasoras*, (1965, Alfredo B. Crevenna).

¹⁶¹ José Luis Barrios, “Las extraterrestres o como ser fichera en clasificación A”, en Itala Schmelz [Editora], *El futuro más acá. Cine de ciencia ficción en México*, México, UNAM-CONACULTA, 2006, p. 154.

fuerza física de los protagonistas serán primordiales para salvaguardar a la nación y conservar la paz mundial.



“Piporro” observa atónito a un robot que viene del espacio exterior. La ciencia ficción a la mexicana fusionó la comedia ranchera con los avances tecnológicos en filmes como *La nave de los monstruos* (1960, Rogelio A. González).



Gamma (Ana Bertha Lepe) contiene la ira del terrible Uk, sacerdote del planeta rojo. *La nave de los monstruos* (1960, Rogelio A. González).



La ciencia ficción mostró a las mujeres como autónomas, independientes y poseedoras de gran intelecto, capacidades que les permiten dirigir sociedades completas. Estas bellezas intergalácticas representaron una ruptura con el estereotipo tradicional de la mujer en la cinematografía nacional. Imagen del filme *El Planeta de las mujeres invasoras* (1965, Alfredo B. Crevenna).

En México la ciencia no se enfrentaría con la ciencia, sino con los golpes, con los chistes y albures, con las canciones rancheras, con éstos y más elementos que el cine ligó a la tradición.¹⁶² Cómicos, boxeadores, luchadores e inclusive charros cantores serán quienes, mediante su masculinidad, someterán a las sensuales extraterrestres, a las cuales les dan sólo dos opciones: ser desterradas y enviadas a su planeta de origen o volverse sus mujeres, como signo de sometimiento e inferioridad ante los terrícolas. Es el caso del filme *La nave de los monstruos* (1960, Rogelio A. González), interpretada por Eulalio González Piporro, quien da vida a Laureano (típico mexicano retratado por la cinematografía tradicional, que además de ir montado en su caballo, cantando sobre sus problemas existenciales que se reducen a las conquistas amorosas, es bebedor,

¹⁶² José Luis Barrios, "Las extraterrestres o como ser fichera en clasificación A", en Itala Schmelz, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006, p. 154.

pendenciero y mitómano), habitante de Chihuahua que enfrenta a dos mujeres extraterrestres: Gamma (Ana Bertha Lepe) y Beta (Lorena Velázquez), quienes ataviadas con atuendos entallados y escotados buscan por todo el universo especímenes masculinos para repoblar el planeta Venus, que debido al “mal atómico” se ha quedado sin hombres.

A lo largo de la historia, Laureano, defensor de las tradiciones y representante de lo mexicano, les enseñará un poco de su cultura pero sobre todo a amar. Este último factor desencadena el odio entre las extraterrestres, quienes embelesadas con el “bello espécimen masculino”, se enfrentarán en una batalla que pondrá en peligro a la humanidad, pues sueltan una horda de monstruos que aniquilan todo a su paso. Sin embargo, la gallardía del protagonista le permitirá conquistar a una de ellas, quien se le unirá para defender a México y la Tierra, consolidando al final su amor interestelar.¹⁶³

La nave de los monstruos condensa elementos característicos de la ciencia ficción a la mexicana, entre ellos la invasión extraterrestre, la cual en la mayoría de los casos es emprendida por mujeres; la aparición de robots, que pueden ser amigables o por el contrario buscan destruir el mundo. Otro componente de la fantaciencia nacional fue la integración de géneros cinematográficos, como el horror, la lucha libre, la comedia e inclusive el cine de cabaret. Pero sobre todo, y sin duda, el más característico fue el protagonista, un personaje ya famoso en otras cintas y rubros como el cantante Javier Solís, cómicos como Antonio Espino *Clavillazo* y Eulalio González *Piporro*, así como luchadores que, con golpes, patadas y llaves,¹⁶⁴ hicieron frente a cualquier amenaza exterior, y colocaron a México como una de las potencias mundiales a la par que Estados Unidos y la Unión Soviética.

¹⁶³ *La nave de los monstruos*, Rogelio A. González, México, 1960, 81 min.

¹⁶⁴ Sujeción de alguna parte del cuerpo con la intención de distenderla o torcerla del modo contrario al natural o bien inmovilizarla. *Vid.*, Héctor Adrián Aguilar, Toledo, “Del azul demoledor al plateado beligerante”, Tesina de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM-FFyL, 2011, p. 45.



Mientras los amables terrícolas les ofrecen una cerveza, las extraterrestres deciden desintegrarlos. Imagen del filme *El planeta de las mujeres invasoras* (1965, Alfredo B. Crevenna).



Tahual, príncipe de Marte, uno de los especímenes masculinos elegidos para repoblar el planeta Venus, que se ha quedado sin hombres por el "mal atómico". *La nave de los monstruos* (1960, Rogelio A. González).

Cuatro fueron los personajes principales de este género: mujeres bellas, charros, cómicos y luchadores, los cuales dieron vida a una gran cantidad de tramas: *El monstruo resucitado* (1953, Chano Urueta); *Ladrón de cadáveres* (1956, Fernando Méndez); *La momia azteca contra el robot humano* (1957, Rafael Portillo), cinta que mezcló folclor, historia, ciencia ficción y lucha libre; *El hombre que logró ser invisible* (1957, Alfredo B. Crevenna); *Viaje a la Luna* (1957, Fernando Cortés); *El conquistador de la Luna* (1960, Rogelio A. González), en la que *Clavillazo* toma posesión de la Luna a nombre de México, nueve años antes de que los estadounidenses den el gran paso para la humanidad; *Los astronautas* (1960, Miguel Zacarías); *Viaje al centro de la tierra* (1964, Alfredo B. Crevenna), en la que Javier Solís canta boleros románticos a medida que desciende por las placas tectónicas; *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966, Alfredo B. Crevenna); *Santo contra los asesinos de otros mundos* (1971, Rubén Galindo); *Blue Demon y las invasoras* (1968, Gilberto Martínez Solares); además, de la trilogía de Neutrón, en la que un luchador enmascarado hace frente a malévolos científicos y sus gendarmes, que buscan dominar a la humanidad a través de la energía atómica: *Neutrón el Enmascarado Negro* (1960, Federico Curiel Pichirilo); *Neutrón contra los Autómatas de la muerte* (1960, Federico Curiel Pichirilo) y *Neutrón contra los asesinos del karate* (1964, Alfredo B. Crevenna).

No sólo se importaron temas, sino también iconos de la ciencia ficción internacional, lo que no significó una pérdida de identidad, sino que por el contrario, aquella se vio enriquecida con la tradición cinematográfica nacional. Fue el caso de la figura del científico, pieza fundamental de diversas tramas, cuya imagen ha sido manipulada al grado de generar los estereotipos del bueno y el malo. El caso mexicano fue muy particular debido a que, en la mayoría de las películas, el científico bueno, además de ser interpretado por un cómico regordete, no poseía gran sapiencia, pero siempre pugnaba por el bienestar de la humanidad y aparecía en todo momento acompañado de su hermosa hija que le servía de ayudante. En cuanto al *mad doctor* o *mad scientist*, el tratamiento sí muestra de manera más explícita las influencias estadounidenses, pues, se le presentó como

un ser que perdió el juicio debido a sus amplios conocimientos, caracterizado por su perversidad, sadismo y acento extranjero (alemán o ruso), y que enfoca todos sus esfuerzos para apoderarse del mundo en conjunto con su ayudante que se distingue por una malformación física.¹⁶⁵

Otro de los personajes que más ha despertado la curiosidad es el extraterrestre, no por el empeño puesto en los efectos y vestuarios para generar historias verosímiles, sino a que, cuando no eran monstruos, eran hombres atléticos y mujeres hermosas. La pantalla nacional no fue testigo de algún extraterrestre de tez morena, sino que, por el contrario, los actores tenían apariencia extranjera y por lo general hablaban un español peninsular, mientras que las mujeres eran: “Tripulantes de naves espaciales en traje de baño y tacones de aguja, vampiras extraterrestres, marcianas sexys e invasoras seductoras. Pero no mujeres comunes, sino verdaderas reinas de belleza en búsqueda frenética de encuentros cercanos con cualquier tipo”.¹⁶⁶

El hecho de presentar a esas sensuales extraterrestres con muy poca ropa iba enfocado a la obtención del éxito en taquilla, pero también representó una innovación en la forma de representar a la mujer en la cinematografía tradicional y un reto al rol social que como sujeto pasivo se le solía asignar. En los filmes de ciencia ficción, las mujeres encarnan lo contrario a lo establecido, ellas eran autónomas, independientes, firmes y desinhibidas, la confluencia armónica de su fuerza física y su sabiduría les permitía administrar matriarcados donde el hombre resultaba ser un simple esclavo. En sociedades patriarcales, estas mujeres fueron representantes de la otredad, y por consiguiente de un mundo que debía de evitarse o combatirse, y que va acorde con un fenómeno que se ha estado viviendo en occidente, la progresiva liberación sexual de la mujer y su participación en la política:

¹⁶⁵ Itala Schmelz, “El científico loco y sus criaturas” en Schmelz Itala, *op.cit.*, p. 38.

¹⁶⁶ Miguel Ángel Fernández Delgado, “Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional, 1945-1981” en Itala Schmelz, *op.cit.*, p. 142.

Estas bellezas provocaron un tremendo choque en el imaginario nacional, contraponiendo su desarrollada tecnología y atrevida sensualidad con el ideal costumbrista del macho mexicano. Ellas viven su sexualidad sin fines matrimoniales, representan la otredad, la personificación del mal en bello molde, son la encarnación de la modernidad, siempre en presentaciones fascinantes y atractivas.¹⁶⁷

La ciencia ficción se convirtió pronto en el género fílmico que mejor expresó las fantasías sociales y culturales de los mexicanos,¹⁶⁸ evidenciando incluso lo que no se poseía, así como las deficiencias en rubros como el político. En estos filmes, cualquier hombre podía ser presa de la seducción de mujeres extraterrestres con bellos cuerpos y poca ropa, y ser raptado con la finalidad de contribuir a la repoblación de un planeta alejado. En el caso de las mujeres, se les permitía vivir una sexualidad libre, y por si fuera poco, las mostraba desempeñando sus derechos y obligaciones políticas, al grado de dirigir sociedades completas. De igual forma, México fue presentado a la par de las potencias mundiales, no por la posesión de lo último en la tecnología, sino por la fuerza e ingenio de sus enmascarados.

Es la ciencia ficción uno de los géneros cinematográficos que en México y en el mundo tuvo más relación con el contexto que se estaba viviendo. En las películas quedó plasmada la mirada pesimista de toda una época que vivió bajo el miedo latente de una guerra nuclear. De ahí la inmensa cantidad de filmes en los que el futuro no era un lugar agradable, sino por el contrario se delineaba un mundo post apocalíptico en el que la Tierra se encuentra destruida y la humanidad al borde de la extinción. Se trató de una visión en la que la ciencia y la tecnología no brindan ni bienestar ni felicidad, sino por el contrario se han vuelto sinónimo de decadencia: el hombre ha generado su propia destrucción.

A su vez, fue un cine que mostró la lucha entre el bloque capitalista y comunista, y emprendió la construcción de un enemigo dotado de vicios y

¹⁶⁷ Itala Schmelz, "Bellezas invasoras" en Schmelz Itala, *op.cit.*, p. 122.

¹⁶⁸ José Luis Barrios, "Las extraterrestres o como ser fichera en clasificación A, en Schmelz Itala, *op.cit.*, p. 152.

elementos negativos al grado de demonizarlo. En el caso mexicano, este enemigo tomó forma en los extraterrestres provenientes del planeta Rojo, en los soviéticos, y los neonazis. Por último, la ciencia ficción a la mexicana, más que mostrar el futuro probable de la ciencia en México, fue una forma de resistencia ante la modernidad, un intento por explicar los cambios culturales debido a la acelerada transformación industrial y la desmedida urbanización, de ahí que se recurría a personajes relacionados con la tradición, con lo popular, con la identidad, para así encarar los nuevos desafíos provenientes del exterior.

Todo eso y más logró evidenciar la ciencia ficción mexicana, un género cinematográfico que careció de coherencia y elementos estéticos, que no ahondó en explicaciones científicas ni tecnológicas,¹⁶⁹ que fue acompañado de la comedia, pero en ningún momento la necesitó para provocar risas, pues consiguió a pulso un humor involuntario debido a los malos efectos, las pésimas ambientaciones y los monstruos elaborados de material sintético. Pero se trató a fin de cuentas de un cine con amplio éxito y gran aceptación.



Las mujeres de la Tierra contrastan con las del espacio exterior, eso quedó claro en su vestimenta y forma de comportarse. *El planeta de las mujeres invasoras* (1965, Alfredo B. Crevenna).

¹⁶⁹ Itala Schmelz, "Viajes espaciales y contactos extraterrestres" en Itala Schmelz, *op.cit.*, p. 54.



Javier Solís bajó las capas tectónicas del planeta mientras cantaba boleros en *Aventura al centro de la Tierra* (1964, Alfredo B. Crevenna).



***La momia azteca contra el robot humano* (1957, Rafael Portillo) mezcló leyendas, creencias del ámbito rural, ciencia ficción y mucho anacronismo.**



Los extraterrestres poseen cuerpos atléticos, cabello rubio y hablan español peninsular. *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966, Alfredo B. Crevenna).



Momias, cíclopes, vampiros, enanos, ciencia ficción y muchas patadas voladoras fueron los ingredientes del filme *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969, Gilberto Martínez Solares).



El robot fabricado por la compañía Viana, conocida por su venta de electrodomésticos. *La momia azteca contra el robot humano* (1957, R. Portillo).



En *Viaje al centro de la tierra* (1964, Alfredo B. Crevenna) aparece un monstruo que rapta a una bella mujer para vivir con ella.

A lo largo del presente capítulo, pudimos apreciar la importancia de las diversiones para la sociedad mexicana. A través de ellas se difundieron e inculcaron una serie de ideas, valores, modos de comportamiento y roles de género que contribuyeron a la configuración de lo mexicano y su consiguiente otredad.

Cine, radio, historieta, fotonovela, *bajos fondos*, boxeo, cervecerías y, más tarde, la televisión manifestaron los cambios a nivel cultural. La visión de México que se brindó en algunas de ellas, sobre todo en el cine, sufrió un cambio radical durante la década de 1950. Atrás quedaron los paisajes rurales, la provincia que semejaba ser la patria misma y el regionalismo que ensalzó estados como Puebla y Jalisco, para dar paso a las vías rápidas, al aeropuerto, a la moderna Ciudad Universitaria y al rascacielos que, en suma, representaban los logros del crecimiento económico y el desarrollo industrial durante el llamado Milagro mexicano.

La ciudad se convirtió en el nuevo escenario, su peso fue tal que terminó por corromper a cada uno de sus habitantes. Esa cuna del vicio y la depravación, como se le conoció en el cine, devoraba a los recién inmigrados, destruía familias completas, propiciaba la infidelidad de los esposos, llevaba a los hijos a las drogas y al prostíbulo. Todo esto a la par que ensalzaba la vida en el campo, con un aire tan puro como sus valores que no daban espacio a la deshonra familiar y en donde los problemas más difíciles se podían solucionar a golpes. Como era de esperarse, el cambio se dio también en los personajes estereotípicos y todo lo que ello conllevaba; fue así como las chinas poblanas y los charros cantores terminaron siendo suplantados por los habitantes de los arrabales, los pachucos, las madrotas y las cabareteras que fumaban y bebían *highball*.

Los productos culturales también nos permiten observar lo difícil que resultaba para la población inmigrante asimilar los acelerados cambios, debido a la rápida urbanización. Lo que a simple vista parecen escenas fuera de contexto,

muy comunes en los filmes con ambientes urbanos, así como en los de ciencia ficción, se convirtieron en las formas mediante las que se trató de aprehender la realidad; de ahí que se volviera muy frecuente la convivencia de elementos y personajes ligados a la tradición en situaciones modernas. Era común ver a charros o campesinos conviviendo con autómatas mecanizados y seres provenientes del espacio exterior.

El cine y, más en concreto, el producido por el STPC prescribió de una manera propedéutica una visión maniquea del mundo, con dos polos: el bien y el mal, lo permitido y lo que era objeto de censura, lo normal y lo anormal, lo propio y lo extraño. Estos elementos tomaron forma en los tres géneros cinematográficos anteriormente analizados: el cabaret, el horror y la anticipación científica, géneros y temas que, a pesar de formar parte del mundo de la ficción, nos remiten al contexto que se estaba viviendo a nivel nacional e internacional.

La cinematografía se vio influenciada entonces por el conflicto entre los bloques capitalista y comunista. A través de varios filmes, se mostraron los valores que definían al buen mexicano y a la sazón eran aquellos que amaban a su patria por sobre todas las cosas, lo que demostraban actuando siempre a través de las vías institucionales, dejando en claro que todo aquel que estuviera al margen de la ley o pensara de manera diferente pasaba a formar parte de la lista de enemigos, la cual comenzó a aumentar de manera exorbitante y de los seres propios del folclor se pasó a los monstruos provenientes del extranjero, como Drácula y el Hombre Lobo, los invasores de otros planetas, hasta desembocar en los asiáticos con casacas mao, personajes ataviados con estrellas y botas moscovitas, neonazis o simplemente en todo aquel que tuviera acento extranjero, de preferencia alemán o ruso, configurándolos entonces como los portadores de los vicios y cuanto negativo hubiera en la humanidad.

El énfasis se puso en el cine debido a tres motivos. En primer lugar, éste se nutrió y puso en pantalla los temas, personajes y características de las demás

diversiones, lugares de distracción y medios de comunicación masiva. En segundo lugar, nos muestra los modos de concebir el mundo tanto del sector que produce los filmes como del que los consume, permitiéndonos tener acceso a los valores y normas que regulan la correcta convivencia social, así como a sus anhelos y miedos más profundos; en efecto, tanto en la ciencia ficción como en el cine de horror fue más que evidente el profundo terror ante una posible catástrofe nuclear, producto del desmedido desarrollo de armamento bélico, a su vez es claro el deseo por contar con lo último en tecnología, con la finalidad de estar a la par de las dos superpotencias que regían el rumbo de la economía y la política, y no faltaron los elementos ligados a la oralidad y la tradición, que siguieron produciendo miedo en el ámbito urbano, como la magia negra y el demonismo. Por último, la atracción que despertaba el cine en el público, así como el hecho de no necesitar leer para poder entenderlo y lo accesible que resultaba para diversos estratos lo convirtieron en un importante transmisor de la ideología imperante, permitiendo la generación de consenso en torno a determinadas ideas como la amenaza comunista internacional. Esto último sería más explícito en el cine de luchadores en general y en el de Santo, el Enmascarado de Plata, en particular, en donde además se plasmó una visión de la Guerra Fría que, por ende, llegó a más sectores de la sociedad.

2.2.- Lucha Libre de la arena al celuloide.

2.2.1.- Entre deporte, espectáculo, teatro y ritual.

En contra esquina del cuadrilátero, los dos atletas esperan la señal para que dé inicio la batalla. Uno de ellos viste un atuendo austero, compuesto de un calzón y sus botas, mientras el otro, además de llevar mallas y una larga capa, cubre su rostro con una máscara. El anunciador toma el micrófono, dicta las condiciones de la competencia y nombra a los participantes con un grito que retumba en toda la arena: “¡Lucharán a dos de tres caídas sin límite de tiempo!” “¡En esta esquina...!” De pronto, el público que se encontraba comiendo, bebiendo una cerveza o dando bocanadas a sus cigarrillos aplaude a su ídolo y abuchea al contrincante.

Ambos luchadores se prensan con los brazos tratando de derribar al oponente y hacen alarde de sus habilidades mostrando diversas *llaves*.¹⁷⁰ La desventaja física de uno es rápidamente compensada con su astucia, y aprovechando la distracción del réferi le propina al contrincante una serie de golpes prohibidos. Los espectadores se levantan excitados de sus asientos, los de las primeras filas buscan llegar al *ring*¹⁷¹ para ayudar a su ídolo, pero los elementos de seguridad los detienen. La euforia ha invadido el ambiente, el público forma parte de la lucha, aprueba o condena lo que sucede con sus gritos y en el momento más álgido se escucha el clamor de la justicia muy propia de la arena: “¡Mátalo! ¡Acáballo! ¡Chíngatelo! ¡Destrózalo! ¡Pícale los ojos al cabrón!”¹⁷²

Deporte, espectáculo, teatro, ritual, esto y más es la lucha libre, que en México se ha convertido ya en una tradición. El deporte-espectáculo, pancrancio

¹⁷⁰ *Llave*: sujeción de alguna parte del cuerpo con la intención de distenderla o torcerla de modo contrario al natural, o bien inmovilizarla. *Vid.*, Héctor Adrián Aguilar Toledo, “Del azul demoledor al plateado beligerante: glosario de términos de Lucha libre profesional”, Tesina de Licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas, México, UNAM;-Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 45.

¹⁷¹ *Ring*: anglicismo que designa al lugar rodeado de cuerdas sobre una tarima soportada por postes. El vocablo hace alusión al sonido de la campana que da inicio a la reyerta, el término se volvió más común que la voz castiza, cuadrilátero. *Vid.*, Aguilar Toledo, *op.cit.*, p. 35.

¹⁷² Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, ERA, 1995, p. 129.

mexicano y *Catch as catch can* como también se le conoce lleva en su nombre el elemento que lo caracteriza: la libertad. Ésta se halla presente no sólo en el momento dar cuenta de su significado, sino también en cada combate en el que, además de no existir un límite de tiempo, pareciera haber una ausencia total de reglas.¹⁷³ De ahí que la lucha libre sea considerada por muchos como un “deporte innoBLE, violento y vulgar”,¹⁷⁴ pues en ella todo está permitido.

La lucha libre comenzó a expandirse conforme la ciudad de México crecía. A grandes rasgos se trata de un encuentro deportivo en el que dos o más atletas combaten haciendo uso de una serie de *llaves* (prensas con manos, brazos y piernas) para inmovilizar al oponente. Cada pelea se divide en tres episodios conocidos como caídas, que no tienen un límite temporal o un espacio definido, pues la batalla puede dejar el *ring* para trasladarse a donde se encuentran los espectadores; es considerado vencedor aquel que haya ganado dos de las tres caídas, ya bien rindiendo a su oponente o haciendo que su espalda toque la superficie del cuadrilátero durante tres segundos reglamentarios. Cabe mencionar que en la lucha no existen jueces, es el réferi quien ostenta la máxima autoridad, con facultades para revocar algún resultado, detener la pelea e inclusive descalificar a un luchador.¹⁷⁵

Con el tiempo, el pancracio mexicano perdió su pureza deportiva, pero se enriqueció con elementos folclóricos que lo volvieron único en el mundo, como el uso de la máscara, poseedora de múltiples significaciones, que más que ocultar la identidad forma una nueva que permite la relación espectador-luchador. Si bien el

¹⁷³ La lucha libre como deporte tiene reglas muy precisas que deben de ser vigiladas por el comisionado y el réferi; sin embargo, el carácter de teatralidad que posee las hace tan flexibles que parecen inexistentes. Desde los inicios del pancracio en México se establecieron las bases del espectáculo tomando como modelo las del *Catch as catch can* que Salvador Lutteroth trajo del Paso, Texas. Además, se prohibió el uso de tácticas rudas como morder, patear y meter los dedos en los ojos o en la boca del adversario, forma de pelear que se convirtió en característica principal de los luchadores rudos. *Vid.* Fray Nano, “¿Qué es la Lucha libre?”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 21 de septiembre de 1933, año III, núm. 340, p.3.

¹⁷⁴ Carro Nelson, *El cine de luchadores*, México, UNAM-Filmoteca de la UNAM, 1995, p. 13.

¹⁷⁵ Fray Nano, “Qué es la Lucha libre”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 21 de septiembre de 1933, año III, núm. 340, p. 3.

público es consciente de que el luchador es una persona con capacidades físicas muy por encima de las normales, tiene la certeza de que atrás de la máscara hay alguien parecido, que tiene que “luchar” por llevar el sustento a su familia: “bajo la máscara puede estar el vecino, el chofer del camión o el vendedor de tacos, con problemas similares para sobrevivir en la ciudad”.¹⁷⁶

Deporte, teatro y ritual no se encuentran separados, más bien se complementan, confluyen y dotan a la lucha libre de originalidad. Es el espectador e inclusive aquellos que están involucrados de manera directa en ella, los que le asignan determinada significación. En muchos casos ha sido descrita como “teatro”, lo cual ha dado origen a enconadas pasiones, debido a que fuera de contexto la palabra teatro es considerada como sinónimo de mentira; de ahí que el discurso de organizadores, luchadores y medios de comunicación masiva como la prensa especializada se distinguen por declarar que la característica primordial de la lucha libre es el deporte, no el teatro, aseverando que no existe acuerdo previo sobre los resultados, lo que afectaría la honorabilidad del deporte y que las heridas, la violencia, la sangre e inclusive la desafortunada muerte de algún atleta demuestran que se trata de un deporte serio, no la recreación del mismo.¹⁷⁷

Como deporte quedó afiliado desde su origen a una comisión estatal, entre cuyas funciones se encuentran la reglamentación para la correcta ejecución de las presentaciones, la expedición de licencias para que un luchador sea considerado profesional, la autorización de los nombres y el uso de máscara, y de igual forma tiene la facultad de imponer sanciones a los atletas que incurran en faltas.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 108.

¹⁷⁷ Vid. “La lucha libre como deporte” en Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 51-124.

¹⁷⁸ Durante la década de 1930, cuando la lucha libre en México se estaba consolidando como una empresa deportiva y de espectáculos con la Empresa Mexicana de Lucha Libre a cargo de Salvador Lutteroth, los luchadores que deseaban obtener su licencia tenían que aprobar un examen ante la Comisión de Box y Lucha Libre Profesional. Los atletas debían demostrar sus conocimientos en tres disciplinas básicas: *lucha grecorromana*, *lucha olímpica* y *lucha intercolegial*. Además, tenían que ejecutar ejercicios de *tumbling* y personificar un rol como técnico o rudo. Vid. Guadalupe Cruz, “Todo sobre la lucha libre. Máscaras vemos

En cada combate¹⁷⁹ debe estar presente un comisionado, que da validez, conserva y hace que se respete el reglamento; además lo acompañan un réferi y un médico, quienes brindan verosimilitud y buscan generar una atmósfera de “deporte serio”.¹⁸⁰ Ya que, a pesar de lo anterior, las reglas son constantemente violadas por los luchadores y el réferi puede tomar una actitud parcial e inclusive intervenir de manera determinante para que un bando resulte vencedor. Todo lo cual, no es impedimento para que los encuentros luchísticos se celebren con gran pompa y credibilidad.

Como teatro, el *wrestling* mexicano pone en escena el conflicto entre dos fuerzas antagónicas: el bien y el mal. Encarnados en la batalla corpórea entre los luchadores técnicos y rudos, quienes se diferencian entre sí por su nombre, vestimenta y forma de comportarse dentro del *ring* y hacia los espectadores.

El rudo representa al mal y toma sus nombres de aspectos relacionados con lo incivilizado, el inframundo y con elementos de la cultura popular que se asocian a lo negativo como la magia negra. Es violento, mentiroso, ruin y traidor, gana haciendo trampa, ya bien rompiendo las reglas o mediante alianzas ventajosas, su forma de pelea es bruta y en ella hasta pica los ojos y jala los cabellos. Por su parte, el técnico o científico toma sus nombres de elementos que tienen que ver con acciones socialmente buenas, como la justicia, la verdad e inclusive los valores morales del cristianismo; para ganar se vale de su técnica y conocimientos, actúa siempre conforme a la reglas, lo que convierte su vida en un martirio pues una y otra vez es castigado por los rudos hasta no poder luchar

cabelleras no sabemos”, *Somos*, año 2, especial 3, 15 de marzo del 2000, pp. 45-51 y Janina Möbius *op.cit.*, pp. 51-124.

¹⁷⁹ Las funciones de lucha se organizan en diferentes modalidades que responden al número de atletas, al estilo, la duración y los episodios. Las modalidades más comunes son: el *Mano a mano*, que es una pelea entre dos adversarios a ganar dos de tres caídas y sin límite de tiempo; *Superlibre*: igual al anterior, sólo que sin la presencia del réferi; *Relevos Australianos*, en el que se enfrentan dos equipos formados por tres luchadores cada uno y en el que gana el equipo que logre someter a los tres contrarios o bien al capitán de cada bando, la duración es a tres caídas y no existe un límite de tiempo, pero sí un réferi. Guadalupe Cruz, *op.cit.*, p. 49.

¹⁸⁰ Janina Möbius, *op.cit.*, p. 77.

más. Todo es para que, al final de la “narración” se convierta en un verdadero Santo que encarne la bondad, la justicia y la honestidad.

La teatralización no estaría completa sin un escenario apropiado que, en el caso de la lucha libre, es toda la arena, incluyendo los vestidores, las butacas y el *ring*, al cual, suben los luchadores desde dos puertas opuestas, brindando así la idea de que existe una enemistad tan grande entre los bandos que ni un momento pueden estar juntos, por lo mismo rudos y técnicos toman su lugar en esquinas diametralmente opuestas.¹⁸¹ El público se acomoda también en la arena de acuerdo con su filiación. Así, la arena pasa pronto de ser un mero espacio físico a un lugar con fuertes cargas simbólicas.

En cada representación los luchadores ataviados con máscaras y disfraces escenifican temas del melodrama, como la justicia, la traición, la violencia o el dolor,¹⁸² así como sentimientos tales como el miedo y la valentía. Todo esto se logra desde el momento en que se interpreta un rol, pero es a través de la corporeidad, de la exageración de los gestos de ira y sufrimiento como se consigue despertar en el público diversas emociones:

En efecto, una característica importante de la teatralidad en la lucha libre es su excesividad, la exageración y la claridad de las situaciones y de los gestos. De manera distinta a como ocurre por ejemplo en el judo o en otros deportes de contacto, que se caracterizan por su efectividad y por la contención de la expresión, en la lucha libre las caídas, las derrotas, el dolor producido por las llaves, no se disimulan, sino que se exponen abiertamente justo por medio de la exageración de los gestos y de la mímica.¹⁸³

Por su parte, los espectadores se convierten en uno más de los actores en la puesta en escena, ya que no sólo van a presenciar un encuentro *luchístico* sino que toman parte en él. Desde el momento en que el ídolo sale al *ring* lo apoyan con loas y aplausos a la par que agreden verbalmente al oponente. En muchos

¹⁸¹ Janina Möbius, *op.cit.*, p. 134.

¹⁸² *Ibid.*, p. 152.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 155.

casos son ellos los que deciden el desarrollo de una pelea, pues aprueban, exigen o niegan las acciones de algún luchador, quien además, debe volverse más aguerrido o ser más carismático según lo demanden los espectadores.

Los luchadores están siempre pendientes de las indicaciones que les dan los aficionados de las primeras filas: “la mirada es particularmente importante: a menudo antes de acabar con el adversario, el luchador se detiene un instante, se dirige hacia su público y espera el veredicto”.¹⁸⁴ En algunos casos retan a espectadores, quienes eufóricos responden con una retahíla de injurias, lo que da lugar a una batalla verbal bajo el *ring*:

Tal vez el más profundo de los escenarios de la lucha libre se localice en la zona de los gritos, ese elevadísimo juego diabólico que describe el evento, apuntala al ídolo, desfoga al espectador, reinventa la Guerra Florida. “¡Queremos sangre! ¡Rómpele su madre! ¡Friégatelo! ¡Chíngatelo! ¡La quebradora, cabrón! ¡No lo dejes! ¡No te quedes ahí paradote!”... los gritos son ecos de sí mismos, y la precipitación auditiva se deconstruye en sonidos feroces, sonidos de aprobación, sonidos que animan la continuidad de las generaciones sobre el ring.¹⁸⁵

De tal forma, la arena se convierte en un espacio donde se rompen las normas que rigen la convivencia social, y donde no sólo son bien vistos los insultos y la violencia, sino que se exigen y disfrutan. Permite que la mujer, cuyo papel es pasivo en otros ámbitos, se convierta en protagonista y exprese sus emociones al igual que los hombres. Es el sitio en el que se presentan los *luchadores exóticos*, quienes, a pesar de su comportamiento afeminado, cuentan con gran aceptación por parte del respetable, fue el caso de luchadores como “Gardenia” Davis, Jorge “El Hermoso”, “El Bello” Califa y Lalo “El Exótico”, que se hacían acompañar de su *valet*, que los perfumaba, peinaba e inclusive limaba las uñas.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, p. 83.

¹⁸⁵ Carlos Monsiváis, “De la Lucha libre como Olimpo enmascarado” en Lourdes Grobet, *Espectacular de Lucha libre*, México, UNAM-Océano-Trilce-CONACULTA, 2005, p. 7.

¹⁸⁶ *Huracán Ramírez*, Joselito Rodríguez, México, 1952, min. 59:51.

El carácter transgresor que posee la lucha libre, en la cual se insta un nuevo orden donde tienen vigencia otras reglas, ideas y valores, ha dado pie a que se le considere también como un ritual.¹⁸⁷ En ella, a través de la teatralización de la violencia, se representa el combate cósmico entre dos fuerzas antagónicas y complementarias, generando un ambiente de constantes excesos que lleva tanto a espectadores como a luchadores a una catarsis colectiva que permite el desahogo de las tensiones acumuladas, canaliza la violencia y contribuye a la afirmación grupal.¹⁸⁸

El que la lucha libre se convirtiera en un canal a través del cual se desfogaban las emociones, la violencia y los sentimientos de injusticia es uno de los elementos en los que radica el éxito que tuvo durante las décadas de 1950 y 1960, pues el acelerado proceso de industrialización y urbanización impactó de manera directa a los cientos de inmigrantes que habitaban los barrios populares, donde era más acentuada la pobreza y la tensión social. Estos inmigrantes, asiduos al deporte-espectáculo, tuvieron acceso a un espacio donde tenían la posibilidad de reclamar las promesas incumplidas a la par que veían restituida la justicia aunque fuese sólo de manera simbólica. Los golpes, la infracción de las reglas para salir adelante y, por consiguiente, la ruptura del orden establecido

¹⁸⁷ Su popularidad y características han despertado el interés académico en torno a su cualidad de rito y la función que desempeña en la sociedad. Tanto del lado de los participantes (luchadores y público), como del lado académico, se ha mencionado la capacidad que tiene para permitir el desfogue de las emociones individuales y colectivas, lo que brinda una mayor estabilidad social. En cada combate se puede ver la representación ritual del conflicto entre dos fuerzas antagónicas y complementarias, así como la de un ritual de sacrificio; aunado a esto, desde los preparativos están presentes situaciones que salen de lo cotidiano, como la transformación de una persona común en un luchador a través de la vestimenta que porta y sobre todo de la máscara a la que se le atribuyen características mágicas que le otorgan diferentes facultades. De igual forma, la asistencia a la arena es la entrada a otro tipo de convivencia social, en donde a la par que se efectúa el evento luchístico se come y bebe como si se tratase de un festejo colectivo en donde los tabúes, lo obscuro y las connotaciones sexuales tiene plena cabida. Ahora bien, a pesar de que en una función de lucha libre la violencia llega a niveles muy altos, nunca se desborda pues hay un marco que delimita los excesos: en primer lugar, se sabe que se asiste a la representación de un conflicto, en donde la violencia es teatralizada mediante la exageración de los golpes y los gestos de dolor, además hay un límite para la transgresión de las reglas: el final de cada caída. *Vid.* Fascinetto Miranda, *Sin máscara ni cabellera. Lucha libre en México hoy*, México, Marc, 1992; Guerrero Loyola, José Arturo, "De dos a tres caídas sin límite de tiempo... la lucha libre en la Ciudad de México, 1950-1959", Tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-Instituto Cultural Helénico, 2007 y "La lucha libre como ritual" en Janina Möbius *op.cit.*, pp. 199-249.

¹⁸⁸ Janina Möbius, *op.cit.*, p. 199.

servieron como válvula de escape y brindaron una solución a los problemas que los aquejaban en la vida cotidiana:

Las señoras van a gritarles lo que no pueden hacer con el marido; los hombres lo que no pueden gritarle a sus jefes de trabajo, lo que no pueden imponer; los niños dan los insultos no permitidos en casa y, aunque no es un psicoanálisis barato, sí provoca la purificación o exaltación de las pasiones, motiva la catarsis por su peculiar atmósfera.¹⁸⁹

Para los espectadores no importa si la lucha es verdad o mentira, teatro o deporte, si se trata de un montaje en donde los resultados están predeterminados o, por el contrario, su competencia es seria. Lo principal es que haya verosimilitud, que el espectáculo sea entretenido y permita que los asistentes tomen parte en él, interactuando con los luchadores y deshaciéndose a gritos.

¹⁸⁹ Álvaro, A., Fernández, *Santo, el Enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 90.



La arena de lucha libre es un sitio de transgresión, en el que tiene plena cabida lo que en otros sitios es motivo de censura. Lalo El "Exótico" fue uno de los primeros luchadores que se caracterizó por su comportamiento afeminado; en cada presentación se hacía acompañar de su *valet*, quien lo perfumaba y peinaba cada vez que su imagen lo requería. *El luchador fenómeno* (1952, Fernando Cortés).



La euforia se apoderaba de los espectadores. Imagen del filme *La última lucha* (1958, Julián Soler).

2.2.2.- Los orígenes, más circo y teatro que lucha.

La lucha fue como una mujer querida
que sigue su vida en otras manos,
y la miramos nomás, sin esperanzas
de que vuelva a ser nuestra.
El “Cavernario” Galindo.¹⁹⁰

Durante la intervención francesa, el emperador Maximiliano ofreció al mariscal Aquiles Bazaine, general en jefe del ejército francés en México y a su esposa Josefa de la Peña como regalo de bodas una exhibición del arte de la lucha grecorromana a cargo de soldados franceses,¹⁹¹ que se llevó a cabo en el Palacio de Buenavista, hoy museo de San Carlos, y que también formaba parte del obsequio que hacía al militar por su lealtad y sus servicios.¹⁹² A aquel combate, considerado como el precursor de la lucha libre moderna en México, lo siguieron diversas presentaciones en la Plaza de Toros del Paseo Nuevo y la de San Pablo, en donde se mostraba la capacidad y destreza de los soldados franceses en las técnicas de combate. Pero al poco tiempo se convirtieron en un espectáculo que figuraba en los carteles de circos como el Orrín.

Fue entonces cuando Antonio Pérez de Prian aprendió del francés Monsieur M. Turín los principios fundamentales de la lucha y decidió realizar una serie de presentaciones complementándolas con coreografía y acrobacias. Su paso por los teatros, los circos y las plazas de toros comenzó a llamar la atención por lo que decidió abrir un espacio para enseñar la disciplina, así nació en 1863 el Gimnasio Higiénico y Medicinal ubicado en la calle de San Agustín en el centro de la ciudad.

¹⁹⁰ *Las lobas del ring*, René Cardona, México, 1964, min. 59:40.

¹⁹¹ Guadalupe Cruz, “Todo sobre la lucha libre. Máscaras vemos, cabelleras no sabemos”, *Somos*, año 2, especial 3, 15 de marzo del 2000, p. 8.

¹⁹² Alejandro Rosas, “La mariscala: Josefa de la Peña y Aquiles Bazaine”, versión digital disponible en: <http://bicentenario.com.mx/?p=21910> [página consultada el 10 de marzo de 2012].

La lucha comenzó a entrar en el gusto de los capitalinos. Los encuentros que despertaban más curiosidad eran aquellos en los que se enfrentaban atletas nacionales contra extranjeros de gran renombre. Fue el caso de la pelea entre Antonio Pérez de Prian, el “Alcides Mexicano”, contra el estadounidense Henry Buckler, así como la contienda entre Enrique Ugartechea, el primer campeón mexicano, contra quien fuera su ídolo de la infancia, el italiano Rómulus, conocido como “La Balanza Humana”.¹⁹³ En ambos casos, los mexicanos vencieron a sus rivales, y la euforia se apoderó de los asistentes en lo que parecían ser justas por el honor nacional, con lo que aumentó el interés por la lucha.

Años después Pérez de Prian decidió emigrar a Europa y la lucha libre quedó casi extinta. No fue sino hasta principios de 1900 cuando el francés Michaud Planchet trajo nuevamente la lucha y organizó un encuentro en un *ring* propiedad de José Espino Barrios que se instaló en la Plaza de Toros.¹⁹⁴

Más tarde Enrique Ugartechea, quien se había formado en el gimnasio de Antonio Pérez de Prian, abrió en el año de 1903 su propio gimnasio en la calle de San José del Real.¹⁹⁵

En 1910 comenzaron a ser constituidas las primeras empresas de lucha libre. En el mismo año causó gran alboroto el arribo de las compañías extranjeras del campeón italiano Giovanni Reselevich y la de Antonio Fournier. Además, el Teatro Principal, el Colón, el Arbeu y el Tívoli se engalanaron con la presencia de la compañía La Troupe, que trajo a México todo un espectáculo con atletas

¹⁹³ Pedro Díaz G., “El más fuerte de México”, *El Universal*, México, D.F., miércoles 21 de julio de 2004, versión digital disponible en: http://www.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=66197&tabla=deportes [página consultada el 10 de marzo de 2012].

¹⁹⁴ Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... El pueblo, Lucha Libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-IIE, 2007, p. 68.

¹⁹⁵ José Arturo Guerrero Loyola, “De dos a tres caídas sin límite de tiempo... la lucha libre en la Ciudad de México, 1950-1959”, Tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-Instituto Cultural Helénico, 2007, p. 12.

provenientes de Estados Unidos, Europa y Asia como el Conde Koma, George Gadfre, Sargento Rusell y Satake Nabutaka.¹⁹⁶

Tuvieron que pasar diez años para que otro encuentro de lucha pudiera ser consignado en la historia del deporte en México. En 1921 arribó el famoso luchador francés Constand le Marín, quien se hacía acompañar del campeón español León Navarro y el rumano Sond; dos años después regresaron para presentar al japonés Kawamula y a Hércules Sampson.¹⁹⁷ En la misma década tendría lugar el primer torneo de lucha grecorromana que se efectuó en el Teatro Principal, contando con la presencia de diez campeones europeos. La ausencia de atletas nacionales dejaba en claro que en México no existía la infraestructura necesaria para el desarrollo de la lucha libre; además, eran claras las preferencias del público por los combates en los que figuraban extranjeros.

Desde la Intervención francesa hasta las primeras dos décadas del siglo XX, la lucha libre no contó con un espacio propio para las exhibiciones, sino que fue un simple relleno de otros espectáculos e inclusive sirvió como distracción en el intermedio en algunos cines.¹⁹⁸ Asimismo, la separación entre el box y la lucha no era del todo clara, pues podían enfrentarse pugilistas contra luchadores; lo que no fue impedimento para que los espectadores disfrutaran también cuando los luchadores hacían de “hombres fuertes” enfrentando a osos y al público que los retaba. Los primeros atletas llevaron también a cabo hazañas sobrehumanas; así, los asistentes del Teatro Nacional pudieron observar atónitos cómo Enrique Ugartechea levantaba una enorme viga en la que se erigían dos caballos con todo y jinetes, “más de mil 500 kilogramos sobre su pecho”.¹⁹⁹ En esta época la lucha libre poseía un carácter lúdico, en ella imperaban el circo, el teatro y los luchadores extranjeros.

¹⁹⁶ Cruz Guadalupe, *op.cit.*, p. 8.

¹⁹⁷ José Xavier Návar, “El Santo”, en *Santo. Vida, obra y milagros, Somos*, México, año 1, especial 2, octubre de 1999, p. 4.

¹⁹⁸ Raúl Criollo, “El Santo. Mito, leyenda y milagros en el cine”, *Etcétera*, núm. 311, 14 de enero de 1999, p. 24.

¹⁹⁹ Díaz G., Pedro, *op.cit.*

2.2.3.- La construcción de espacios propios: las primeras arenas.

La arena no es sólo el edificio o la carpa que se llena, es una comunión entre el público y los luchadores, el punto de reunión familiar, de terapia y desahogo, espacio en el que se puede cobrar justicia y hacer que nos la paguen: “¡Mátalo!”, “¡Queremos sangre!” Es euforia desatada y sudor que teje las historias que se generan en ese pedazo de tierra.
Guadalupe Cruz.²⁰⁰

Los teatros, las carpas improvisadas, los frontones y los cines siguieron siendo los lugares predilectos en los que el público podía observar los encuentros de una lucha que se encontraba en formación, pues se seguía nutriendo de diversas artes marciales y aderezaba con el folclor nacional. No fue sino hasta el año de 1924 cuando el empresario Vicente del Villar, propietario del Teatro Tívoli ubicado en las calles de Puente de Alvarado y Ramón Guzmán, tras observar el éxito de una función de box que realizó en una de las terrazas del teatro, decidió construir al fondo del local una arena.²⁰¹ La obra quedó concluida un año después y recibió el nombre de Arena Tívoli. En ella se efectuarían encuentros de box y lucha libre; sin embargo, la mala calidad de los materiales con que fue construida y la ausencia de un techo la hicieron presa de las inclemencias del tiempo, por lo que tuvo que ser clausurada.

A fines de la misma década los espacios improvisados para los espectáculos de cuadrilátero seguían siendo insuficientes tanto para las personas que se congregaban para ver a sus ídolos como para éstos, pues cada vez aparecían más atletas ya bien nacionales, los cuales no pasaban de las primeras luchas, así como extranjeros, que eran el plato fuerte de los carteles.

²⁰⁰ Cruz, Guadalupe, *op.cit.*, p. 15.

²⁰¹ Vara D., “un recorrido por la Gran Arena que abrirá hoy sus puertas”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., viernes 2 de abril de 1943, p. 6.

Los empresarios comenzaban a ver en los deportes de *ring* una mina de oro. En 1927, el promotor de boxeo Guillermo Hernández “medio acondicionó un corralón en las calles de Degollado, con gradería de tablas y techo de manta”,²⁰² al que llamó Arena Degollado, pero como su antecesor, el recinto fue hecho de manera rápida, sin procurar las medidas necesarias que permitieran conservarlo en buen estado, de modo que al poco tiempo agonizaba, las peleas de box y de lucha dejaron de entretener y más tarde se convirtió en el cine Apolo. La misma suerte corrió la Arena Nacional propiedad del empresario James Fitten, construida en el año de 1930 en lo que era el Frontón Nacional, con gradería de tablas y techo de manta, pero la arena llegó a su fin tras un voraz incendio que devoró todo el interior. El mismo Fitten decidió erigir en el lugar un cine,²⁰³ que más tarde fue dividido en múltiples y pequeñas salas conocidas hoy en día como Palacio Chino.

La Arena Degollado y la Nacional motivaron a los luchadores Monterde y Volrath a construir en un terreno propiedad de Víctor Manuel Castillo una arena que llevó el nombre de Modelo, ubicada en la calle Río de la Loza número 94 en la colonia Doctores. Se trataba de un proyecto ambicioso, con dos pisos de alto y techado de manta, pero la historia volvió a repetirse, el techo no pudo hacer frente a las incesantes lluvias, la filtración del agua echó a perder tanto el cuadrilátero como la gradería de madera y fue clausurada en 1931.²⁰⁴

En la década de 1930 se construyeron más arenas en barrios y colonias como la Doctores, Tepito, Nezahualcóyotl, Xochimilco.²⁰⁵ Algunas llevaron nombres como la Vencedora, la United, o los nombres de las colonias como la Arena Guerrero, la Roma, la Escandón, la Libertad y la Guadalupe.²⁰⁶

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Cruz Guadalupe, *op.cit.*, p. 11.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁶ Vara D., “Un recorrido por la Gran Arena que abrirá hoy sus puertas”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., viernes 2 de abril de 1943, p. 6.

De manera insistente, la lucha había comenzado a invadir los barrios populares de la Ciudad de México. El entorno se transformó, las calles lucían repletas de gente que se arremolinaba para comprar un boleto y ver a sus ídolos. En los muros de las vecindades y los postes de luz se podían apreciar los carteles con los nombres de los atletas, así como los costos y los nombres de las nuevas arenas que surgían en diversos lugares.²⁰⁷ El barrio se convirtió en el espacio en el que se libraba la lucha; con el tiempo se nutrió de él, tanto de luchadores como de situaciones, nombres e historias.

²⁰⁷ Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 44.

2.2.4.- ¡Basta de vejaciones! Necesitamos una Arena para que nuestros paisanos dejen de ser esclavos en el país del dólar.

En su mirada se refleja la tristeza
de todo aquel que ha sufrido en
tierra extraña.
Fray Nano.²⁰⁸

A pesar de que durante las primeras tres décadas del siglo XX se construyeron diversas arenas en la Ciudad de México, aún no se contaba con una infraestructura adecuada que permitiera la generación de luchadores; a su vez, los únicos atletas aceptados por el público eran los extranjeros, de ahí que los pocos mexicanos que se habían atrevido a probar suerte en este deporte lo hicieron en Estados Unidos, donde habían acumulado gran fama y eran la atracción de las personas que acudían a disfrutar las funciones de *Catch*.²⁰⁹

Su paso por los Estados Unidos no fue nada fácil; a fines de la década de 1920 y principios de la de 1930, los luchadores mexicanos se habían enfrentado no sólo a musculosos oponentes dentro del *ring*, sino a toda una mafia que buscaba explotarlos, y que mediante la prensa deportiva realizaba una propaganda que los denigraba y aumentaba la xenofobia de los estadounidenses.

La campaña sucia que se libró en los Estados Unidos consistió en vetar a boxeadores y luchadores como Manny Sánchez y Martínez Larrea, a quienes se les negó la participación en California; los pocos mexicanos que lograban ser contratados para alguna lucha eran sólo objeto de injurias, pues no sólo se les abucheaba y retiraban los títulos o campeonatos de manera injusta, sino que

²⁰⁸ Fray Nano, "Gran luchador es Yaqui Joe", en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., sábado 23 de septiembre de 1933. P. 2.

²⁰⁹ El *Catch as can*, cuya traducción literal es "atrapa como puedas", es un estilo de lucha estadounidense, en la cual el vencedor se quedaba con el dinero del contrincante. Más tarde evolucionó en el *Pressing catch*, "atrapar con presas", estilo que es considerado como uno de los precursores de la lucha libre mexicana. Vid. Aguilar Toledo, Héctor Adrián, "Del azul demoleedor al plateado beligerante: glosario de términos de Lucha libre profesional", Tesina de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM-FFyL, 2011, p. 29.

además se había llegado a una época de total intolerancia en la que el público agredía físicamente a los atletas: “El colmo de esta campaña fue ayer en Huling, Texas, donde los espectadores golpearon salvajemente al luchador mexicano “Yaqui Joe”, *simple y exclusivamente porque derrotó con toda limpieza al americano Hawks*”.²¹⁰

A pesar de que los deportistas mexicanos eran una mina de oro para los promotores estadounidenses, dado que atraían a un considerable sector de inmigrantes, por motivos de competencia les declararon un boicot, y decidieron suspender a las dos grandes estrellas del *Catch*: “Yaqui Joe” y “El Charro” Aguayo.²¹¹ Ante tal situación, el promotor Macintosh, quien los representaba, expresó ante los diarios deportivos de los Estados Unidos, así como al diario *La Afición* de México, que el público mexicano se abstendría de ir a las luchas en caso de que el boicot continuara. Sus esfuerzos fueron vanos e inclusive contraproducentes; en primer lugar, porque sus socios estadounidenses lo abandonaron y amenazaron con dejarlo fuera del negocio, y en segundo lugar, porque los demás promotores declararon que, en lo sucesivo, no contratarían a ningún luchador de origen mexicano.²¹²

El boicot que se impuso en los Estados Unidos afectó también a los promotores de origen mexicano, pues se estableció como regla principal que los manejadores, empresarios y ayudantes tenían que ser ciudadanos y habitantes de los estados en los que se efectuaran los encuentros; además, se insistió en que cualquiera que violase la ley sería castigado severamente por felonía.²¹³ Dicha situación ocasionó que algunos ayudantes dejaran sus puestos y buscaran suerte

²¹⁰ Fray Nano, “Luchador Golpeado en EE.UU”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, sábado 2 de septiembre de 1933, año III, núm. 332. P. 1. (Las cursivas son mías).

²¹¹ Fray Nano, “La Arena México se dedicará al impulso de la Lucha libre”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 7 de septiembre de 1933, año III, núm. 334, p. 1.

²¹² Fray Nano, “Luchador golpeado en EE.UU”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., sábado 2 de septiembre de 1933, p. 1.

²¹³ D. Vara, “Llegó ya el matchmaker Miguel Corona”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 14 de septiembre de 1933, año III, núm. 337, p. 1.

en otras partes; fue el caso de Miguel Corona, quien más tarde desempeñó un papel fundamental en la consolidación de la lucha libre en México.

La grave condición por la que atravesaban los luchadores mexicanos motivó al diario deportivo *La Afición* a brindarles su apoyo incondicional. Durante el mes de septiembre de 1933, las primeras planas del periódico fueron dedicadas a mostrar la condición en que se encontraban en Estados Unidos los paisanos dedicados al boxeo y la lucha, que en palabras de los redactores no era muy diferente a la esclavitud.²¹⁴ Aunado a esto, mostraron su inconformidad ante los malos manejos por parte de los comisionados, debido a que en los combates de box en los que participaban mexicanos eran más que evidentes las peleas arregladas, en donde la corrupción de los jueces había terminado por arrebatarse varios títulos.²¹⁵

El “movimiento de liberación” de los luchadores tuvo su propio representante: el sonorenses “Yaqui Joe”, figura en la que centró su mirada el diario *La Afición*, trinchera desde la que se realizó una biografía por no decir hagiografía del “Yaqui”, en la que se mostraba su vida como un calvario, pues fue presa de los abusos y la discriminación tanto del público estadounidense, como de diversos promotores y empresarios con los que había tenido que tratar para sobrevivir.

Lo más importante fue que, en la construcción de la imagen del “Yaqui”, y en la vida de sacrificio con la que se le caracterizó, se evidenció la problemática que enfrentaba un sector considerable de la población inmigrante que residía en los Estados Unidos:

²¹⁴ El periódico *La Afición* mostró su apoyo a la lucha libre en México y a la empresa de Salvador Lutteroth. Para dicho efecto, evidenció las condiciones en que se encontraban los atletas en Estados Unidos; además, brindó en sus reseñas las características principales del nuevo deporte con la finalidad de que el público lo entendiera y se familiarizara con él; fue así que describió las llaves, los golpes, el daño que causaban y proporcionó datos sobre la lucha libre en el mundo. *Vid.*, *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., 02/09/1933, 07/09/1933, 18/09/1933, 21/09/1933, 23/09/1933 y “La historia y la historiografía propias de la lucha libre” en Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 66-76.

²¹⁵ *Vid. La afición deportes y toros*, México, D.F., 02/01/1933, 19/01/1933, 2/05/1933, 3/08/1933.

Tiene otra enorme ventaja Joe. Es muy serio en su lucha. Sube a trabajar, a lo suyo, sin recurrir para nada a las payasadas que son tan vulgares en este deporte. *En su mirada se refleja la tristeza de todo aquel que ha sufrido en tierra extraña. Esa mirada la tienen nuestros propios braceros que durante nuestra revolución marcharon a los campos yanquis con la esperanza de ganar dólares a raudales. Y ganaron unos pocos de ellos; pero ¡A cambio de qué penalidades, de que vejaciones!*

Así, Joe, se ha hecho mortajado por la intriga, por el odio racial, por la idea de superioridad que tienen sobre nosotros los rubios del país del dólar.²¹⁶

La estrategia emprendida por el periódico *La Afición* permitió que la sociedad mexicana se sensibilizara y apoyase la construcción de una magna arena, para evitar que en lo sucesivo se violentaran los derechos de los compatriotas. El “Yaqui Joe” se convirtió en el más digno representante de todo aquel mexicano que luchaba de manera honrada por una vida mejor y a quien, a pesar de eso, se le cerraban las puertas:

De derecho, es el campeón del mundo; pero ya sabemos cómo las gasta el hojalatero en el país del norte para reconocer campeón a un mexicano. *Por un tiempo, dado que ninguno de su peso le había ganado, lo reconocieron como tal; pero después la sangre sajona se rebeló al saber que uno que llevaba sangre india en sus venas ostentaba tal título* y decidieron ¡Urbi et orbi! Boicotear a los mexicanos y que fuera el campeón alguien que llevara otra sangre. Dieron el título al ruso Billy Romanoff.²¹⁷

Además, el diario deportivo se encargó de mostrar las cualidades del “Yaqui” y en pocas palabras, lo volvieron mejor que todos los rivales extranjeros, dejando en claro que los mexicanos no eran inferiores a los de otra nacionalidad:

De la cintura para abajo su físico es maravilloso. Alguien a mi lado hizo la observación de que sus piernas parecían manos. No. Las manos, mejor dicho los brazos, no pueden tener la potencia que poseen esas

²¹⁶ Fray Nano, “Gran luchador es Yaqui Joe”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., sábado 23 de septiembre de 1933, p. 1. (las cursivas son mías).

²¹⁷ *Ibid.*,

piernas de “Yaqui Joe”, la impresión que me dieron fue la de unas enormes tenazas, con la soltura de la goma y la fuerza del acero.²¹⁸

Ideas como la de superioridad de los mexicanos frente a los luchadores estadounidenses, el maltrato que sufrían fuera de su patria y la necesidad de generar la infraestructura adecuada para un espectáculo propio estuvieron presentes en las columnas de *La Afición*, en donde se volvieron más que frecuentes las palabras esclavitud, boicot, racismo y discriminación. Todo esto da forma a lo que Janina Möbius ha denominado de manera correcta “el mito fundacional de la lucha libre en México”.²¹⁹ En el cual podemos ver las raíces nacionalistas que más tarde se hicieron palpables no sólo en los luchadores que toman nombres y caracteres folclóricos, sino al momento en el que estos se enfrentaron y derrotaron a los mejores representantes de países como Estados Unidos, Unión Soviética, Alemania y Japón.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Janina Möbius, *op.cit.*, p. 71.

2.2.5.- La Catedral de la lucha libre.

Salvador Lutteroth González, ex revolucionario, ex inspector de Hacienda y fracasado empresario, que se encontraba cansado de intentar cobrar a los clientes de su mueblería, pensó en 1933 en fundar un negocio que “dejara utilidades inmediatas y en el que no tuviera que fiar a nadie”.²²⁰ Fue entonces que se le vino a la memoria el viaje que emprendió a los Estados Unidos comisionado por el general Álvaro Obregón, en donde presenció una función de *catch*, en el Liberty Hall de El Paso, Texas. Lutteroth, quien además quedó prendado de la imponente figura del griego Gus Papas,²²¹ atestiguó el éxito que tenía la lucha libre, que contaba ya con un profundo raigambre y se percató de lo rentables que eran los luchadores mexicanos.

Lutteroth se asoció con el empresario Francisco Ahumada y el promotor Miguel Corona, dos personas que tenían gran conocimiento de la lucha como negocio de entretenimiento.²²² La sociedad poseía dinero, pero le faltaba el local, por lo que se decidió acudir a los magnates del boxeo y dueños de la Arena Nacional Carlos Lavergne y James Fitten, de quienes sólo obtuvieron negativas. El ánimo de Lutteroth no decreció y pudo rentar la Arena Modelo propiedad de Víctor Manuel Castillo. El lugar se encontraba desmantelado y en pésimas condiciones pues había sido abandonado desde 1931, por lo que se emprendieron trabajos de remodelación de manera total, se construyó el *ring*, las gradas, se taparon los hoyos por donde se colaba el aire y se techó con lona para que sirviera en toda su capacidad.²²³

²²⁰ Entrevista de Salvador Lutteroth con Ricardo Morales, *Box y lucha*, núm. 1609, México D.F., 30 de septiembre de 1983, en Grobet, Lourdes, *Espectacular de Lucha Libre*, México, UNAM-CONACULTA-Océano-Trilce, 2005, p. 20.

²²¹ http://www.cml.com/historia_cml.htm [página consultada el 13 de marzo de 2012].

²²² Fray Nano, “La Arena México se dedicará al impulso de la Lucha libre”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 7 de septiembre de 1933, año III, núm. 334, p. 1.

²²³ Fray Nano, “Dos Arenas van a ser inauguradas muy pronto”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 31 de agosto de 1933, año III, núm. 331, p. 1.

Las obras terminaron en el año de 1933 y la anhelada inauguración no se hizo esperar. Con bombos y platillos, el jueves 21 de septiembre de 1933 a las 8 horas con 15 minutos, la historia de la lucha libre en México comenzó a escribirse, pues se inauguró un recinto apropiado para la exhibición de diversos deportes, pero destinado de manera principal al pancracio.²²⁴ Además, nació la EMLL (Empresa Mexicana de Lucha Libre), a cuya cabeza se encontraban Salvador Lutteroth González, Francisco Ahumada y Miguel Corona. Desde ese momento, nuestro país contó con la infraestructura necesaria para la generación de luchadores.

El día de la apertura de la Arena México, las calles de la colonia de los Doctores fueron testigos de un fenómeno inusual; poco a poco, desde la tarde, comenzaron a llegar quienes buscaban adquirir un boleto de primera fila y admirar con sus propios ojos la figura principal de la noche: el imponente sonorenses José Francisco, mejor conocido como “Yaqui Joe”.

La prensa deportiva se había encargado con especial cuidado de seguir los pasos del atleta desde su llegada, incluido el momento en que encontraron el rival adecuado, el californiano “Bobby” Sampson, considerado el segundo mejor del mundo en su categoría,²²⁵ y a quien se presentaba como el “Ex Campeón de la Marina Americana”. Esa noche, la lucha estelar dejó de ser libre, para convertirse en una querrela cargada de significaciones, en una de las justas más importantes por el honor nacional. El sonorenses no podía darse el lujo de perder la batalla, su obligación era reivindicar el lugar de los mexicanos. Eso quedó claro en los carteles que rezaban lo siguiente: “Tenemos contratados a los luchadores mexicanos que están siendo boicoteados en Estados Unidos, para enfrentarlos con los mejores luchadores mundiales”.²²⁶

²²⁴ Fray Nano, “La Arena México se dedicará al impulso de la Lucha libre”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 7 de septiembre de 1933, año III, núm. 334, p. 1.

²²⁵ Fray Nano, “El mexicano Yaqui Joe y su adversario de hoy Sampson”, en *La afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 21 de septiembre de 1933, p. 1.

²²⁶ Cartel de la inauguración de la Arena México antes Modelo, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 7 de septiembre de 1933, año III, núm. 334.

El público congregado en la Arena México comenzó a preocuparse al ver que el Yaqui perdía la primera caída en su propia casa. Sin embargo, la fuerza y agilidad del sonorense le permitieron recuperarse de una manera rápida, logró controlar la situación y salir adelante: las dos siguientes caídas fueron suyas, el estadounidense no representó mayor problema. La euforia no se hizo esperar y las loas retumbaron en la Arena: “Yaqui Joe bajó del ring en medio de una gran ovación. ¡México al fin tiene un gran luchador!”.²²⁷

En el encuentro semifinal de aquella memorable fecha estuvieron presentes el chino Long Tin Kit “Achiu”, conocido como “El Rey del Tope”, proveniente de Kansas City, quien enfrentó al luchador Irlandés “Cyclone” Makey.²²⁸ La lucha “también gustó mucho, pero desde luego interesó menos porque ni los chinos ni los irlandeses son nuestros paisanos”.²²⁹ En las preliminares estuvieron presentes los estudiantes Antonio Rubio, quien se midió contra Jesús Carrillo, y Flamarión contra José Pavia Crespo, jóvenes pertenecientes a la escuela de la misma arena, a cargo del profesor Gonzalo Avendaño.

Los precios de los boletos para el espectáculo fueron desde los \$4.00 pesos en *ring* numerado hasta \$1.00 peso por la entrada general.²³⁰ Los costos sufrieron pocas alteraciones durante las siguientes dos décadas, siendo accesibles para los habitantes de los barrios populares que eran casi la totalidad del público que, de manera religiosa, se daba cita en las funciones de los domingos, en donde podían ver a luchadores extranjeros, como los

²²⁷ Fray Nano, “Gran luchador es Yaqui Joe”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., Sábado 23 de septiembre de 1933, p.2.

²²⁸ Fray Nano, “El mexicano Yaqui Joe y su adversario de hoy Sampson”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 21 de septiembre de 1933, p. 1.

²²⁹ Fray Nano, “Gran luchador es Yaqui Joe”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., sábado 23 de septiembre de 1933, p. 2.

²³⁰ Cartel de inauguración de la Arena México antes Modelo, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 21 de septiembre de 1933.

estadounidenses “Ray Ryan” e “Hipopótamo Higgins”, o como el alemán Stefan Berne, el japonés Matzuda y el italiano Pietro Chiandoni.²³¹

La estrategia de Lutteroth consistió en formar una empresa que tuviera solidez propia, que no dependiera sólo de los extranjeros, sino que contara con sus propias figuras. Para esto, en el año de 1934 convocó a todos los jóvenes que tuvieran sed de triunfo a convertirse en luchadores, y los empezó a buscar en lugares como la Escuela Nacional de Medicina, los gimnasios y las escuelas de policía, donde pensaba que se encontraban las personas con las capacidades físicas adecuadas.²³² De esa convocatoria nació la primera generación de luchadores, que conocieron sus mejores tiempos a fines de la década de 1940 y principios de 1950, como Carlos “Tarzán” López, Firpo Segura, Merced Gómez, Raúl Romero y Octavio Gaona.²³³ Poco a poco, la lucha libre fue protagonizada por mexicanos y los extranjeros que en décadas pasadas eran la atracción principal sólo sirvieron como catapulta.

Durante esta época de introducción del *pancracio* en México y hasta fines de la década de 1970, cada encuentro *luchístico* podía durar alrededor de 30 minutos. El estilo era conocido como a *ras de lona*, es decir, se buscaba someter al rival mediante *llaves*, hasta que el réferi contara los tres segundos reglamentarios, o perdía si no se podía liberar.²³⁴

El éxito que trajo para Salvador Lutteroth la lucha libre despertó pronto la envidia de los promotores y magnates del box Fitten y Lavergne, quienes lo presionaron y amenazaron con quitarle los luchadores y dejarlo fuera del negocio sino aceptaba llevar las funciones a la Arena Nacional.²³⁵ Al verse acorralado

²³¹ Ricardo Morales entrevista a Salvador Lutteroth, *op.cit.*, p. 20.

²³² Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, p. 78.

²³³ Antonio Esquivel, “Entre magia, color y realidad. Lucha libre, historia del deporte espectáculo” versión digital en: http://impacto.mx/cl%c3%A1sicos/nota-32138/lucha_libre_historia_del_deporte [página consultada el 19 de marzo de 2012].

²³⁴ Möbius, *op.cit.*, p. 76.

²³⁵ Guerrero Loyola, *op.cit.*, p. 15.

aceptó “la oferta” y presentó su espectáculo los días jueves, pagando a los dueños de la arena una renta de 200 pesos. La primera lucha que se celebró en el local ubicado en la calle de Iturbide fue el 5 de octubre de 1933, los precios de entrada fueron de los \$4.00 pesos en el *ring* numerado hasta \$1.00 peso en la entrada general; además, las mujeres pudieron entrar gratis en compañía de un caballero.²³⁶ Los domingos las luchas se siguieron presentando de manera normal en la Arena México.

2.2.6.- La incursión de las mujeres en la lucha libre.

Dos años después de la inauguración de la Arena México, los habitantes de la ciudad de México pudieron presenciar el primer combate entre mujeres. El encuentro se efectuó el 12 de julio de 1935 y formó parte de la gira del promotor Frank Moser. Entre las luchadoras se encontraban Louise Francis, de origen francés, las estadounidenses Pauline White y Teddy Meyers, la alemana Mae Stein, la canadiense Katherine Hart y Natalia Vázquez, atleta de origen mexicano que comenzó a labrar su propia carrera en El Paso, Texas.

Sin embargo, el espectáculo no resultó como se esperaba, pues el público que acudió lo hizo sólo por morbo y comenzó a retirarse después de la primera lucha. La prensa especializada no ayudó mucho, calificó el evento de mediocre y de mala calidad, enfatizando el supuesto carácter masculino del pancracio.²³⁷

Pasaron siete años para que el público mexicano volviera a ver lucha libre femenil. Se trató del grupo comandado por Billy Wolfe, en donde se encontraba la cautivadora estadounidense Mildred Burke. En esta ocasión, los resultados fueron diferentes: la arena abarrotada, los gritos ensordecedores de los asistentes y las heroínas que se movían en un “mundo de hombres” motivaron el surgimiento de la

²³⁶ Fray Nano, “Las luchas serán desde el jueves en la Arena Nacional”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., 2 de octubre de 1933, año III, núm. 345. P. 1.

²³⁷ Norma Irene Aguilar Hernández, “Damas del cuadrilátero. Reportaje sobre la lucha libre femenil en México”, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2009, p. 28.

primera generación de luchadoras mexicanas, entre las que se encontraron Chabela Romero, La Enfermera del Médico Asesino, Toña la Tapatía e Irma González, mejor conocida como La Novia del Santo.²³⁸

A pesar de que la lucha más difícil de estas atletas fue contra una sociedad cargada de prejuicios machistas, lograron ser reconocidas y admiradas. Pero el gusto les duró muy poco ya que, en 1955 el regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu, prohibió la lucha de mujeres que la consideraba como un pésimo “ejemplo social”.²³⁹ A partir de ese momento, la lucha libre femenil mexicana se libró en pequeñas arenas ubicadas en el interior de la República, así como en el extranjero, en donde tuvo gran éxito. El *boom* del deporte hizo posible que las más famosas incursionaran en el celuloide, pero lo hicieron como extras, en papeles menores y con tan pocos diálogos que podían contarse con los dedos de una mano.²⁴⁰

Con el tiempo, las luchadoras comenzaron a organizarse, exigieron la reivindicación de sus derechos y la erradicación del veto, mismo que consiguieron hasta el año de 1986.

²³⁸ Leticia Gasca Serrano, “La Novia del Santo”, en *El Universal Domingo*, México, 25 de marzo de 2012, p. 24

²³⁹ Roberto Rosendo Ríos Vargas, “Llaves, máscaras y lances. Lucha libre mexicana”, Tesis de Licenciatura en Comunicación y periodismo, México, UNAM-Facultad de Estudios Superiores Aragón, 2010, p. 59.

²⁴⁰ Aguilar Hernández, *op.cit.*, p. 60.

2.2.7.- El embudo Coliseíno.

La Coliseo se convirtió en la prueba de fuego de aceptación del público, ya que los gladiadores debían de convencer a numerosos asistentes originarios de los barrios más bravos. Por ello se convirtió en un lugar en el que no cualquiera es ley, no cualquiera enardece o se gana la simpatía del respetable, solo los elegidos.
Guadalupe Cruz.²⁴¹

Diez años después de que Salvador Lutteroth abriera la Arena México, inauguró otro recinto dedicado al deporte-espectáculo. Se trató de la Arena Coliseo edificada en la calle de República de Perú número 77, con un aforo para 6 863 aficionados;²⁴² por su ubicación convocaba a los habitantes de los barrios más aguerridos: Tepito y Lagunilla. Lutteroth pudo construir la Arena gracias a un golpe de suerte, pues en el año de 1934 se ganó el premio mayor de la Lotería Nacional consistente en \$40 000 pesos, con los que puso los cimientos de lo que nueve años más tarde fue conocido como el “Embudo Coliseíno” debido tanto a la forma de su construcción como a su capacidad:

Los ingenieros tuvieron que diseñar un escenario deportivo “hacia arriba”, en forma de embudo con el cuadrilátero en la parte central de la primera planta, el lunetario alrededor del encordado; un segundo piso con gradería de segunda clase y más arriba “el gallinero”; otra planta, la tercera, y por si fuera poco, una especie de gradas “colgadas” en la parte más alta cerca del techo del inmueble.²⁴³

²⁴¹ Guadalupe Cruz, “Todo sobre la lucha libre. Máscaras vemos cabelleras no sabemos”, *Somos*, año 2, especial 3, 15 de marzo del 2000, p. 13.

²⁴² Fernando González, “Coliseo de grandes batallas. El embudo de la calle”, versión disponible en internet en <http://www.record.com.mx/luchalibre/2011-04-02/coliseo-de-grandes-batallas> [página consultada el 3 de abril del 2011].

²⁴³ María Eugenia Martínez y Ana María Cortés, “Si la Catedral y el Coloso hablaran...” en *Santo. Vida, obra y milagros*, *Somos*, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 78.

¡La soberbia inauguración! Tal y como rezaban los carteles se efectuó el viernes 2 de abril de 1943, a las 8:30 de la noche.²⁴⁴ El espectáculo dio inicio cuando el regente de la ciudad, el Lic. Rojo Gómez hizo la declaratoria de apertura, estando presentes en el *ring* los luchadores que ese día habrían de enfrentarse.²⁴⁵ También se dieron cita los pioneros del boxeo y la lucha libre en México; entre los invitados de honor estuvieron don Salvador Esperón y Fernando Colín, quienes protagonizaron el 15 de noviembre de 1905, la primer pelea de postín entre boxeadores nacionales; don Policarpio Santa María, quien fuera el primer peleador mexicano que figuró en una función estelar de paga; don Enrique Ugartechea y don Rosendo Arnáiz, precursores de la lucha libre y primeros promotores; don Baldomero Romero, promotor a quien se debió el resurgimiento del box en México, así como los boxeadores Alfredo Gaona, Rodolfo Casanova, Leoncio Ochoa y René Chambón.²⁴⁶

Para este momento, las cosas habían cambiado de manera total. Eso se evidenció en el combate estelar, pues ya no eran atletas extranjeros los que lo encabezaban, sino mexicanos de renombre en el deporte. Entre ellos se encontraba el odiado rudo que se caracterizaba por su máscara plateada, El Santo, quien esa noche se enfrentó, por el Campeonato Mundial de Peso Medio, al feroz luchador “Tarzán” López.²⁴⁷

Sin embargo, a pesar de que el plateado estaba viviendo una de sus mejores rachas pues había conquistado el cetro Nacional Medio y el Nacional Welter, y hecho una fuerte campaña al derrotar a varios luchadores con lujo de violencia no pudo con el imponente “Tarzán” López, cuya armonía entre técnica y fuerza le permitieron vencer dos caídas al hilo a El Santo.

²⁴⁴ Cartel de inauguración de la Arena Coliseo, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 1 de abril de 1943, año XIII, núm. 3705, p. 7.

²⁴⁵ D. Vara, “El Lic. Rojo Gómez, Regente de la Ciudad hará la Declaratoria de apertura del Coliseo”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 1 de abril de 1943, año XIII, núm. 3705, p. 1.

²⁴⁶ D. Vara, “Los precursores de la Lucha y el boxeo en México asistirán a la función inaugural como invitados de honor”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., jueves 1 de abril de 1943, año XIII, núm. 3705, p. 1.

²⁴⁷ El Santo, “A pesar del público y de Tarzán voy a ser campeón del mundo”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., viernes 2 de abril de 1943, año XIII, núm. 3706, p. 4.

En la lucha semifinal, se enfrentaron Bobby Arreola, conocido como “El Adonis” de Monterey contra Black Guzmán, hermano del Santo, mientras que en la sexta lucha se presenció el debut en México del tercer peso medio del mundo, Cowboy Murphy, que se midió contra Jack O’Brien. Además hubo cinco luchas preliminares a una caída con límite de 20 minutos, en las que estuvieron presentes los principales luchadores de la década de 1940, quienes más tarde incursionarían en la cinematografía mexicana como “El Lobo Negro”, Bobby Bonales, Firpo Segura, Raúl Romero, “Gorila” Macías y “Dientes” Hernández.

El costo de entrada del espectáculo fue de \$10.00 pesos en el *ring* numerado hasta \$2.00 pesos en gradas.²⁴⁸ Debido a las expectativas que despertaba la inauguración de la arena, los boletos fueron puestos a la venta desde días antes en las oficinas de la EMLL ubicadas en la calle de Iturbide núm. 20, así como en las taquillas de la misma Arena Coliseo.

²⁴⁸ Cartelera de inauguración de la Arena Coliseo, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., viernes 2 de abril de 1943, año XIII, núm. 3706.

2.2.8.- La Época de Oro de la Lucha libre. El “salto” del cuadrilátero a la fotonovela, la televisión y el cine.

La arena estaba de bote en bote,
la gente loca de la emoción.
En el *ring* luchaban los cuatro rudos
ídolos de la afición.
El Santo, El Cavernario, Blue
Demon y El Bulldog.
El Santo, El Cavernario, Blue
Demon y El Bulldog.
Y la gente comenzaba a gritar.
Se sentía enardecida sin cesar.
Métele la *Wilson*, métele la *Nelson*,
la *Quebradora* y el *Tirabuzón*.
Quítate el candado, pícale los ojos,
jálale los pelos ¡Sácalo el *ring!*
Los luchadores.²⁴⁹

De 1950 a 1970, la lucha libre vivió su Época de Oro. No sólo se llevó a cabo la construcción de pequeñas arenas en la Ciudad de México, sino que se expandió a Puebla, Guadalajara, Monterrey, Ciudad Obregón y Acapulco. Aunado a esto, los atletas más populares viajaban en caravanas por diversas partes del interior de la República.

Diversos luchadores lograron convertirse en estrellas, pues saltaron del cuadrilátero para protagonizar batallas épicas en las fotonovelas como *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, la cual vio la luz en 1952, producto de la prolífica mente de José G. Cruz, quien un año más tarde dio vida a otras historias como *Black Shadow* y *Halcón Dorado*. Debido al éxito de estas fotonovelas, las historias se multiplicaron y surgieron *Cavernario. El emperador de la selva*, protagonizada por el temible rudo “Cavernario” Galindo; *Gori Guerrero. El amo del barrio* y *El misterio del Médico Asesino*,²⁵⁰ entre muchas otras más. De la

²⁴⁹ Canción *Los luchadores*, letra Pedro O. Guadarrama, México, 1952.

²⁵⁰ Armando Bartra, *Santo, el enmascarado de papel contra los profetas aldeanos*, versión disponible en internet en: <http://cuadrivio.net/2011/03/apocalipticos-integrados/> [página consultada el 9 de marzo de 2011].

misma forma pasaron al celuloide, donde además fundaron un género cinematográfico único en el mundo, prueba innegable de que la lucha vivía su mejor época. Asimismo, la incursión del deporte-espectáculo en los medios de comunicación masiva como la televisión permitió su llegada a más sectores de la sociedad, pues anteriormente estaba sólo reducida a los habitantes de los barrios populares.

Las arenas que se encontraban de *bote en bote*, con un éxito rotundo en taquilla, atrajeron la atención del consorcio televisivo dirigido por Emilio Azcárraga y Jesús González Garza, quienes buscaron llegar a un acuerdo con Salvador Lutteroth para transmitir sus funciones. Sus intentos fueron inútiles, pues el jalisciense dueño de la EMLL se negó de manera rotunda alegando que se atentaría contra la pureza del deporte y la asistencia a sus arenas disminuiría.

Los magnates de la comunicación no se dieron por vencidos tan rápido y su ingenio terminó por triunfar. En el año de 1952 acondicionaron el estudio "A" de Televisión con un cuadrilátero improvisado, butacas e inclusive vestidores y lo nombraron Arena Televisión. Sus primeros luchadores fueron aquellos que dejaron la EMLL ante el éxito que auguraba la televisión, además incluyeron nuevos elementos para atraer la atención del público, como la introducción de atletas de gran tamaño y peso, como La Tonina Jackson y El "Médico Asesino", así como una nueva modalidad de lucha: los *relevos australianos*, en la que se enfrentaban tres contra tres, y por último pero no menos importante la lucha de enanos, que despertaba gran morbo entre los asistentes, pues no sabían si los que luchaban eran niños o adultos de muy baja estatura.²⁵¹

Las transmisiones no duraron mucho tiempo; en el año de 1955 fueron prohibidas por el regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu, quien consideraba que la lucha libre era un atentado contra la moral y a las buenas costumbres, a su vez, señaló que pervertía las mentes débiles de los jóvenes inculcando en ellos la

²⁵¹ Lourdes Grobet, "La pequeña escala", en Grobet, *op.cit.*, p. 86.

violencia. También argumentó que la prohibición era necesaria pues, desde el inicio de las transmisiones televisivas el número de accidentes infantiles de gravedad había ido en aumento, ya que los niños, en su afán por imitar lo que hacían sus ídolos, sufrían graves daños.²⁵²

Siendo así, las dos grandes arenas, la México y la Coliseo, fueron poco a poco insuficientes para dar abasto al público que se congregaba a ver a sus ídolos. Fue entonces como Salvador Lutteroth González decidió destruir la antigua Arena México el 7 de octubre de 1954. La demolición del local que tenía un aforo de 5 000 personas marcó el inicio de uno de los proyectos más ambiciosos del deporte mexicano: la construcción de local magno que albergara a miles de aficionados, y sirviera para múltiples espectáculos y encuentros de boxeo, hockey sobre hielo, básquetbol, tenis y, por supuesto, pancracio. Dos años después el 27 de abril de 1956, se inauguró la Nueva Arena México, en la calle de Doctor Lavista número 187, abarcó una superficie de 12 500 metros y contó con una capacidad para 17 678 personas.²⁵³

En la prensa deportiva relativa a la inauguración se aprecia la idea de modernidad que imperaba en la ciudad debido a la rápida urbanización e industrialización, así como a la generación de infraestructura en diversos sectores:

Una Arena digna de este México nuevo que ha venido adquiriendo categoría excepcional con su moderna Ciudad Universitaria y su Estadio; su gran Aeropuerto y, en fin, toda esa serie de obras y de instalaciones que dejaban con la boca abierta a cuantos llegan a nuestra capital [...] Ha surgido en los últimos años un México nuevo. Y digno de él es la Arena que hoy abre sus puertas con una extraordinaria función de lucha, acaso la más interesante de cuantas se hayan ofrecido en México.²⁵⁴

²⁵² Möbius, *op.cit.*, p. 75.

²⁵³ María Eugenia Martínez y Ana María Cortés, "Si la Catedral y el Coloso hablaran..." en *Santo. Vida, obra y milagros, Somos*, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 79.

²⁵⁴ Antonio Andere "Al fin hoy se inaugura la grandiosa Arena México", en *La Afición. Diario matutino deportivo*, México, D.F., viernes 27 de abril de 1956, año, XXVI, núm., 8419, p. 1.

En la función se presentó sólo lo mejor de la lucha libre mexicana. El combate estelar fue protagonizado por el ídolo de multitudes: El Santo, el Enmascarado de Plata, quien hizo mancuerna con El Médico Asesino para enfrentar a la pareja formada por Rolando Vera “El Coloso del Norte” y el “Manotas” Blue Demon.²⁵⁵ En la lucha semifinal se presentaron “El Enfermero” quien se midió contra “El Gladiador” y hubo además cinco luchas preliminares a una caída. Los costos por boleto fueron de los \$25.00 a los \$15.00 pesos en el *ring* general y de los \$13.00 a los \$4.00 pesos en lugares ubicados en el centro de la arena y las gradas.

El espectáculo inaugural de la Nueva Arena México evidencia diversos elementos que llevan a considerar estos años como la Época de Oro de la lucha libre. El más significativo fue que los atletas nacionales y no los extranjeros dominaron la escena, ostentaban campeonatos y se encontraban en la preferencia del público. Además, los luchadores que lo protagonizaron eran en su mayoría enmascarados, pues durante esta época la lucha se nutrió de elementos folclóricos, con lo que, si bien perdió seriedad deportiva, ganó un carácter teatralizado que a fin de cuentas la hizo única en el mundo. Fue así como surgieron luchadores que representaron el conflicto maniqueo entre el bien y el mal a través de sus nombres, vestuarios y formas de pelear, dejando atrás la vestimenta austera de la década de 1930, compuesta por calzoncillos y botas, para dar paso a los trajes llamativos con mallas, capas satinadas y sobre todo máscaras que reflejaban los valores, ideas, miedos y anhelos de las clases asiduas a la lucha libre.

Durante la década de los sesenta y setenta del siglo XX, los costos de entrada a las funciones de lucha libre siguieron siendo accesibles a las clases populares. En la Coliseo, los precios iban de los \$10.00 a los \$4.00 pesos en *ring* numerado y de los \$3.50 pesos a los \$2.50 pesos en gradas y balcón, y por lo

²⁵⁵ Cartel de inauguración de la Nueva Arena México, en *La Afición. Diario matutino deportivo*, México, D.F., jueves 26 de abril de 1956, año XXVI, núm., 8418, p. 12.

general los combates se efectuaban los días domingo a las 5:00 pm. En la Arena México, los encuentros se llevaban a cabo los martes y viernes a las 7:30 de la noche, y los costos por boleto oscilaban entre los \$13.00 y los \$9.00 pesos en *ring* general, y de los \$6.00 a los \$4.00 pesos en gradas. En ambas arenas, tanto niños como mujeres entraban gratis en compañía de un caballero, en una estrategia utilizada por los empresarios para propiciar ambientes familiares y llegar al gusto de todas las edades.

El *boom* de la lucha libre continuó hasta principios de la década de 1990, cuando se llegaron a contabilizar 500 arenas en toda la República Mexicana. Sin embargo, la crisis se hizo presente y siete años después había sólo 50 arenas en el país.²⁵⁶ La situación se debió a dos factores: en primer lugar, a la retransmisión televisiva del deporte-espectáculo, con lo que los asistentes dejaron de ir a los encuentros ante la gratuidad que aparenta la televisión; y también a la muerte física de uno de los más grandes luchadores de la historia, El Santo:

Sin él las entradas de las arenas bajaron y se convirtieron en salas de etnohistoria para intelectuales súbitamente preocupados por la catarsis de las clases marginadas, llegaban a la Coliseo con una obra de Roland Barthes bajo el brazo, en lugar del *Box y Lucha*, y comparaban sus teorías de la realidad, siempre disfrutando –según ellos– de las reacciones de los asistentes más que de la lucha en sí, mientras algunos sobrevivientes del viejo público seguían acudiendo fielmente, movidos, quizá, por la inercia misteriosa del tiempo que nos hace percibir las cosas en su ausencia.²⁵⁷

Atrás quedó la rebotante asistencia a arenas como la Revolución, en donde familias completas se reunían para ver a sus ídolos, como Rito Romero, “Gori” Guerrero, Black Shadow y por supuesto El “Cavernario” Galindo, deshaciéndose a golpes y mostrando sus mejores *llaves* frente a las cámaras que grababan escenas de un nuevo cine: el de luchadores.

²⁵⁶ Möbius, *op.cit.*, p. 88.

²⁵⁷ Fernando Rivera Calderón, “Un rudo bajado del cielo”, en Nívar José Xavier, [et al.] *Somos, Santo. Vida obra y milagros*, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 45.

2.3.- El libre género de luchas.

¡Qué películas! Qué pasivo debe haber sido el siglo diecinueve sin cine de luchadores y horrores fantásticos.
Jorge Ayala Blanco.²⁵⁸

¡Quiero ver sangre!
Grito del público en la arena.²⁵⁹

A pesar de que la crítica cinematográfica sólo lo tachó de inverosímil, carente de ingenio ridículo y pedestre,²⁶⁰ el cine de luchadores logró posicionarse dentro del gusto del público mexicano, conquistó los mercados de Centro y Sudamérica e inclusive recibió elogios en países como España, Francia y Líbano. Sus historias plagadas de fantasía y acción permitieron que sus protagonistas se convirtieran en superhéroes de carne y hueso, capaces de realizar acciones sobrehumanas, para conservar la paz del mundo entero y la integridad de la nación, lo que permitió que El Santo, el Enmascarado de Plata, máximo exponente del género se convirtiera en una leyenda.

El cine de lucha libre llegó a un terreno abonado por la enorme atracción que despertaban las presentaciones en las múltiples arenas ubicadas a lo largo y ancho del país, además de que la popularidad del pancrancio mexicano aumentó de manera considerable gracias a las transmisiones televisivas, así como a la publicación de fotonovelas y cómics protagonizados por los luchadores más famosos del momento.

Durante la década de 1950, el también llamado *wrestling* mexicano se fue introduciendo en la pantalla grande de una manera tímida pero insistente. Se

²⁵⁸ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1968.

²⁵⁹ *La loba del ring*, René Cardona, México, 1964, min. 26:51.

²⁶⁰ *Vid.*, Ayala Blanco, Jorge, "El Santo" en *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1968, pp. 295-304 y García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, pp. 210-302.

rodaron 21 películas,²⁶¹ en algunas de las cuales la lucha fue sólo un elemento secundario, lo que de alguna manera permite observar su impacto en la sociedad. Diez años después, la situación cambiaría radicalmente y el cine de luchadores viviría su Época de Oro pues se estrenaron 66 cintas, 24 protagonizadas por El Santo. En los años sesenta, el género comenzó a dar muestras de agotamiento, pues a pesar de que se produjeron 50 filmes, los resultados en taquilla fueron ínfimos con respecto a la década anterior. Ante tal situación, los productores implementaron dos medidas para hacerlo más atractivo: la primera, saturar las pantallas con más de un luchador enmascarado, algunos inclusive bastante ridículos, y la segunda, hacer constante la aparición de figuras de otros ámbitos como escapistas, boxeadores y cómicos. Al final, el género no logró vencer los obstáculos y renovarse, su ocaso se presentó con el del Enmascarado de Plata y durante la década de 1980 sólo se produjeron nueve cintas, entre las que hubo parodias y documentales.²⁶²

Los temas y elementos recurrentes fueron representativos de cada etapa. En los orígenes (1952-1959), se buscó contar la vida de los luchadores y el mundo en el que se veían inmersos, para esto se acudió a temas y formas narrativas presentes en la cinematografía tradicional como la comedia, el melodrama rural y el horror, pero éstos terminaron por triunfar mientras que la lucha pasó a ser un mero relleno de películas como *El fantasma se enamora* (1952, Rafael Portillo), *Sindicato de telemirones* (1953, René Cardona), *De carne somos* (1954, Roberto Gavaldón) y *¡Ay, chaparros, como abundan!* (1955, Rolando Aguilar).

En la Época de Oro (1960-1969), los temas que se volvieron una constante fueron el espionaje, los complots internacionales para desestabilizar la economía y la política, la generación desmedida de armas de destrucción masiva y las invasiones de seres de otros planetas. A pesar de ser un cine sumido en la irrealidad y en el mundo de la ficción, estuvo siempre apegado al contexto que se

²⁶¹ Carro Nelson, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1995, p. 31.

²⁶² Raúl Criollo [et al.], *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2011, pp. 297-307.

estaba viviendo, en el que permeaba un profundo terror ante una posible catástrofe nuclear debido al conflicto entre el bloque capitalista y el comunista. De esta época son las cintas: *Neutrón contra el Dr. Caronte* (1960, Federico Curiel), *Los endemoniados del ring contra la mano que aprieta* (1964, Alfredo B. Crevenna), *Blue Demon contra las arañas infernales* (1966, Federico Curiel), *Operación 67* (1966, René Cardona Jr.), *Santo contra la invasión de los marcianos* (1967, Alfredo B. Crevenna) y por supuesto *Blue Demon y las invasoras* (1968, Gilberto Martínez Solares).

En la tercera etapa (1970-1981), a pesar de seguir presentes los temas de la década anterior, sobre todo el complot internacional y las invasiones, se volvió a recurrir al horror, a los elementos cómicos, e inclusive se notó la influencia de las cintas hongkonesas de artes marciales. A esta época corresponden cintas en las que hicieron equipo más de un luchador, como *Las momias de Guanajuato* (1970, Federico Curiel), *La invasión de los muertos* (1971, René Cardona), *Vuelven los campeones justicieros* (1972, Federico Curiel), *El triunfo de los campeones justicieros* (1973, Rafael Lanuza), *El investigador Capulina* (1973, Gilberto Martínez Solares), *La Mansión de las siete momias* (1975, Rafael Lanuza), *Misterio en las Bermudas* (1977, Gilberto Martínez Solares), *Atacan los Karatecas* (1977, Federico Curiel) y *La furia de los karatecas* (1981, Alfredo B. Crevenna).

Este cine generó también heroínas luchadoras, lo que en gran medida permitió ampliar su público, además de otorgar a la mujer un papel activo en un deporte que se relaciona con lo masculino y cuanto más en una época en la que la lucha libre femenil estaba prohibida en la Ciudad de México. Fue así como surgieron *Las luchadoras contra el médico asesino* (1962), *Las luchadoras contra la momia* (1964), *Las lobas del ring* (1964), *Las mujeres pantera* (1966), *La mujer murciélago* (1968) y *Las luchadoras contra el robot asesino* (1968), todas dirigidas por el prolífico René Cardona, así como la cinta *Las sicodélicas* (1968), a cargo de Gilberto Martínez Solares. En dichas películas “actuaron” las luchadoras de mayor popularidad en el interior de la República y el extranjero, como Chabela Romero,

Irma González y Toña “La Tapatía”, aunque su participación se redujo al intercambio de golpes sobre el *ring*, no tuvieron diálogos, ni mucho menos un papel protagónico, ya que estos fueron reservados para las bellas actrices Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell,²⁶³ quienes por supuesto carecían de conocimientos en el pancracio mexicano por lo que sus personajes fueron doblados en las escenas de acción.

Los principales realizadores del género eran Chano Urueta, Joselito Rodríguez, Federico Curiel, René Cardona, Alfredo B. Crevenna, Gilberto Martínez Solares, Benito Alazraki y Miguel M. Delgado, todos pertenecientes al STPC. Entre los actores “de culto” podemos mencionar a Wolf Ruvinskis y Crox Alvarado, quienes protagonizaron la primera cinta de luchadores, así como al Santo y Blue Demon; algunos, inclusive, se convirtieron en pilares de dicho cine pues su participación trascendió el mero intercambio de golpes, para entrar de lleno en la producción y la elaboración de los argumentos, como Fernando Osés, quien escribió veinte películas del Enmascarado de Plata, incluyendo la galardonada *Santo contra las mujeres vampiro*, y actuó como antagonista en 17 cintas del plateado,²⁶⁴ y además, apoyó la incursión del Demonio Azul con los argumentos para sus primeras cinco películas,²⁶⁵ Jesús “Murciélago” Velázquez, quien actuó en decenas de películas como villano y luchador a la par que argumentó *El Señor Tormenta* (1962), *Tormenta en el ring* (1962), *Las lobas del ring* (1964) y la tetralogía *Los Tigres del ring* (1957).²⁶⁶ Oros luchadores, gracias a sus dotes actorales, pasaron a formar parte de la industria cinematográfica nacional como Guillermo Hernández “Lobo Negro”, quien inició su carrera fílmica repartiendo

²⁶³ Norma Irene, Aguilar Hernández, “Damas del cuadrilátero. Reportaje sobre la lucha libre femenil en México”, Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, p. 60.

²⁶⁴ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 134.

²⁶⁵ *Blue Demon. El Demonio Azul* (Chano Urueta, 1964), *Blue Demon vs. el poder satánico* (Chano Urueta, 1964), *Blue Demon contra las Diabólicas* (Chano Urueta, 1966), *Arañas Infernales* (Federico Curiel, 1966), *Blue Demon contra los cerebros infernales* (Chano Urueta, 1966). Vid. “Filmografía total. Insensatez y sentimientos de culto”, en Criollo, *op.cit.*, pp. 297-307.

²⁶⁶ Michael Ramos Araizaga, *Sin límite de tiempo. El cine de lucha libre en imágenes y textos*, México, Sapeurs, 2011, p. 7.

golpes en las cuatro primeras películas del género, para más tarde trabajar bajo la dirección de Luis Buñuel en *La muerte en este jardín* (1956), así como en una gran cantidad de coproducciones con el extranjero.²⁶⁷

Este cine permitió el surgimiento de personajes que nunca antes habían pisado un cuadrilátero, como La Sombra Vengadora (Fernando Osés), Superzán, Neutrón, El Dr. Caronte, así como la pareja de enmascarados Ángel y Satán, protagonizados respectivamente por los luchadores profesionales Karlof Lagarde y René “Copetes” Guajardo, y por supuesto dos de los más famosos, Huracán Ramírez y Mil Máscaras.

Por último, cabe resaltar que si bien fue un cine al que se le achacan múltiples defectos, tiene el mérito de haber salvado en cierta forma a la industria cinematográfica cuando se debatía en una de sus peores crisis. Las películas de luchadores, y más en concreto las de El Santo, significaron enormes ganancias generadas por el público nacional e internacional; de ahí que estos años del cine mexicano hayan sido considerados como “La Época de Plata”.²⁶⁸ Tan sólo 30 películas del Enmascarado de Plata fueron estrenadas en España y otras más dobladas en Beirut, El Cairo, Alemania, Francia, Inglaterra, Japón y Turquía.²⁶⁹

²⁶⁷ Aviña Rafael, “Del ring a la pantalla. Las películas del pancracio”, en Guadalupe Cruz, *Todo sobre la lucha libre. Máscaras vemos cabelleras no sabemos, Somos*, año 2, especial 3, 15 de marzo del 2000, p. 78.

²⁶⁸ Fernández, *op.cit.*, p. 144.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 136.



Pero se borró la tristeza ¿a poco no? le dice El “Cavernario” Galindo al “Murciélago” Velázquez, dos veteranos que se convirtieron en íconos del género de lucha libre. *Las lobas del ring* (1964, René Cardona).



La Sombra Vengadora compartió pantalla con el Centauro del Norte en una historia que mezcló anacronismo, western, comedia ranchera, cine de la revolución y lucha libre. Imagen del filme *El Tesoro de Pancho Villa* (1954, Rafael Baledón).



La gran luchadora “Chabela” Romero tuvo la oportunidad de aparecer en el celuloide, aunque fuese en peleas de relleno y con diálogos que podían contarse con los dedos de una mano. *Las lobas del ring* (1964, René Cardona).



La última lucha (1958, Julián Soler) recreó una caravana de luchadores que recorrió las más importantes arenas del interior de la República.



El Mil Máscaras viajó en el tiempo a la Nueva España para enfrentar a una poderosa bruja en *Leyendas Macabras de la Colonia* (1973, Arturo Martínez).



Muchos luchadores y cómicos fueron los ingredientes durante la decadencia del género de lucha libre. *El investigador Capulina* (1973, Gilberto Martínez).

2.3.1.- Las cuatro primeras películas. Entre *dobles Nelson*, cabaret, melodrama y comedia.

Corría el año de 1952 cuando vieron la luz las cuatro primeras cintas de lucha libre: *La Bestia magnífica*, *El luchador fenómeno*, *Huracán Ramírez* y *El Enmascarado de Plata*. Su importancia radica en que fijaron las temáticas y marcaron las directrices que siguieron los cultivadores del género, lo que a la larga lo volvió repetitivo hasta el cansancio. En ellas se retoman temas de la cinematografía nacional, como el melodrama familiar, el sexo amoral, la amistad viril y el suspenso.²⁷⁰ De igual forma la lucha libre confluye con géneros como la comedia ranchera, el cabaret, el horror y la ciencia ficción, cada uno con sus personajes estereotípicos.

Chano Urueta inaugura el género dirigiendo *La Bestia magnífica*, cinta que narra la historia de dos grandes amigos, David (Crox Alvarado) y Carlos (Wolf Ruvinskis), quienes anhelan ser luchadores profesionales y se ven alentados por un ex campeón maltrecho, “El Maravilla” López, y por Teresita (Irma Dorantes), noble mujer que se pasa todo el día planchando ropa para ayudar a los jóvenes. Al poco tiempo son descubiertos por un promotor que, admirado de sus habilidades, los lleva a una gira por la República Mexicana y convierte en estrellas. Todo va bien hasta que, en un cabaret, se topan de frente con el mal, encarnado en una deslumbrante *femme fatale*, la rubia Meche (Miroslava Stern), que se dedica a sembrar la discordia entre los dos amigos. Al final, las intrigas de Meche acaban por triunfar y las consecuencias de una lucha entre ambos por el campeonato mundial resultan fatales, pues Carlos queda atado a una silla de ruedas, mientras David pierde la cordura para más tarde encontrar la muerte sobre un *ring*. La película significó la introducción del novedoso deporte y con ello la incursión en la pantalla de atletas de la talla del “Cavernario” Galindo, Guillermo Hernández “Lobo Negro” y Fernando Osés.

²⁷⁰ Aviña Rafael, “Del cuadrilátero a la pantalla” en Návar, José Xavier [et al.], *Somos, Santo. Vida, obra y milagro*, México, año 1, especial 2, octubre de 1999, p. 22.



Carlos (Wolf Ruvinskis) deja atrás a su familia y amigos para convertirse en campeón mundial de lucha libre; por desgracia, conoce en un cabaret a Meche (Miroslava Stern), una hermosa *femme fatale*, cuyas intrigas, además de alejarlo de sus objetivos lo condenan a quedar atado a una silla de ruedas. Imagen de la película *La bestia magnífica* (1952, Chano Urueta).



Cartel alemán de la película *La bestia magnífica* (1952, Chano Urueta). En el que podemos apreciar a Crox Alvarado, uno de los primeros actores que incursionó en el cine de luchadores y más tarde dio vida al héroe enmascarado El Ángel, en la segunda entrega del serial *La momia azteca* dirigida por Rafael Portillo.

Con algunas variantes, pero conservando la misma esencia, el público mexicano pudo disfrutar *Huracán Ramírez*, cinta dirigida por Joselito Rodríguez, en la que se mezclaron la lucha libre, la comedia y el drama familiar. Se trató de la película que inauguró la veta de los superhéroes enmascarados, y lanzó a la fama a un nuevo personaje, El Huracán Ramírez, interpretado por David Silva y cuyas escenas de acción fueron realizadas por Eduardo Bonada.²⁷¹

La película cuenta la historia de un luchador regordete, La Tonina Jackson, que tiene que partirse el alma sobre un cuadrilátero para conseguir el sustento de sus dos hijas y costear la carrera de su primogénito, Fernando (David Silva). Todo marcha a la perfección hasta que La Tonina descubre con profunda tristeza que Fernando “anda en malos pasos”, pues ha abandonado para dedicarse a cantar en un cabaret, donde baila la rumbera Gloria (Yadira Jiménez), quien además se encarga de ocasionarle problemas con su honrada y trabajadora novia *Laurita* (Carmelita González).

A pesar de las dificultades, Fernando se redime tras confesar que sus decisiones han ido encaminadas a procurar el bienestar de su familia. Además, demuestra con sus actos que siempre ha tenido como máxima la rectitud, la honestidad y la humildad, sin caer nunca en los vicios que caracterizan a los *bajos fondos*.

Cuando todo parece retornar a la normalidad, Gloria ejecuta un atentado para vengarse de los desaires que ha sufrido por parte de Fernando. El plan incluye un secuestro de La Tonina Jackson y una golpiza al Huracán Ramírez, que desafortunadamente pierde la máscara en medio del *ring*, revelando entonces su más grande secreto, que es ni más ni menos que Fernando, quien ha tenido que hacerla también de luchador para solventar los gastos de la casa.

²⁷¹ Criollo, *op.cit.*, p. 43.



La Tonina Jackson incursiona en el mundo de la lucha libre para sacar adelante a su familia y construir el hogar que prometió a su difunta esposa. *Huracán Ramírez* (1952, "Joselito" Rodríguez).



Función clandestina de lucha libre femenil en un cabaret. Imagen de la película *Huracán Ramírez* (1952, "Joselito" Rodríguez).

La trama se ve aderezada con un par de números musicales interpretados por David Silva, una cantidad mayor de coreografías en las que rumberas con poca ropa se mueven al ritmo de los bongos, varias escenas de lucha libre narradas magistralmente por el cronista deportivo Mago Septién, así como una función de lucha femenil en el cabaret *El Batacazo*,²⁷² escena que demuestra la popularidad del pancracio en la Ciudad de México, pues era tanta la atracción que varios empresarios improvisaron cuadriláteros en sus salones para el deleite del público. El éxito que tuvo el personaje permitió la producción de más películas: *El misterio de Huracán Ramírez* (1962), *El hijo de Huracán Ramírez* (1965), *La venganza de Huracán Ramírez* (1968), la absurda *Huracán Ramírez y la monjita negra* (1972) y *Huracán Ramírez de sangre chicana* (1973).²⁷³

Historiadores del cine como Rafael Aviña y Álvaro A. Fernández dicen que el cine de luchadores suplantó al de rumberas, sobre todo, porque surgió en una época de moralidad intolerante encabezada por el regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu.²⁷⁴ Sin embargo, tal aseveración no es del todo precisa, pues ambientes, situaciones, personajes, así como temas ligados al cabaret en particular y a los *bajos fondos* en general estuvieron presentes en el cine de luchadores e inclusive se convirtieron en el eje principal de diversas cintas, como lo podemos apreciar en *La bestia magnífica* y *Huracán Ramírez*.

Ambas películas retoman discursos y valores de la moral cristiana, que ya habían sido explotados por el cine de cabaret y por los melodramas arrabaleros, y muestran una realidad dividida en parámetros maniqueos en donde las acciones de las personas se juzgan a través de lo bueno y del pecado. Estos elementos fueron encarnados por las dos mujeres de cada filme; en *La bestia magnífica* tenemos a Meche la cabaretera y a Teresita la humilde planchadora, mientras que

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Carro Nelson, *op.cit.*, p. 27.

²⁷⁴ Vid. Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA-Océano, 2004, p. 189 y Fernández, Álvaro, A., *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 76.

en *Huracán Ramírez* aparece Gloria la rumbera y la cocinera Laurita, contraponiendo de esa manera el vicio y la virtud.



La Tonina Jackson observa en un estado casi hipnótico los cadenciosos pasos de Gloria (Yadira Jiménez), quien más tarde será capaz de secuestrar e inclusive asesinar para conseguir el amor de Fernando (David Silva). Imagen de la película *Huracán Ramírez* (1952, “Joselito” Rodríguez).

Aunque parezca contradictorio, el cine de luchadores nació también con una parodia. Se trata de la cinta cómica *El luchador fenómeno*, protagonizada por el flacucho Adalberto Martínez “Resortes” y el fornido Wolf Ruvinskis. En ella Fernando Cortés repitió el esquema utilizado un año antes en *El beisbolista fenómeno* de 1951.

Desde el principio, *El luchador fenómeno* intenta ser cómica, pero llega a la ridiculez. La historia comienza en el Limbo, donde tiene lugar una junta entre las almas de los deportistas que fueron campeones, la situación que se expone es de vital importancia para los miembros pues su amigo, Amado Rodríguez

("Resortes"), necesita el ánimo de un gran futbolista para convertirse en toda una estrella. La junta se ve interrumpida de forma constante por El Diablo Negro (Wolf Ruvinskis), un luchador ataviado con un disfraz al más puro estilo de *Halloween*, quien ruega que le sea proporcionada la última oportunidad para que logre su propósito de vida: ser Campeón Mundial de lucha libre y así descansar en paz. Las cantaletas del Diablo poco sirven, y sin más, es enviado el futbolista para socorrer a Amado. Pero cuando todos se han retirado, el luchador echa mano de su astucia y con un golpe artero hace perder la conciencia al futbolista y toma su lugar en el viaje.



Cuando Amado era poseído por el espíritu del Diablo se convertía en un luchador aguerrido y experimentado. Imagen de la película *El luchador fenómeno* (1952, Fernando Cortés).

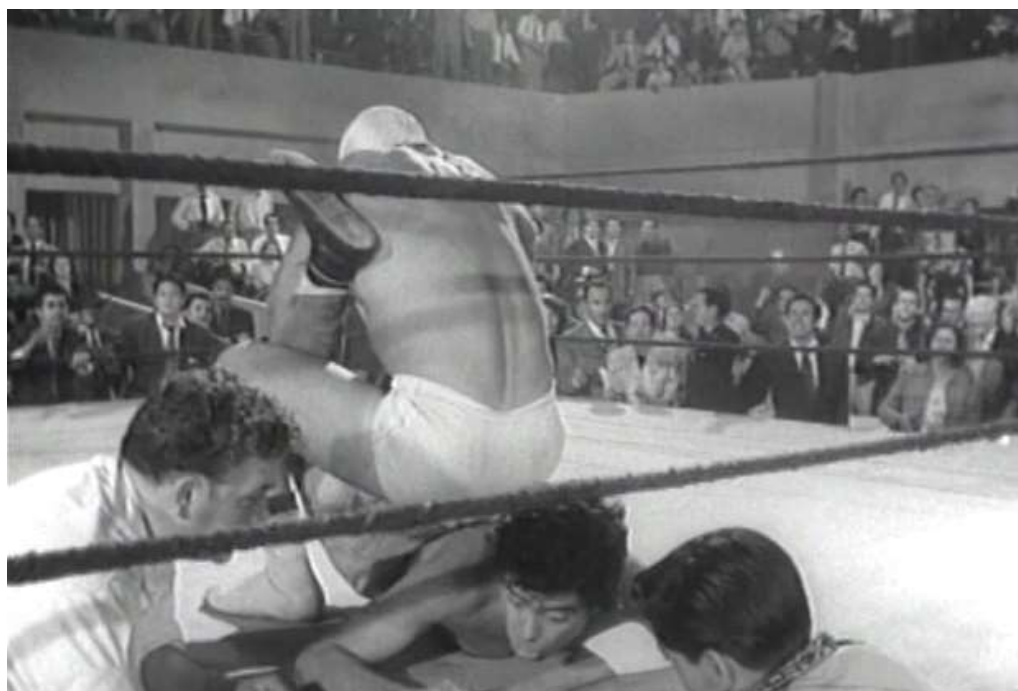
Al poco rato, en medio de una densa niebla, aparece frente a Amado el Diablo Negro y le convence de hacerse luchador. Desde ese momento y con sólo decir unas palabras mágicas, Amado es poseído por el espíritu del Diablo transformándose en una persona dotada de una fuerza y habilidad, que contrastan con su físico esquelético. Las constantes victorias del ahora “Tigre de Pénjamo” o “Luchador Atómico” despiertan la envidia y el coraje de un grupo de mafiosos que han visto dañados sus intereses económicos, por lo que su líder, Dany (Tito Junco), prepara un plan para terminar con el luchador, su representante y su linda novia, la reportera Martita. Sin embargo, los espíritus nunca dejan sólo a Amado y lo socorren en el último momento haciendo que los rufianes paguen por sus delitos.

La cinta cuenta con muy pocos diálogos, la comicidad no es oral sino física y se debe en gran parte a los múltiples y largos enfrentamientos sobre el cuadrilátero, narrados por el comentarista deportivo Mago Septián y grabados en la Arena Televisión. Las risas no sólo se producen al ver a un escuálido comediante enfrentar a descomunales atletas de la talla de El Hombre Montaña, El Bulldog y El Médico Asesino, sino que además se echa mano del *Slapstick*,²⁷⁵ muy al estilo de las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy. Así, un luchador aprovecha que otro se voltee para ocultarse tras su espalda, mientras el público disfruta la escena completa convirtiéndose en testigo y cómplice; también los luchadores se dan el lujo de detener una pelea durante un momento crítico para dar un autógrafo a algún pequeñín, mostrando el deporte-espectáculo como una farsa. Otro elemento cómico resulta del actuar de los luchadores quienes, durante una función, tienen que representar a través de gestos excesivos aspectos como la cobardía, así vemos a verdaderas fieras arrodillándose y suplicando con lágrimas que termine su suplicio. Aunado a esto debemos de sumar el grupo de gánsteres

²⁷⁵ Forma de representación teatral que busca escenificar situaciones cómico-trágicas, poniendo un énfasis en la gestualidad y la exageración. Se vale de recursos físicos como los empujones, las caídas y las persecuciones, que generan comicidad en la medida en que el espectador actúa como testigo y cómplice de las fechorías. Vid. “Las narraciones y la dramaturgia de la lucha libre”, en Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 152-164.

que se hacen llamar los siete enanos y que antes de cometer sus fechorías se toman de la mano en círculo para bailar.

Más tarde se producirían otras películas de luchadores protagonizadas también por cómicos, entre ellas *El Súper Flaco* (1957) con “Pompín” Iglesias, *Cada quien su lucha* (1965) con “Viruta” y “Capulina”, quien también actuó junto al Enmascarado de Plata en la hilarante *Santo contra Capulina* (1968), en donde más que ayudar al plateado a descubrir una banda de traficantes se convierte en un verdadero obstáculo; así como en *El investigador Capulina* (1973). Ahora bien, pocas fueron las películas que incluyeron cómicos, pues el género se orientó más hacia el horror, el suspenso y la anticipación científica.²⁷⁶



**Amado sigue dando autógrafos a pesar de que le aplican una dolorosa llave.
Imagen del filme *El luchador Fenómeno* (1952, Fernando Cortés).**

²⁷⁶ Carro, *op.cit.*, p. 26.



Wolf Ruvinskis interpretó al espíritu del Diablo Negro, un alma en pena que no puede descansar hasta convertirse en campeón de lucha libre. Imagen del filme *El luchador fenómeno* (1952, Fernando Cortés).

El 13 de octubre de 1952, el director René Cardona y el argumentista José G. Cruz iniciaron el rodaje del último de los cuatro filmes inaugurales del género, *El Enmascarado de Plata*, protagonizada por Víctor Junco, Crox Alvarado, Aurora Segura, El Médico Asesino y Enrique Llanes. Se trata de la película que más impacto tuvo en el cine de luchadores, pues su esquema principal, que relata la lucha entre dos fuerzas antagónicas el bien y el mal, se convirtió a la larga en la vertiente más socorrida del cine de luchadores.

La cinta, que mezcla de una manera afortunada el pancracio mexicano con la fantaciencia, narra la historia de El Enmascarado de Plata (Enrique Llanes), un científico loco que busca apoderarse del mundo mediante un arma capaz de controlar el rumbo de los huracanes y producir terremotos. Como todo científico, necesita dinero para financiar sus malévolos planes por lo que recurre a un grupo de hampones liderados por “El Risueño” (Carlos Múzquiz), quienes operan desde

el cabaret *El Paraíso* y se dedican a realizar grandes atracos así como a explotar a varias mujeres para que bailen y canten.

La situación marcha a la perfección para el villano y el mundo entero se encuentra aterrado por los recientes acontecimientos, al grado de considerarlos más desconcertantes que la presencia misma de platillos voladores.²⁷⁷ Pero una noche, cuando la banda del “Risueño” se dispone a cometer un robo en la casa de un usurero, aparece un luchador enmascarado, El Médico, que con todo y bata quirúrgica se dedica a repartir golpes a diestra y siniestra e inclusive le sobra tiempo para sermonear moralmente al dueño de la riqueza inculcándole la caridad, la humildad y el sacrificio que le hacen falta, y conminándolo así a dejar los placeres mundanos para dedicar su vida a proteger a los más necesitados.

Desde ese momento, El Médico busca dar con el paradero del Enmascarado de Plata, para truncar a como dé lugar todos sus planes, con ayuda del “Pecas” (René Cardona Jr.), un adolescente que a ratos resulta más osado, fuerte e intrépido. Al final, ambos vencen al Enmascarado de Plata, así como a un villano que surge de la nada y resulta ser el verdadero jefe de toda la operación: “El Tigre”.

La película se centra en el conflicto entre el bien que es representado por El Médico y el mal encarnado por El Enmascarado de Plata y El Tigre. A diferencia de las tres cintas que la precedieron no incluyó ningún elemento cómico. Sin embargo, no dejó fuera ambientes como el cabaret, muy común en la producción de Cardona, así como de José G. Cruz. Sólo contó con una función de lucha libre, realizada en beneficio de los niños sin hogar, inculcando hasta el cansancio la forma correcta de actuar. También abundan elementos de ciencia ficción como la lucha entre científicos que usan sus conocimientos ya sea en beneficio o en detrimento de la humanidad, la presencia de seres de otros planetas, los laboratorios ultra secretos y los *gadgets*.

²⁷⁷ *El Enmascarado de Plata*, René Cardona, México, 1952, 3:57 min.

El mismo esquema al grado de llegar al plagio fue aplicado cinco años más tarde en *La maldición de la Momia Azteca* (1957), dirigida por Rafael Portillo y con argumento de Guillermo Calderón Stell. En ella, aparece un héroe completamente idéntico al Médico, sólo que se llama El Ángel (Crox Alvarado), quien además de contar con su pequeño ayudante se enfrenta a las mismas situaciones mientras comparte la pantalla con momias, hipnotistas, rituales aztecas, científicos locos, anacronismo y bastante humor involuntario.

Durante mucho tiempo se pensó que *El Enmascarado de Plata* fue el primer filme que protagonizó El Santo,²⁷⁸ es decir Rodolfo Guzmán Huerta, por lo tanto era considerada como la pieza inaugural de la fructífera carrera del superhéroe mexicano; más tarde, se llegó a decir que en ella el héroe se ponía la máscara de villano.²⁷⁹ Ambos postulados eran sólo resultado del desconocimiento del filme. En primer lugar, en ningún momento se menciona el nombre del Santo; en segundo, *El Enmascarado de Plata* es un villano, es decir un representante del mal y no el defensor de la justicia como lo era El Santo en sus películas. Por último, el héroe fue protagonizado por el luchador profesional conocido como El Médico Asesino al que sólo se le quitó el último adjetivo para efectos de una película que buscaba generar una figura benévola, que al final no logró trascender en el celuloide.

²⁷⁸ Vid. Rafael Aviña, "Del cuadrilátero a la pantalla" en Nívar José Xavier [et al.] *Somos. Santo. Vida, obra y milagros*, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 22; Ayala Blanco Jorge, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986, p. 295, Carro Nelson, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1994, p. 27 y Janina Möbius, *Y detrás de la máscara el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, IIE-UNAM, 2007, P. 101.

²⁷⁹ Criollo, *op.cit.*, 46.



El cruel Enmascarado de Plata tortura al Médico. Imagen del filme *El Enmascarado de Plata* (1952, René Cardona).

2.3.2.- Características del cine de luchadores.

Sabiéndose de la premura y de las pésimas condiciones en que estas películas fueron realizadas, lo menos que puede hacer el espectador es agradecer que la imagen sea visible.
Nelson Carro.²⁸⁰

Todo análisis, crítica e inclusive comentario en torno al género de lucha libre debe tener presente que se trató básicamente de un cine serie B o cine churrero; es decir, las cintas fueron elaboradas a destajo con un presupuesto irrisorio y en un par de semanas pretendiendo la rápida ganancia en taquilla.²⁸¹ Esto devino en la nula presencia de elementos artísticos, los diálogos trillados, la abundancia de errores técnicos, el excesivo reciclaje de escenas y las historias inverosímiles, cuyo resultado no era el horror o la acción, sino la risa. De ahí que El Santo sea considerado “el cómico innominado más popular de toda una década de cine mexicano seguido sólo por el Piporro”.²⁸²

La mayoría de las películas siguieron el mismo esquema: un luchador enmascarado, representante de las causas justas, encara diversos obstáculos para evitar que la humanidad, la nación y una doncella sean presa de los experimentos de un científico loco, algún villano de éste o de otro mundo o inclusive de algún ser del inframundo. Durante su trayecto no olvida hacer cosas tan básicas y elementales como cumplir con su deber de luchar en la arena donde el público lo espera alborotado, para más tarde salir a toda velocidad en su automóvil deportivo en busca de acción. Al final, por más difícil que sea la situación logra salir avante y dada su condición de héroe no permite que ni

²⁸⁰ Carro, *op.cit.*, p. 50.

²⁸¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p. 150.

²⁸² Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 296.

siquiera le den las gracias. Todo esto acompañado de luchas, números musicales, coreografías y uno que otro rato de comicidad.

Sus protagonistas tienen la particularidad de que, a diferencia del cine de horror y el de anticipación científica, no corresponden sólo al mundo de la ficción, sino que son atletas forjados tras años de entrenamiento en el gimnasio y decenas de combates en las arenas para transformarse, gracias al celuloide, en investigadores internacionales²⁸³ y defensores de la paz. De manera constante se buscó mostrar al luchador como un personaje que, además de poseer fortaleza física, estaba dotado de un gran intelecto que le permitía encontrar la solución a problemáticas que no habían podido resolver ni los científicos más sapientes; Para ellos, por ejemplo, era algo natural descifrar jeroglíficos egipcios,²⁸⁴ generar máquinas del tiempo para enviar a una persona al pasado y evitar así que unos maleantes se adueñen de un tesoro que debe de ser invertido en los pobres,²⁸⁵ e inclusive construir un enorme radar que capta las ondas de cualquier individuo en peligro.²⁸⁶

La principal influencia de este cine fue el pancracio mexicano, pero sólo se trató de un vehículo para contar alguna otra historia, e inclusive durante la década de 1950 su papel fue secundario y nunca se convirtió en el tema central.²⁸⁷ Fueron pocos los directores que se atrevieron a incursionar en el mundo de los luchadores, como Julián Soler con *La última lucha* (1958), filme que narra la caravana de unos luchadores profesionales que recorren la República Mexicana a bordo de una furgoneta. Pero al poco rato la lucha parece sobrar y se convierte en un pretexto para contar la vida personal de cada uno de los atletas, poniendo un marcado énfasis en los dramas familiares, que inclusive han ocasionado a uno de ellos problemas con la ley, mientras que otro, que ha sufrido una lesión cerebral,

²⁸³ Raúl Criollo, "Leyendas enmascaradas. Los apasionamientos de la incógnita y su heroicidad catártica" en Criollo *op.cit.*, p. 25.

²⁸⁴ *Santo contra las mujeres vampiro*, Alfonso Corona Blake, México, 1962, 90 min.

²⁸⁵ *Santo en el tesoro de Drácula*, René Cardona, México, 1968, 81 min.

²⁸⁶ *El Enmascarado de Plata*, René Cardona, México, 1952, 125 min.

²⁸⁷ Carro, *op.cit.*, p. 45.

arriesga su vida para ganar dinero y llevárselo a su madre enferma. También se hace presente el típico pleito entre dos grandes amigos por una mujer, historia que al final se convierte en el centro de la narración.

Los encuentros *luchísticos* son otro elemento fundamental. En los primeros años de vida del género fueron filmados en su mayoría en alguna de las arenas de la Ciudad de México, teniendo como favoritas la Arena México, la Arena Coliseo y la Arena Televisión, en donde luchadores como Dorrel Dixon, Black Shadow, “Gori” Guerrero y El “Murciélago” Velázquez hicieron gala de su astucia y fortaleza. Estas escenas retratan de manera fiel el ambiente que imperaba en una arena, además de que nos permiten observar las modas, los alimentos que se consumían, así como la forma de comportamiento que rompe con la norma, pues en la arena se instaura otro orden en donde tiene plena cabida lo que en otros ámbitos es objeto de censura, como la violencia, lo soez, lo vulgar y lo sexual. De igual forma nos permiten observar la enorme diferencia que existió entre las arenas públicas ubicadas en los barrios populares donde era común la presencia de los policías para detener las reyertas de los aficionados,²⁸⁸ y la Arena Televisión, propiedad de Emilio Azcárraga, en donde los asistentes conservaban una actitud pasiva reduciendo su participación a la de meros espectadores. Más tarde los combates de lucha libre se rodaron en estudios, lo que significó la carencia de vitalidad que les aportaba el público y la abundancia de la monotonía. Varias de estas escenas, donde el bullicio de los asistentes era más bien producto de una grabación, fueron recicladas y utilizadas en otras cintas como un simple relleno.

Aunado a esto, debemos mencionar la recurrencia a escenas en las que tienen lugar los enfrentamientos corpóreos, no entre los rudos y los técnicos, sino entre buenos y todo aquello que representa una amenaza para la nación, para el orden social y para las tradiciones, en suma la otredad. “En casi todas las películas de luchadores hay una escena en un sitio que parece la casa de uno de

²⁸⁸ *Asesinos de la lucha libre*, Manuel Muñoz R., México, 1961, min. 8:50.

los actores, una sala con sofás donde se decide el destino del universo”.²⁸⁹ Fue así como el cine de luchadores mostró que los golpes y la violencia eran el medio idóneo para solucionar los problemas que aquejaban a la humanidad.



***Ladrón de cadáveres* (1956, Fernando Méndez) nos regaló uno de los enfrentamientos corpóreos más violentos del cine de luchadores entre Guillermo Hernández “Lobo Negro” y Black Shadow.**

Ante la carencia imaginativa de los guionistas, las escenas de combate se convirtieron en un recurso para ganar metraje; en algunas películas, hay tres o cuatro luchas sobre el *ring* con una duración de hasta diez minutos cada una. Sumemos a esto la gran cantidad de encuentros entre el héroe y el villano, lo que deja sólo treinta minutos para el desarrollo de la trama. No sólo el exceso de combates sino lo falso que parecen ha llevado a la crítica cinematográfica a tachar a este cine de aberrante. Sin embargo, debemos de señalar que estaba destinado a las clases populares urbanas que eran asiduas al deporte-espectáculo, y por lo tanto se entretenían viendo como sus ídolos encaraban cualquier desafío con los puños, siendo por eso una parte imprescindible de la narración. Hay que señalar,

²⁸⁹ Juan Villoro, “Haz el bien sin mirar a la rubia” en Criollo, *op.cit.*, p. 18.

además, que debido al poco tiempo de producción con el que se contaba, las peleas no eran ensayadas:

... y quizá por eso se ven falsas, no son peleas montadas para filmarse. Basta iluminar bien el escenario, preparar el sonido ambiente, colocar una cámara casi fija en campo abierto y decir ¡Acción! Para que comenzaran los guamazos. Los protagonistas tenían que luchar simultáneamente contra sus enemigos y contra sus pesadas capas.²⁹⁰

En los primeros años de vida del género las películas muestran la lucha libre como un deporte estigmatizado por la sociedad, al que se adjudican connotaciones negativas, pues además de ver en ella una práctica salvaje e innoble, se le considera un peligro. En *La última lucha*, que desde el título nos indica el rumbo que tomará la cinta, el “Cavernario” Galindo con lágrimas en los ojos dice en el velorio de uno de sus compañeros: “Este oficio es del demonio. Golpearnos hasta quedar locos, idiotas o muertos”.²⁹¹ De ahí que, en conmovedoras escenas, aparezcan madres, hermanas e hijas oponiéndose a que su familiar salga a buscar el sustento con “la sangre de su frente”.

En *La bestia magnífica*, podemos observar como “El Maravilla López”, un ex campeón sumido en la miseria, ve con profunda tristeza la marcha de sus dos pupilos, Carlos y David, dispuestos a sacrificarse hasta el último momento por ser campeones mundiales:

Yo veo esto que pasa y me acuerdo. Todo lo que sucede es como un recuerdo de aquello. Yo estaba en mi casa esperando a que vinieran por mí y todos sabían lo que iba a pasar y hasta me aconsejaban que no me fuera, me decían que la lucha era cosa de peligro. Me acuerdo cómo todos movían la cabeza con pena y hasta lloraban.²⁹²

Tal situación dio un viraje en la década de 1960, pues el luchador se convierte en un personaje digno de admiración, al que se respeta por su trabajo.

²⁹⁰ Itala Schmelz, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006, p. 102.

²⁹¹ *La última lucha*, Julián Soler, México, 1958, min. 76.

²⁹² *La bestia magnífica*, Chano Urueta, México, 1952, min. 19.25.

Prueba de eso son los múltiples filmes de Blue Demon, Mil Máscaras y por supuesto El Santo, quien antes de salir a combatir las injusticias y salvar al más débil, cumple su deber ante el público que ansioso lo espera en la arena, donde es venerado, sacado en hombros y palpado por algunos asistentes de una forma casi devota.



Wolf Ruvinskis, Rito Romero y El Cavernario Galindo ofrecieron un encuentro *luchístico* en el que abundaron la violencia, los golpes prohibidos y la ausencia total de reglas, características primordiales del pancracio mexicano. Imagen del filme *La última Lucha* (1958, Julián Soler).

Los obstáculos que sortearon los atletas no sólo se redujeron a los melodramas cabareteros o al enfrentamiento entre dos fuerzas antagónicas, se trató de un género que contó con una gran libertad, lo que le permitió pasar de los balazos y carreras de caballos del *western*; a las invasiones alienígenas y la generación de armas de destrucción masiva de la ciencia ficción; así como a los complots de espías internacionales tipo James Bond, sin olvidar los enfrentamientos contra seres de ultratumba propios del horror y la participación de los comediantes de la época. Esa capacidad de nutrirse de géneros ya

tradicionales en el cine mexicano, de combinarlos con las nuevas temáticas y la lucha libre nos lleva a considerarlo no como un híbrido²⁹³ (confluencia de dos corrientes cinematográficas en el relato), sino como un macrogénero,²⁹⁴ pues en más de una película fue común la mezcla de diversos géneros y temas. Fue el caso de la tetralogía interpretada por Fernando Osés, quien bajo la dirección de Rafael Baledón cubrió su rostro con una máscara atravesada por un rayo para así enfrentar a narcotraficantes, mafiosos, científicos locos y se adentró en los tiempos de la Revolución para compartir pantalla ni más ni menos que con el Centauro del Norte, en películas como *La Sombra Vengadora*, *La Sombra Vengadora vs. La Mano Negra*, *El secreto de Pancho Villa* y *El Tesoro de Pancho Villa*, los cuatro filmes de 1954.

La capacidad para mezclar los temas es una de las fortalezas del cine de luchadores, pues resultó atractivo para una gran cantidad de público que era asiduo a otros géneros tradicionales o a las nuevas corrientes como la ciencia ficción. Pocas fueron las películas que lograron una armonía entre los géneros, como lo hizo *Ladrón de cadáveres* (1955, Fernando Méndez), protagonizada por Wolf Ruvinskis, Crox Alvarado y Columba Domínguez, cinta considerada como una de las mejores del horror mundial.²⁹⁵ En ella, Fernando Méndez logró con gran maestría fusionar al pancrancio mexicano con una narración de horror; la cinta cuenta la historia de un científico loco (Carlos Riquelme), quien se hace pasar por un inofensivo vendedor de lotería llamado Don Panchito, y asesina luchadores para sustituir su cerebro por el de animales, con la finalidad de hacerlos superiores físicamente y prolongar su vida, jugando a ser Dios. En ella vemos claras influencias de películas como *Frankenstein*, *El Gabinete del Dr. Caligari* y por supuesto *King Kong*. Las escenas, atmósferas, actuaciones, la coherencia narrativa y la excelente fotografía a cargo de Víctor Herrera, dan como resultado una cinta plagada de horror, donde la lucha libre no es un mero relleno como las canciones en la comedia ranchera o los combates en el mismo cine de

²⁹³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1979, p. 186.

²⁹⁴ Álvaro A. Fernández, *op.cit.*, p. 125.

²⁹⁵ Criollo, *op.cit.*, p. 55.

luchadores, sino que es determinante en el desarrollo de la trama: “la lucha libre se integra al argumento de tal manera que su presencia se hace imprescindible y, para decirlo de otra forma, la película no existiría sin la lucha libre o sus connotaciones serían completamente diferentes”.²⁹⁶



***Ladrón de cadáveres* (1956, Fernando Méndez). Además de ser una pieza “de culto” dentro del cine de luchadores, es catalogada como una de las mejores películas de horror a nivel mundial. Con gran maestría, el director fusionó el pancracio mexicano con los elementos del cine de horror, brindándonos una película que auguraba un excelente futuro al macrogénero.**

Los directores posteriores poco o nada tomaron en cuenta la forma de dirigir de Méndez, y en el afán de obtener mayores ingresos con el menor gasto posible generaron cintas que sólo abundaron en la comicidad, como *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969), que tuvo la participación de un séquito de criaturas bastantes ridículas como el Cíclope, cuyo traje en los momentos de mayor acción deja ver al actor que está debajo, una momia tan esquelética que parece romperse al menor roce, o como el “monstruo ninguneado en los créditos estelares: una especie de marcianito hecho con pasta de papel que tiene los sesos al aire, el cual

²⁹⁶ Carro, *op.cit.*, p. 30.

no consigue aterrorizar a nadie sino más bien inspirar una vergonzante ternura”.²⁹⁷ también la cinta *Las momias de Guanajuato* (1970), en donde Blue Demon y Mil Máscaras batallan infructuosamente cerca de una hora con unas momias, que al final son vencidas por El Santo, quien iba de paso en su automóvil rumbo a una arena y llevaba entre sus casualidades tres pistolas de oro lanzallamas. Por último, *Santo contra la magia negra* (1972), donde el Enmascarado vence a unos zombies con ayuda de una llave de cruz que trae en su automóvil para cambiar los neumáticos cuando se ofrezca.



El Enmascarado de Plata empuña una llave de cruz y consigue detener el ataque de los zombies. Imagen del filme *Santo contra la magia negra* (1972, Alfredo B. Crevenna).

²⁹⁷ Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, UNAM, 1974, p. 302.

La fusión de géneros llegó a grados delirantes en las películas del Enmascarado de Plata. En *Santo contra el Cerebro diabólico* (1961), de Federico Curiel, el héroe propio del ámbito urbano es ubicado en un contexto rural para hacer frente a los abusos de un cacique surgido de la Revolución. Conforme avanza la trama, el espectador puede observar la mezcla de ciencia ficción, comedia ranchera y *western*. El Enmascarado se enfrenta a infinidad de situaciones en la misma cinta y pasa de pelear con un grupo de *cowboys* a varias “brincas” de cantina, donde además lidia con un par de ficheras que buscan cliente; asimismo sigue desde su guarida ultra secreta los pasos de los villanos a través de monitores, desarrolla potentes radiotransmisores que se prenden y se apagan, monta a caballo para después abordar un automóvil y evita con sus propias manos que despegue la avioneta dirigida por el villano, todo mientras ayuda a un par de reporteros que tratan de dar con el paradero de su colega extraviada.²⁹⁸ La cinta es una clara muestra de los elementos que darían forma al cine de luchadores, en el que abundan los excesos y las situaciones fuera de contexto, dejando fuera lo concreto y la sobriedad.

Cabe señalar que, si bien este cine no suplantó al de cabareteras, sí manejó un cierto tono moralizante y conservador. El más claro ejemplo fueron sus protagonistas que, alejados de todos los placeres mundanos, enarbolaron la templanza y la castidad como sus más grandes virtudes, mientras transmitían valores como la humildad, la honradez y la valentía. Además, prescribieron de una manera casi propedéutica una forma de ver la realidad, en la que señalaron los roles sociales, lo permitido y a su vez todas aquellas formas de conducta que transgredían la norma y atentaban contra las tradiciones y las buenas costumbres. Fue así como el juicio cayó sobre las mujeres que no se encontraban sometidas a la figura masculina llámese padre o esposo, también señalados los rebeldes sin causa, los *hippies* y todo aquello que tuviera cierto tinte extranjerizante, amén de todos los que actuaban fuera de las instituciones mediante prácticas que debían ser erradicadas a través de los golpes y del posterior juicio de la policía.

²⁹⁸ *Santo contra el Cerebro diabólico*, Federico Curiel, México, 1961, 86 min.



Cuco Sánchez interpretó “Partiéndome el alma”, mientras un grupo de ficheras ahogaban sus penas en alcohol.
Imagen de la película *Santo contra el cerebro diabólico* (1961, Federico Curiel).



Detalle del cartel promocional de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, correspondiente a su XXXV edición, que se celebró en el mes de febrero de 2014. Se trata de una imagen colorizada, correspondiente al filme *Blue Demon contra el poder satánico* (1964, Chano Urueta).



El Santo salva a Blue Demon y Mil Máscaras de unas horripilantes momias. Imagen del filme *Las momias de Guanajuato* (1970, Federico Curiel).



Una de las esculturales brujas que intentó seducir al Santo en la película *Atacan las brujas* (1964, José Díaz Morales), considerada una de las joyas del cine de luchadores y gran pieza de horror por sus atmósferas lúgubres.

2.3.3.- El apóstol del cine churrero.

Una leyenda, una quimera, la encarnación
de lo más hermoso. El bien y la justicia.
Ése es el Santo, el Enmascarado de Plata.
Jefe Almada.²⁹⁹

Mis películas no son de arte, son para divertir,
son cintas que no tienen problemas,
que la gente va a ver por divertirse,
y si las critican, qué bueno.
Santo, El Enmascarado de Plata.³⁰⁰

El año de 1958 es importante para el cine de luchadores pues marcó el inicio del más grande mito del género: Santo, el Enmascarado de Plata, quien entró al celuloide de la mano del director Joselito Rodríguez con dos cintas filmadas en Cuba: *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*,³⁰¹ ambas escritas por Enrique Zambrano y Fernando Osés. Ambas cintas fueron producidas en un par de semanas, con un presupuesto irrisorio y al más puro estilo de las producidas por el STIC,³⁰² ya que se tomaron escenas completas de la primera película para dar origen a la segunda, a la que sólo se le modificaron 30 minutos a fin de generar una historia “nueva”, que resultó incoherente y abundó en errores, mostrando el rumbo que habrían de tomar en el futuro las cintas del Santo.³⁰³

Los dos filmes narran de una forma bastante básica el enfrentamiento entre el bien y el mal. El primero toma cuerpo en la figura del Santo y del Poder Judicial, mientras la maldad es encarnada en la primera cinta por un científico que se hace llamar “Cerebro del Mal” (Joaquín Cordero), quien además de ser hipnotizador y secuestrador busca construir un arma de desintegración celular. En la segunda

²⁹⁹ *Santo contra los zombies*, Benito Alazraki, México, 1962, min. 79.

³⁰⁰ José Xavier Návar, “El monstruo no soy yo”, en Raúl Criollo [et al.], *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2011, p. 272.

³⁰¹ Álvaro A. Fernández, *op.cit.*, p. 134.

³⁰² Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA-Océano, 2004, p. 191.

³⁰³ Criollo, *op.cit.*, p. 65.

película el mal toma forma en un grupo de narcotraficantes que buscan introducir anfetaminas por el océano.

Además de la pésima calidad, las dos cintas tienen en común el hecho de que tanto la lucha libre como el “protagonista” brillan por su ausencia. A pesar de que El Santo da nombre a los filmes, aparece muy pocas veces en escena y tiene tantos diálogos como los dedos de una mano. No se trató de películas que contribuyeran a la formación de un héroe, pues lo muestran como un personaje que sufre diversas vejaciones por parte de los villanos, que resultan ser más astutos, al grado de tener que recibir ayuda de otro enmascarado conocido como “El Incógnito”, interpretado por Fernando Osés, así como por una pareja de agentes de la policía cubana.

Esta situación se debió a que los productores desconfiaban del resultado que pudiera tener el Santo en taquilla, a pesar de que el atleta ya contaba con una amplia popularidad en la arena, además de ser conocido por librar diversas hazañas en su fotonovela homónima. Los inseguros productores que iniciaron el mito de quien a la postre se convirtió en el más grande superhéroe mexicano no auguraron el éxito que habría de tener al poco tiempo, al grado de erigirse en una “máquina industrial”³⁰⁴ que traspasó fronteras, colocándose en el gusto del público latinoamericano, europeo e inclusive de Oriente Medio.

En su prolífica carrera, El Santo protagonizó 52 largometrajes.³⁰⁵ Dos en 1958, 24 en la década de 1960, 23 en la década de 1970 y tres en el año de 1981. Algunas de sus cintas tuvieron versiones alternas destinadas sólo al público extranjero; se trató de filmes *porno-soft*, en los que diversas actrices aparecían con el torso desnudo, lo que pudo haber sido perturbador para las “jóvenes mentes de los mexicanos”. Es el caso de *El vampiro y el sexo*, nombre que se dio a la versión de exportación de *Santo en el tesoro de Drácula*. La cinta dejó de ser

³⁰⁴ Fernández, *op.cit.*, p. 135.

³⁰⁵ Criollo, *op.cit.*, p. 25.

un simple rumor el pasado agosto de 2011, pues las decenas de asistentes a la sala Salvador Toscano de la Cineteca Nacional se convirtieron en testigos de la película que mezcló lucha libre, vampiros y erotismo.³⁰⁶



El vampiro y el sexo (1968, René Cardona).

El éxito del Santo se debió a que llegó al celuloide en una época en la que México había perdido a dos de sus grandes íconos: Jorge Negrete y Pedro Infante. Además, los elementos constitutivos, sus valores, las ideas que transmitía

³⁰⁶ “Proyectaron en la Cineteca la película *El vampiro y el sexo*” en *La Jornada*, México, D.F., lunes 29 de agosto de 2011, versión digital en: <http://www.lajornada.unam.mx/2011/08/29/espectaculos/a17n2esp> [página consultada el 29 de agosto de 2011]. La imagen de la película *El vampiro y el sexo* (1968, René Cardona) fue tomada de una copia en formato DVD que circula en el mercado informal desde el mes de abril del 2012. La cinta “maldita” del Santo desató gran polémica desde que Viviana García Besné, nieta del productor e inventor del cine de ficheras Guillermo Calderón Steel, demostró en su documental *Perdida* la existencia de una película que por décadas se creyó un simple rumor. Se planeo que la cinta restaurada con el apoyo de la Filmoteca de la UNAM fuera exhibida por vez primera el 3 de abril de 2011, como parte del Festival Internacional de Cine de Guadalajara; sin embargo, el vástago del héroe plateado amenazó con demandar a cuanta persona se viera involucrada en la proyección de una película que considera denigrante para la imagen benévola de su padre. Estas trabas impidieron la proyección de la película, la idea de las copias originales en DVD era impensable, y “de la nada” fue vendida al canal de televisión de paga TVC Cine mexicano, de donde ha sido copiada y distribuida por los cada vez más ingeniosos “piratas”. Vid. José Xavier Návar, “Venden copia pirata del filme prohibido del Santo”, en *El Universal*, México, D.F., domingo 29 de abril de 2012, versión digital disponible en www.eluniversal.com.mx/espectaculos/113441.html [página consultada el 9 de mayo de 2012].

e inclusive el significado de su nombre evocaban elementos ligados a la tradición. De ahí que despertara el interés de una gran cantidad de inmigrantes provenientes del campo, que vieron en la efigie del plateado un elemento en el cual anclarse y encontrar alguna respuesta en el contexto caótico en el que se veían inmersos por el acelerado proceso de urbanización. De igual forma veían en su figura al más claro representante de la lucha contra una modernidad que para ellos sólo había producido efectos negativos, como la ruptura de las tradiciones y las buenas costumbres.

El Santo tuvo acceso a la producción regular del STPC en 1961 con *Santo contra los zombies*, dirigida por Benito Alazraki. El mismo año realizó tres películas más bajo la dirección de Federico Curiel "Pichirilo": *Santo en el hotel de la muerte*, *Santo contra el cerebro diabólico* y *Santo contra el rey del Crimen*. Al año siguiente sólo filmó una película, que sin embargo se convirtió en una pieza "clásica" pues lo dio a conocer a nivel internacional: *Santo vs. las mujeres vampiro* de Alfonso Corona Blake, la cual participó en el Festival de San Sebastián, España, en 1965 y es considerada la obra maestra de la estética *camp*, es decir, de tan mal gusto que se torna bueno.³⁰⁷ En adelante se dedicaría a enfrentar un sinnúmero de situaciones, pasando del horror, al *western* y la ciencia ficción, haciéndose acompañar de boxeadores, cómicos, cantantes de moda, y por supuesto de bellas mujeres como Lorena Velázquez, Ana Bertha Lepe, Elizabeth Campbell, Sasha Montenegro e Irma Serrano.

Al Enmascarado siempre se le prometió la gran superproducción, pero esta nunca llegó debido a los bajos presupuestos con los que se contaba, por lo que debió aceptar sueldos muy bajos (en contraste a lo generado por su figura) y enfrentar tanto la competencia leal representada por los enmascarados Blue Demon, Mil Máscaras y Tinieblas, con quienes inclusive compartió pantalla; así como la desleal, encabezada por productores que intentaron cobrar venganza porque los había abandonado en su búsqueda de mayores ganancias, dando

³⁰⁷ Fernández, *op.cit.*, p. 136.

origen al surgimiento de otros superhéroes, como El Enmascarado de Oro interpretado por Jorge Rivero, quien bajo la dirección de René Cardona enfrentó al *Asesino invisible* (1964).³⁰⁸ Sin embargo, los intentos de competir con él resultaron infructuosos, pues ningún otro luchador logró erigirse como ídolo.

Estas no fueron las únicas trabas que el plateado tuvo que sortear, ya que, además, sus películas estuvieron prohibidas durante algunos años en México, por lo que fueron rodadas y estrenadas en España, Haití, Puerto Rico y Panamá. Fue el caso de *Santo contra la magia negra*, *Santo contra el doctor muerte*, *Santo en el misterio de la Perla Negra*, *Santo en el oro negro* y *Misterio en las Bermudas*.



3 Dev Adam (1973T. Fikret Ucka) o Los tres poderosos es el nombre de la película turca en la que El Santo, interpretado por el actor Yavuz Selekman, combatió junto con el Capitán América al perverso Hombre Araña.

³⁰⁸ Rafael Aviña, “Del cuadrilátero a la pantalla”, en Nívar José Xavier [et al.], *Somos, Santo. Vida, obra y milagros*, México, año 1, especial 2, octubre 1999, p. 27.

En 1969 protagonizó cinco películas, entre las que figura *Santo y Blue Demon en la Atlántida* de Julián Soler. Se trató de la primera cinta en donde hace pareja con su eterno rival del cuadrilátero, Blue Demon, simbolizando de esa manera la unión nacional, con el fin de redoblar esfuerzos contra un enemigo extranjero en común. Un año después filmó cinco películas más y coprodujo con Guillermo Calderón Stell: *Santo vs. los jinetes del terror* y *Santo vs. la hija de Frankenstein*. En 1971 volvió a repetir su racha de cintas, para en 1972 alcanzar su máxima cifra coproduciendo y actuando en seis filmes. En 1981 protagonizó sus tres últimas cintas: *Santo contra el asesino de la tv*, dirigida por Rafael Pérez Grovas, *El puño de la muerte* y *Santo en la furia de los karatecas*, ambas de Alfredo B. Crevenna.³⁰⁹

Los directores con los que filmó más películas fueron Federico Curiel con un total de nueve cintas; entre ellas: *Santo contra el Cerebro diabólico*, *Santo contra el rey del crimen*, *Santo en el hotel de la muerte* y *Santo contra las momias de Guanajuato*; con René Cardona, protagonizó nueve historias, empezando con *Santo vs. el estrangulador*, *Operación 67*, *Santo en el tesoro de Moctezuma*, *Santo en el tesoro de Drácula* y *Santo vs. Capulina*; con Alfredo B. Crevenna encarnó el bien en siete películas, entre otras *Santo contra la invasión de los marcianos*, *Santo vs. los villanos del ring*, *Santo vs. la magia negra* y *Santo vs. las bestias del terror*; y también trabajó bajo la dirección de Miguel M. Delgado, Gilberto Martínez Solares, Rubén Galindo, Rafael Romero, Aldo Monti, Benito Alazraki y Alfonso Corona Blake.³¹⁰

El cine del Santo es muestra, a escala, de los cambios y etapas por las que pasó el género en su totalidad, de ahí que sus fracasos marcaran el inicio de la agonía del cine de luchadores, y que su muerte física significara el fin de un cine que, a pesar de estar sumido en la irrealidad, se vio imbuido siempre por el contexto nacional e internacional. Un cine que tuvo como cartas de presentación

³⁰⁹ Fernández, *op.cit.*, p. 138.

³¹⁰ Vid. "Filmografía total. Insensatez y sentimientos de culto", en Criollo, *op.cit.*, pp. 297-307, y "Filmografía y directores", en Fernández *op.cit.*, pp. 231-232.

presupuestos irrisorios, errores técnicos, malos guiones, abuso de anacronismos, inverosimilitud y fuertes dosis de humor involuntario. Un cine que saturó las pantallas con más de un luchador y mezcló con total impunidad diversos géneros para resultar único. Un cine en cuyas historias podemos ver a rumberas moviendo las caderas; números musicales que van desde las desgarradoras canciones de Cuco Sánchez en una cantina, hasta “El rock del timbal” interpretado por El Quinteto Maravilla; extraterrestres aterrizando en el deportivo Magdalena Mixhuca; científicos alemanes que juegan a ser Dios dando vida a seres inanimados o generando armas atómicas; monstruos surgidos de las más ágiles mentes mexicanas y por supuesto esculturales mujeres vampiro que sucumben ante los crucifijos. A fin de cuentas fue un cine que, de manera acertada, ha sido considerado “el más genuino invento mexicano”.³¹¹

El cine de luchadores es fruto de las hábiles mentes de los directores y guionistas mexicanos que lograron fusionar el pancraccio, así como una gran cantidad de géneros y temas de la cinematográfica, entre los que se encuentran la tradicional comedia ranchera, el cine de cabaret, el horror, la ciencia ficción y el espionaje al más puro estilo *jamesbondista*. Aunado a esto debemos mencionar la influencia del contexto en el que son producidas las cintas, pues en ellas son evidentes los cambios que se estaban gestando a nivel cultural debido al conflicto entre el bloque capitalista y comunista.

A lo largo del presente capítulo pudimos apreciar cómo, a pesar de las múltiples deficiencias que con ahínco le achacó la crítica especializada, el libre género de luchas logró colocarse en el gusto del público nacional e internacional. Algunas de sus cintas fueron inclusive consideradas surrealistas y se volvieron piezas “de culto”, entre ellas las protagonizadas por Santo, el Enmascarado de Plata.

³¹¹ Criollo, *op.cit.*, p. 23.

Si bien se trató de un cine serie B o churrero, es decir, contó con bajos presupuestos y muy poco tiempo para la producción, no significó falta de imaginación por parte de sus cultivadores, quienes fueron capaces de llevar a los ídolos del *ring* a escenarios y aventuras extraordinarias, lo cual quedó plasmado en las cuatro cintas inaugurales de 1952: *La bestia magnífica*, *El luchador fenómeno*, *El Huracán Ramírez* y *El Enmascarado de Plata*, que trazaron el rumbo que siguió el género, aunque a la larga esto resultó contraproducente, pues lo encasilló, volviéndolo repetitivo y monótono.



Apocalipsis, sangre, vampiras lesbianas y Jesucristo en motocicleta son algunos de los ingredientes de la película *Jesus Crhist Vampire Hunter* (2001, Lee Demarbre), en donde El Santo (Jeff Moffet) ayuda al Hijo de Dios a salvar a la humanidad.

Las diversas etapas por las que pasó el género nos dan cuenta de los cambios culturales, de las modas, de los gustos, de los valores aceptados por la colectividad y por ende de todo aquello que fue digno de censura. En sus primeros años, se buscó contar la vida de los luchadores, acudiendo a formas narrativas, ambientes y situaciones propias del melodrama arrabalero, el cine de cabaret y el de rumberas. Durante la década de 1960, vivió su época de oro y con ello vinieron la abundancia de temas como el complot comunista internacional, el resurgimiento del nazismo, las invasiones de seres de otro planeta y la desmedida generación de armas de destrucción masiva. En su ocaso se optó por el suspenso y el horror.



El cine de luchadores en general, y el del Santo en particular, sigue siendo el “plato fuerte” de algunos festivales europeos de cine. Cartel del 6º Festival Europeo de Cine Fantástico de Estrasburgo, en donde se presentaron cintas como *Santo contra las mujeres vampiro* y *Santo contra la invasión de los marcianos*. Imagen tomada de la página: strasbourgfestival.com [consultada el 9 de septiembre de 2013].

A pesar de las diversas temáticas, la pugna entre el bien y el mal fue una constante. Más temprano que tarde, el cine de luchadores mostró una realidad maniquea en la que el bien tomó cuerpo en un luchador enmascarado que enfrentó a una larga lista de enemigos entre los que desfilaron seres de ultratumba, personajes del folclor europeo, científicos locos y, por supuesto, sujetos con acento alemán o ruso. Esto sirvió en gran medida para delimitar roles sociales, transmitir valores, formas de comportamiento y difundir la idea de una mexicanidad que tenía como base un acendrado patriotismo, la devoción a la virgen de Guadalupe y el respeto a las instituciones gubernamentales. El personaje que englobó estos factores al grado de convertirse en el estereotipo del buen mexicano fue sin duda alguna Santo, el Enmascarado de Plata quien, en colaboración con un equipo de guionistas, fotógrafos y diversos directores, se dedicó a preservar la libertad de la nación y la del mundo entero a través de más de medio centenar de filmes.



Santo y Blue Demon en el mundo de los muertos (1969, Gilberto Martínez Solares).

3.- Santo, el Enmascarado de Plata y su incansable lucha contra la otredad.

3.1.- Hagiografía de un Santo de carne, hueso y mallas plateadas.

Más que un Santo, era una fiera desatada; en cada lucha parecía que lo habían sacado de cautiverio y subía al encordado dispuesto a terminar, literalmente con cada uno de sus oponentes. Los combates posteriores a su primer encuentro se convirtieron en una orgia de maldad.

María Guadalupe Cruz Gómez.³¹²

-“¿Quién es papá?”

-“Nadie lo sabe, nadie lo sabrá nunca. Pero en esta época en que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia”.³¹³

La anterior es la respuesta del profesor Orlof (Augusto Benedico), en torno a la identidad del héroe que salvó la vida de su hija Diana (María Duval), y a la humanidad entera de caer en el Apocalipsis, en la cinta *Santo contra las mujeres vampiro*. Si bien la respuesta corresponde al ámbito de la ficción, muestra dos de las principales características que acompañaron al Santo a lo largo de su carrera: el mantenimiento de la incógnita y la incansable lucha por las causas justas.

Lo poco que se conoce del hombre detrás de la máscara salió a la luz después de su muerte, el 5 de febrero de 1984, a través de los datos proporcionados por los familiares, los amigos más cercanos y los compañeros de trabajo, en narraciones que, en gran medida, contribuyen a la construcción de una

³¹² María Guadalupe, Cruz Gómez, “Mitos y realidades”, en Cruz Gómez, María, *Todo sobre la lucha libre. Máscaras vemos, cabelleras no sabemos, Somos*, México, año 2, especial 3, 15 de marzo de 2000, p. 65.

³¹³ *Santo contra las mujeres vampiro*, Alfonso Corona Blake, México, 1962, min. 29:18.

imagen heroica. El Santo fusionó la realidad con la fantasía, los cientos de luchas en la arena, en el celuloide y en las viñetas de su fotonovela, se mezclaron con la vida humilde, religiosa y sobria, para dar como resultado al más importante de los superhéroes mexicanos.

El Enmascarado, como tal, tuvo varios nacimientos: su controvertida presentación como rudo el 26 de julio de 1942, en la Arena México; diez años después como el “héroe de papel”,³¹⁴ justamente el miércoles 3 de septiembre de 1952, producto de la hábil pluma y el ingenio de José G. Cruz en la fotonovela *Santo, el Enmascarado de Plata*, en donde se muestra el origen del personaje con base en la transmisión de la máscara, símbolo de heroísmo y bondad;³¹⁵ en cine en el año de 1961, con el filme *Santo contra el rey del crimen*, del director Federico Curiel. El mismo Santo declaró en una entrevista sus múltiples nacimientos, en palabras destinadas al mantenimiento de la incógnita: “No lo sé... He nacido muchas veces; para mí, el calendario, el tiempo, no ha contado”.³¹⁶

Pero, ¿Quién fue el hombre detrás de la máscara plateada? Su nombre era Rodolfo Guzmán Huerta, había nacido el 23 de septiembre de 1917, en Tulancingo, Hidalgo, siendo el quinto de siete hijos del matrimonio entre Jesús Guzmán y Josefina Huerta.

Poco fue el tiempo en el que vivió en el estado de Hidalgo, ya que en el año de 1923 su madre contrajo una grave enfermedad que la llevó a ser internada en un hospital de la Ciudad de México, por lo que su esposo tuvo que emigrar en busca de más recursos para cubrir el costoso tratamiento que se necesitaba. Tras su llegada se establecieron en una vecindad en la calle de Belisario Domínguez, en el barrio de Tepito. Fue ahí donde Rodolfo ingresó a la escuela Abraham

³¹⁴ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, p. 107.

³¹⁵ José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 1, núm. 1, miércoles 3 de septiembre de 1952.

³¹⁶ Fernández, *op.cit.*, p. 97.

Castellanos para terminar sus estudios de primaria, a la par que realizaba múltiples actividades que le permitían apoyar en los gastos familiares.

Rodolfo no era muy afecto al estudio (desde que cursaba la primaria prefería pasar varias horas de clase jugando en un parque muy cercano a la escuela) y esto, más la carencia económica, lo orilló a dejar la secundaria. En esa época incursionó en el mundo del deporte, que vio como un medio para superar su estatus social,³¹⁷ y practicó primero Fútbol Americano y Béisbol en el deportivo Venustiano Carranza. A los catorce años, comenzó a entrenar Jiu-jitsu, lucha grecorromana y olímpica, disciplinas que dominó en un corto período.

Dos años después sobrevino la muerte de su padre y Rodolfo, junto con sus demás hermanos, dejaron el deporte para trabajar de tiempo completo. Montaron una perfumería y él ingresó a una fábrica textil en donde elaboraba medias de mujer recibiendo una paga de \$18.00 pesos semanales, y realizaba trabajos de pintura, albañilería, carpintería y cuantos oficios le permitieran ayudar a su familia.

Sin embargo, el deporte seguía atrayéndolo y, junto con sus hermanos Miguel, Jesús y Javier, se las ingenió para volver a entrenar lucha, e ingresó al Gimnasio del Casino de la Policía. Un año después, el 28 de junio de 1934, sus esfuerzos rindieron frutos pues, a los 17 años de edad, debutó de manera profesional en la arena Peralvillo Cozumel, usando su nombre de pila y enfrentando a un luchador de renombre: Eddy Palau, “El caballero de los encordados”. Aquella noche, además de vencer a su adversario, recibió una paga de \$7.00 pesos.³¹⁸

Desde ese momento, “Rudy” Guzmán -como decidió llamarse al poco tiempo-, se dio cuenta de que la lucha libre era su vocación, aunque una cosa son los deseos y otra muy diferente los resultados. Junto con sus otros tres hermanos

³¹⁷ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1995, p. 125.

³¹⁸ Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, p. 93.

se la pasó trabajando en arenas de segunda, algunas veces hasta en tres lugares el mismo día por una paga mínima, pues no conseguía pasar de las luchas preliminares por falta de carisma. Todo lo contrario de su hermano Miguel, “Black” Guzmán, quien tuvo fuertes enfrentamientos con luchadores muy populares durante la época de oro del pancracio, como Gardenia Davis, Gorila Macías y Tarzán López, arrebatándole al último el Campeonato Mundial de Peso Medio en el año de 1941. Por su parte, Jesús, “Pantera Negra”, murió tras un accidente en el cuadrilátero y el cuarto hermano, Javier, pasó sin pena ni gloria.³¹⁹

La larga búsqueda de Rodolfo por el reconocimiento dio por fin inicio. A pesar de que no conseguía agradar al público, su manejo de la técnica y su perseverancia llamaron la atención del famoso luchador Jack O’Brien, quien en la arena Pachuca le ofreció ingresar a la Empresa Mundial de Lucha Libre, a cuya cabeza se encontraba Salvador Lutteroth, y donde conoció al árbitro, manejador y profesor de lucha Jesús Lomelí.

Después de pulir más su técnica Rodolfo se cubre con una máscara, aconsejado por Lomelí para generar atracción en el público. Fue así como se presentó en el año de 1936, como “El Hombre Rojo”, en una arena en la colonia Molino del Rey. Con ese nombre pelearía en una gran cantidad de arenas tanto en la Ciudad como en el interior de la República, a la par que seguía ejerciendo otros oficios.

Entre tanto, la relación entre Lomelí y Salvador Lutteroth se fue deteriorando, al grado de que el primero tuvo que salir de la EMLL junto con sus protegidos, entre ellos Rodolfo quien, unas semanas después, fue llamado por su representante para que hiciera presentaciones en la arena que había sido acondicionada en el Frontón México. Su retorno fue ahora con el nombre de El Murciélago II, decisión de nueva cuenta tomada por Lomelí pero

³¹⁹ Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, “Superhéroe de carne y hueso”, en Nívar, José Xavier [et al.], *Santo. Vida, obra y milagros, Somos*, México, año 1, especial 2, octubre de 1999, p. 6.

contraproducente, pues Jesús “Murciélago” Velázquez (considerado el primer enmascarado famoso) vio en la acción del atleta inexperto un intento por colgarse de su nombre y lo demandó ante la Comisión de Box y Lucha, obligándolo a dejar su máscara.

En esta época, Rodolfo portó otros dos nombres más: “El Enmascarado” y “El Demonio Negro”, a pesar de lo cual no logró generar gran impacto en el público. Esta situación, aunada a su conflicto legal con Velázquez, lo orilló a pensar en el retiro, acción que se hubiese concretado de no ser porque Lomelí tenía una profunda confianza en él.

A principios de 1940, Rodolfo contrajo nupcias con María de los Ángeles Rodríguez Montaña en la iglesia de la Magdalena Mixhuca. Del matrimonio nacieron diez hijos, entre los que figura el heredero de su nombre y continuador de la leyenda, quien en la actualidad conserva la incógnita tras su máscara plateada.

Las desavenencias entre Salvador Lutteroth y Jesús Lomelí lograron resolverse, las puertas de la EMLL fueron reabiertas para el réferi y manejador, quien regresó con Rodolfo. Esta vez Lomelí le dio a escoger entre tres nombres: el Ángel, el Diablo o el Santo.³²⁰ La decisión fue tomada, y el 26 de julio de 1942, en la Arena México, se presentó El Santo, quien subió al *ring* junto con varios luchadores más para protagonizar una batalla campal en la que se enfrentaron todos contra todos por el título Nacional de Peso Medio (hasta 87 kg.), que ostentaba el Ciclón Veloz. Quedaron en pie dos finalistas: el campeón y el joven debutante. La estrategia de Lomelí había dado en el clavo, el luchador causó gran expectación entre los asistentes, pues su nombre contrastó de manera total con su comportamiento sobre el cuadrilátero. El Santo parecía más bien un demonio.

El Santo, que se presentó vistiendo una anónima camiseta gris, un par de botas deformadas, envuelto en un manto desgastado y con el rostro cubierto por una máscara de color plateado burdamente

³²⁰ Fernando Rivera Calderón, “Un rudo bajado del cielo”, en Návar, *op.cit.*, p. 38.

confeccionada por él, fue el único que quedó de pie, resistiendo hasta el enfrentamiento final. *Luchó con todas las fuerzas que tenía, pero cometió tantas rudezas que el árbitro se vio obligado a descalificarlo.*³²¹

Al día siguiente, el encabezado del diario deportivo *La Afición* evidenció el impacto que generó el debut del luchador plateado, pues en lugar de hablar sobre la retención del campeonato por parte del Ciclón Veloz, se refirió al estilo tan particular del Santo, cuyo exceso de rudeza le valieron ser tachado de “Salvaje e hipócrita”.³²²

Las primeras batallas que Rodolfo libró como el Santo fueron importantes en la medida en que definieron su imagen y le permitieron convertirse en uno de los rudos más odiados. Poco tiempo después del encuentro en el que se midió con el Ciclón Veloz, sostuvo una pelea contra Guillermo Hernández “Lobo Negro”, un experimentado luchador, poseedor de gran peso y fiereza. Esa noche llegó a consignarse en la historia del pancracio debido a que el Santo alcanzó el culmen de la contradicción entre su nombre y su estilo. En el momento de subir al cuadrilátero dejó con la boca abierta a los espectadores, pues se arrodilló en una de las esquinas, rezó una plegaria y se persignó, para después comenzar el ataque.³²³ El principio fue dominado por su rival, quien causó gran daño al plateado, pero a partir de la segunda caída éste echó mano de su astucia y comenzó a utilizar golpes prohibidos. La sangre no tardó en brotar del rostro del Lobo Negro, el referí intentó entonces detener la pelea, pero el Santo, que semejava una bestia, lo agredió, lo que de nueva cuenta le valió la descalificación.³²⁴

El Plateado llevó su papel hasta las últimas consecuencias; además de terminar con sus oponentes atacó a personas del público, siendo detenido más de

³²¹ Bertaccini, *op.cit.*, p. 93. [Las cursivas son mías].

³²² “El Santo salvaje hipócrita”, en *La Afición. Deportes y toros*, México, D.F., 27 de julio de 1942, año XII, p. 1

³²³ Rivera Calderón, *op.cit.*, p. 40.

³²⁴ Návar, *op.cit.*, p. 8.

quince veces.³²⁵ La violación de las reglas se convirtió, así, en una de sus características primordiales:

El Santo empleó lo más selecto y destructor de sus procedimientos rudos, le picó los ojos al adversario, lo volvió loco a golpes, le aplicó topes, patadas voladoras, barrió el ring con él, le roció la máscara con un líquido que nadie supo de dónde sacó, y finalmente lo rindió con una rana.³²⁶

Un año después de su debut, el Enmascarado de Plata figuraba ya entre los luchadores favoritos. Enfrentó a rivales por campeonatos, se le programó para las funciones estelares y, sobre todo, tuvo la oportunidad de cobrarse la ofensa causada a su orgullo por su demandante legal, el “Murciélago” Velázquez. Fue así como en 1943 por primera vez expuso su máscara contra la cabellera de “Murciélago” Velázquez, a quien además le arrebató el Campeonato Mundial Medio. En el mismo año le ganó a “Ciclón Veloz” el Nacional Welter (hasta 78 kg.), dejando en claro que podía vencer a luchadores de más peso.

El éxito del Santo le permitió ser tomado en cuenta por Salvador Lutteroth para figurar en la lucha estelar de la inauguración de la Arena Coliseo el 2 de abril de 1943.³²⁷ Esa noche, los asistentes al moderno local ubicado entre los barrios de Tepito y Lagunilla fueron testigos de cómo el Santo sufrió una de sus derrotas más humillantes, pues ni su técnica ni mucho menos sus tretas le sirvieron para doblegar a su rival, Carlos Tarzán López, quien lo derrotó dos caídas al hilo. Pareció que su buena racha había llegado a su fin, pues, al poco tiempo, el 11 de junio, perdió el Campeonato Mundial de Peso Medio a manos de Roberto Bobby Bonales.

Aunque el doloroso recuerdo de su derrota contra el Tarzán López, lo acompañó a lo largo de su carrera, esta segunda terminó después de la batalla

³²⁵ Fernández, *op.cit.*, p. 102.

³²⁶ Bertaccini, *op.cit.*, p. 97.

³²⁷ “El Lic. Rojo Gómez, Regente de la Ciudad hará la declaratoria de apertura del Coliseo”, en *La Afición. deportes y toros*, México, D.F., jueves 1 de abril de 1943, año XIII, núm. 3705, p. 1.

que meses después libró contra el extranjero Jack Blomfiel, luchador que en un principio se había negado a enfrentarlo por considerarlo inferior, más que nada por su corta estatura, pero el encuentro logró arreglarse y se midieron. En esa ocasión, Blomfiel le arrebató la máscara al Santo, quien sorprendió al público y cuánto más a su adversario pues debajo traía otra máscara (recurso que más tarde se volvió característico del héroe en la fotonovela y el cine). El plateado aprovechó el desconcierto, emprendió el contraataque, y su rival resultó noqueado y bañado en sangre. Pocos días después, enfrentaría a uno de los rudos más feroces, Eduardo Dientes Hernández, después de la lucha el Santo salió por el pasillo central del *ring* rumbo a los vestidores, de pronto, dos de los aficionados más irritados por su forma de actuar se le fueron encima a los golpes, como todo buen luchador de la época, el Santo les respondió con los puños, motivo por el cual pasó la noche detenido.³²⁸

Su primer compañero de lucha fue el veterano “Charro” Aguayo, uno de los precursores del pancracio mexicano. Posteriormente, y ante la necesidad de hacerse acompañar de alguien más joven que le brindara vitalidad, hizo dupla con Salvador “Gori” Guerrero, luchador oriundo de Guadalajara, con quien había realizado presentaciones en el interior de la República. Guerrero poseía un amplio dominio de la técnica, que en conjunto con su estilo rudo le permitió ganarse, además del odio de los aficionados, los siguientes mote: “El ave de las tempestades” y “El chacal”.³²⁹ Juntos protagonizaron batallas cargadas de violencia, siendo al poco tiempo nombrados “La Pareja Atómica” por el cronista deportivo Antonio Andere. Durante años siguieron acumulando títulos, cabelleras y máscaras, hasta que en 1953 libraron juntos su última batalla, derrotando a Carlos “Tarzán” López y a Henry Pilusso; tras su separación, el Santo se retiró a Houston, Texas, donde luchó sin máscara por varios meses.

³²⁸ Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, *op.cit.*, p. 8.

³²⁹ Rivera Calderón, *op.cit.*, p. 40.

Podemos dividir la fructífera carrera *luchística* del Santo en dos etapas. La primera abarca desde su debut como profesional hasta fines de 1957; la segunda, de 1958 hasta su muerte. Durante su primera etapa acumuló como rudo diversos títulos; además de los ya señalados, cabe resaltar la obtención de la cabellera de Bobby Bonales el 24 de septiembre de 1943, y con ella los campeonatos Nacional de Peso Welter y Nacional de Peso Medio; el 15 de marzo de 1946 le arrebató al extranjero Pete Pancoff el cetro Mundial Welter, convirtiéndose en el primer mexicano que ostentó dicha presea; el 17 de noviembre de 1952 obtuvo la máscara de uno de sus rivales más odiados, Black Shadow; dos años después, el 1 de enero de 1954 cobró otra ofensa al honor nacional venciendo al odiado luchador de origen asiático Sugi Sito y ganando con esto el Campeonato Mundial Medio; el 25 de septiembre de 1956 se convirtió en Campeón Nacional de Peso Medio, tras vencer al “Gladiador”; fue nombrado el mejor luchador de México durante cuatro años consecutivos de 1943 a 1946 y también en 1954-1955. Debido a su enorme éxito participó en la lucha de inauguración de la Nueva Arena México el 27 de abril de 1957, saliendo en esa ocasión acompañado del Médico Asesino, para enfrentar a Rolando Vera y Blue Demon, este último fue el único luchador que consiguió derrotarlo en tres ocasiones y de manera consecutiva, despojándolo en la última del Campeonato Mundial Welter.

La segunda etapa del plateado como luchador se inició cuando aceptó la invitación de Fernando Osés para incursionar en el cine. En 1958, emprendió un viaje a Cuba para el rodaje de sus dos primeras cintas: *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*. Donde evidenció su lucha por el bien y la justicia, la cual llevó a sus últimas consecuencias en la trilogía de Federico Curiel, *Santo contra el rey del crimen*, *Santo en el hotel de la muerte* y *Santo contra el cerebro diabólico*, en las que delimitó el comportamiento correcto y lo que era objeto de censura; posteriormente, filmó dos cintas con toques más fantásticos: *Santo contra los zombies* en 1961, y la obra “de culto” que se estrenó en 1962, *Santo contra las mujeres vampiro*; en ambas planteó una franca lucha

contra el mal y lo demoníaco.³³⁰ Aunado a esto, debemos mencionar en esta etapa su papel como héroe en la fotonovela de José G. Cruz.

La imagen benévola del Santo en el cine y la fotonovela, el consiguiente ejemplo que de esto se desprendía para los miles de aficionados y cuanto más para los niños que tenían el anhelo de ser como él, lo orillaron a tomar una de las decisiones más sabias de su vida: cambiar de bando. Fue así como abandonó la violencia para dedicarse a velar por los más desprotegidos. Es algo común en la trayectoria de todos los luchadores cambiar de bando, debido a que esto es un ingrediente que hace más atractiva la narración del conflicto entre el bien y el mal, pero en el caso del Santo significó su entrada a la gloria y marcó el fin de la contradicción que existía entre su forma de comportarse sobre el cuadrilátero y el papel heroico que desempeñaba en los medios de comunicación masiva.

Sin la intervención de la institución eclesiástica el 22 de junio de 1962, comenzó a gestarse su proceso de “canonización” en una lucha en la que se enfrentaban dos ternas: la primera formada por Henry Pilusso, el Rayo de Jalisco y Rito Romero, quienes hacían frente a los rudos El Espanto I, El Espanto II y el Santo. En esta ocasión lo que el Enmascarado de Plata obtuvo de sus compañeros no fue apoyo sino traición; ambos luchadores lo golpearon y tuvo que ser rescatado por Pilusso. Al séptimo día, el 29 de junio, el plateado dio a conocer la noticia de su cambio; no faltó quien relacionara el hecho con aspectos de la religiosidad popular, considerándolo como producto de un milagro, elemento que desde ese momento se convertiría en una constante en su vida: “¡El Santo, el fabuloso y querido Enmascarado de Plata al fin estaba luchando en plan científico! ¡Era 29 de junio día de San Pedro y San Pablo, y ellos habían hecho el milagro!”.³³¹ Por fin, el 5 de julio de 1962, el Santo subió al cuadrilátero como

³³⁰ Jiménez Orlando [et al.] “Expedientes secretos del cine de luchadores. Volumen I orígenes”, en Juan Chía [editor], Hombres y mitos. Grandes figuras de la lucha libre, México, año 2, núm. 6, diciembre 2007, pp. 40-48.

³³¹ “Canonizaron a El Santo”, en Box y Lucha, México, D.F., año XII, 6 de julio de 1962, p. 20.

técnico, haciendo pareja con Pilusso, para enfrentar a sus antiguos camaradas los Espantos I y II.³³²

Desde este momento las referencias hacia el Enmascarado de Plata cambiaron de una manera total. Atrás quedaron las crónicas deportivas en las que el público volcaba su ira en vituperios contra el rudo que encarnizadamente abatía a sus oponentes, nunca más se refirieron a él como un “salvaje hipócrita”, dejó de ser el más odiado y al que todos abucheaban, para convertirse en el luchador más querido de todo México y el más conocido a nivel mundial.

Asimismo, se comenzó a generar una forma especial de relación entre los espectadores y el Enmascarado, al grado de ser semejante a la de un devoto con su santo patrón; aquellos que asistían a la arena buscaban tocarlo, cargaban a sus hijos para que el Santo los saludara y si tenían más fortuna los tomara entre sus brazos para darles un beso. Al poco tiempo comenzó la producción en serie de las efigies destinadas al divertimento de los pequeños, pero que inclusive llegaron a terminar en algún altar junto a otros santos y demás ornamentos propios de la religiosidad popular, como las veladoras, los rosarios y las estampitas.³³³

Para entonces, el público exigía verlo, su demanda en las arenas ubicadas a lo largo y ancho del país aumentó, por lo que no tardaron en surgir varios imitadores y se convirtió en algo común que el Santo estuviera programado hasta en cuatro lugares distintos el mismo día y a la misma hora, situación que en ningún momento lo molestó, pues consideró que de esa forma adquiriría más fama.³³⁴

En la década de 1960, el plateado vivió su época dorada. Protagonizó 24 películas, y despojó a diversos luchadores de sus máscaras, cabelleras y

³³² Cortés, Ana María, *op.cit.*, p. 12.

³³³ Bertaccini, *op.cit.*, p. 99.

³³⁴ Fernández, *op.cit.*, p. 106.

campeonatos. Cabe resaltar que el 30 de noviembre de 1963 obtuvo la máscara del Espanto I, dando fin a la rivalidad que en parte motivó su cambio de bando, y que obtuvo el Campeonato Nacional Medio arrebatándoselo a Karloff Lagarde. En 1966, ganó el Nacional Semicompleto al Espanto I y el 13 de diciembre de 1968, el Mundial de Peso Medio, venciendo a René “Competes” Guajardo. Además fue Campeón Nacional de Parejas en 1964 junto con el Rayo de Jalisco.

Durante los años 1970, el Santo era ya un luchador maduro y tanto su cuerpo como su cine comenzaban a dar signos de agotamiento. Sin embargo, su fama no decayó, pues el público abarrotaba arenas y templos del séptimo arte. Tal situación le permitió ser nombrado en 1975, junto con el Solitario y el Rayo de Jalisco, el trío del año. Dos años después, en 1977, encabezó una desbandada de la EMLL y formó un grupo de luchadores independientes, lo que les permitió contratarse en diversas empresas tanto nacionales como extranjeras; en ese mismo año inauguró el Toreo de Cuatro Caminos, emblemático recinto que se convirtió en símbolo del segundo *boom* de la lucha libre en México. En cuanto a su papel de superhéroe, el “apóstol del cine churrero” protagonizó 23 películas, algunas fueron producidas por él y rodadas en el extranjero.³³⁵

El paso del tiempo le estaba ganando la batalla al Santo, quien se encontraba maltrecho y su salud comenzaba a fallar, motivo por el que disminuyó de manera drástica su actividad física, teniendo sólo quince peleas de 1981 a mediados de 1982. Las constantes luchas y los golpes recibidos sobre el cuadrilátero no tardaron en “pasarle factura”; en plena lucha con el famoso rudo el Signo perdió el conocimiento y tuvo que ser trasladado de emergencia al hospital, donde le diagnosticaron un problema de coronarias y le fue colocado un marcapasos. La Comisión de Lucha Libre le retiró la licencia y le prohibió luchar; fue entonces cuando comenzó a realizar actos de escapismo en el Teatro Capitalino, acompañado del mago Yeo y su patíño Alfredo “Pelón” Solares.

³³⁵ “Filmografía total. Insensatez y sentimientos de culto”, en Raúl Criollo [et al.], *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2011, pp. 297-307.

La despedida de los cuadriláteros llegó en el año de 1982, cuando se celebraron tres emotivos homenajes al máximo ídolo de la historia del pancracio mexicano. El primero se efectuó en el Palacio de los Deportes, donde hizo mancuerna con el Solitario para hacer frente a Rocambole y al Villano III; el segundo se llevó a cabo en la Arena México el domingo 5 de septiembre; en esa ocasión, apoyado por el nipón Gran Hamada venció a Villano I y Scorpio.³³⁶ Una semana después, el 12 de septiembre, en el monumental Toreo de Cuatro Caminos, dio su último adiós a la lucha libre.³³⁷ En aquella ocasión hizo equipo con el Solitario, el Rayo de Jalisco y su gran camarada Gori Guerrero, para medirse contra el salvaje luchador Pedro el “Perro” Aguayo, quien iba acompañado de los Misioneros de la Muerte: Negro Navarro, Texano y el Signo.³³⁸ El homenaje no resultó lo que se esperaba; los técnicos comandados por el Enmascarado de Plata ganaron debido a que los rudos fueron descalificados por sus constantes violaciones al reglamento y fue tanto el desgaste del Santo que estuvo a punto de perder el conocimiento sobre el encordado.

Tras su despedida de los cuadriláteros el Santo siguió realizando actos de escapismo en la Ciudad de México y el interior de la República. El 26 de enero de 1984, como si quisiera dar a entender a su público que la máscara plateada ya no le pertenecía, mostró parte de su rostro por primera y única vez en el programa nocturno Contrapunto, conducido por Jacobo Zabludovski, que en esa ocasión hablaba sobre la lucha libre.³³⁹ Diez días después, el 5 de febrero, mientras realizaba un acto de escapismo comenzó a sentirse mal; a pesar de que lo instaron a abandonar su número decidió continuar con su rutina y terminarla. En el descanso, cuando el escenario estaba siendo preparado para la segunda función, no pudo más y cayó desplomado, siendo de inmediato trasladado al Hospital

³³⁶ Teddy Baños, “La segunda despedida del Santo. Adiós a la Arena México”, en Súper Luchas. Nacional e Internacional, México, año X, núm. 477, 27 de agosto de 2012, pp. 19-21.

³³⁷ Alejandro Islas, “Hijo del Santo habla sobre las funciones de despedida de su padre”, en Súper Luchas. Nacional e Internacional, México, año X, núm. 477, 27 de agosto de 2012, pp. 22-23.

³³⁸ Teddy Baños, “La última lucha. Hasta siempre, profesor”, en Súper Luchas. Nacional e Internacional, México, año X, núm. 478, 3 de septiembre de 2012, pp. 16-19.

³³⁹ José Xavier Nívar, “El último adiós al Santo”, en Xavier Nívar [et al.], *Santo. Vida, obra y milagros, Somos*, México, año 1, especial 2, octubre de 1999, p. 66.

Mosel. Sin embargo, en el trayecto perdió su más dura batalla contra la muerte a los casi 67 años de edad.

México perdió entonces al más grande de sus luchadores, al icono que dio a conocer al mundo entero la lucha libre y exportó a través de sus filmes los valores, las ideas, los gustos, los temores así como la forma de percibir y aprehender la realidad de un sector específico de la población mexicana.

3.1.1.- El camino del heroísmo.

El primero que usó esta máscara no solamente la usó para conservar el anonimato, sino también por humildad. Al no vérselo su rostro, lo ponía a salvo de cualquier tentación de orgullo. Como nadie nunca supo quién era y por las buenas obras que hizo en favor de los necesitados, la gente del pueblo dio por llamarlo Santo. Sr. Roberto de la Llata.³⁴⁰

El Santo poseía técnica y fiereza, pero su corta estatura y su bajo peso no le permitían compararse con los luchadores de gran tamaño. Tampoco fue el mejor luchador que haya conocido México, puesto que hubo otros que lo aventajaron de manera considerable. A pesar de eso, llegó a ser el luchador más conocido, su éxito traspasó fronteras y se convirtió tanto en héroe como en un icono de la cultura mexicana.

Como héroe no podemos insertarlo en un molde que clasifique sus cualidades, pues en gran medida su caso es único. Deja de ser un simple atleta de gimnasio y un negocio lucrativo, para convertirse en ejemplo a seguir de sus miles de aficionados que le profesaban gran admiración, por no decir devoción, al grado de colocarlo en el pedestal de los grandes hombres.

Los prototipos del héroe que se han ido generando a lo largo de la historia, ponen énfasis en un cumulo de valores y de virtudes que a fin de cuentas los llevan a sobresalir de la gente común. Son hombres tocados por Dios o con cualidades brindadas por la naturaleza,³⁴¹ lo que se traduce en sus acciones y su forma de ser, de ahí que se señalen su sinceridad, honestidad, bondad, valentía, humildad, honradez, sabiduría y un sinfín de características socialmente buenas.

³⁴⁰ *Santo contra el rey del crimen*, Federico Curiel "Pichirilo", México, 1961, min. 4:58.

³⁴¹ Thomas Carlyle, *De los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la historia*, México, Cumbre, 1977, p. 50.

Algunos dedican su vida al ascetismo, con una férrea disciplina en la que la templanza es fundamental, lo que tiene como finalidad la obtención de la verdad.

¿Cómo es entonces que alguien surgido de un barrio, con escasa educación y que en un principio se caracterizó por su violencia pudo ser erigido como héroe? Esto se debe a que las características que poseía el Enmascarado de Plata y su labor en el mundo tanto de la ficción como de la realidad subsanaban una necesidad de todos aquellos que clamaban por su ayuda, quienes de igual forma se identificaban con su efigie, la aceptaban y enarbolaban como la del ferviente luchador por las causas justas.

La figura heroica se debió también a la labor de algunos directores como Federico Curiel y José Díaz Morales, quienes en sus filmes se dieron a la tarea de realizar un relato mítico en torno a su origen y deberes en el mundo;³⁴²

Es José Díaz Morales, quien transporta al plateado a la época virreinal para darnos cuenta de su origen. La película *El hacha diabólica* (1964), da inicio con una procesión de monjes que llevan a cabo un sepelio, en la tumba en la que depositan el muerto se puede leer el nombre: Santo el Enmascarado de Plata. De pronto, un monje pronuncia un discurso en el que se muestran los valores del Santo, como la humildad, la renuncia a las riquezas, la religiosidad y solidaridad:

Este hombre, al cual hemos dado santa sepultura, hace años que llamó a nuestras puertas en busca de paz y de reposo, renunció en vida a su riqueza y a cierto rango dentro de la nobleza, ocultando su identidad bajo una máscara de plata como símbolo del bien al cual sirvió combatiendo a las fuerzas negras que se ensañaron contra él y la elegida de su corazón. Supo luchar con el arrojo de un hombre superior y también supo vivir con cristiana humildad. Que la sombra siniestra de su enemigo que fue condenado por brujería lo deje reposar en paz.³⁴³

³⁴² Fernández, *op.cit.*, p. 155.

³⁴³ *El hacha diabólica*, José Díaz Morales, México, 1964, min. 4:50.

La idea que plasmó Díaz Morales en *El hacha diabólica*, es la de un héroe que resurge cada vez que el mal azota a la humanidad. Por lo tanto, El Santo reaparece a mediados de la década de 1960, justo cuando el mundo entero vive una situación caótica. Asimismo, pone énfasis en la máscara, símbolo de la principal tarea del plateado: el combate contra el mal.

Labor similar desempeñó José G. Cruz en su fotonovela. A su vez, el mismo Santo diseñó sobre los cuadriláteros su imagen, favorecida por la mezcla de religiosidad y misterio que creció en torno a ella. Por último, las múltiples anécdotas de su vida privada dejaron de manifiesto su gran carácter y su calidad como ser humano, siempre dispuesto a ayudar a los más necesitados.

Su aparición se dio en un momento apropiado, cuando las grandes aglomeraciones radicadas en la Ciudad de México habían perdido a sus dos ídolos cinematográficos: Pedro Infante y Jorge Negrete, lugar que el luchador suplió con creces al desenvolverse en ambientes y temáticas urbanas, acorde al acelerado proceso de modernización que se estaba viviendo.

Como ya se vio en el primer capítulo, en la época del llamado milagro mexicano y durante el desarrollo estabilizador, México vivió un crecimiento económico y un proceso de urbanización que trajo consigo diversas inmigraciones de las zonas rurales a las ciudades. Estos recién inmigrados no sólo perdieron su lugar de origen sino también sus costumbres y tradiciones, y las pocas que lograron preservar terminaron fundiéndose para hacer más habitable su nuevo entorno. En algunos casos, la inmigración llevó al resquebrajamiento familiar, el cual, aunado a la pérdida de identidad, generó un sentimiento de soledad y una actitud siempre defensiva con respecto al nuevo ambiente, que se presentaba por demás hostil. Esto se evidenció en la producción cinematográfica de principios de la década de 1950, donde la Ciudad figura como un monstruo de siete cabezas

que devora a su paso todo lo bueno, dejando tras de sí una estela de vicios y pecados.³⁴⁴

Fue en medio de este clima de incertidumbre, caos e injusticia, cuando el Santo cubrió la necesidad social de un salvador, de un justiciero (aunque sea en un plano simbólico), que brinde coherencia e instaure la armonía original. Se trató del único personaje capaz de enfrentar los desquiciamientos producidos por la modernidad, así como por el desarrollo de la ciencia y la tecnología, incluida la generación de armas de destrucción masiva,³⁴⁵ temática que se volvió recurrente en el cine de ciencia ficción, reflejando el impacto de las armas nucleares durante la Guerra Fría.

Desde su nombre mismo, El Santo remitió a las tradiciones y las creencias populares. Refrendó el pasado, haciendo frente a otros efectos de la modernidad, que el sector conservador de la sociedad consideraba negativos como las modas y la introducción de nuevos valores, que en el cine mexicano en general, y en el del Plateado en particular, fueron señalados como extranjerizantes, cuya influencia denigraba a la sociedad, manchaba las buenas costumbres, minaba la religiosidad y destruía a las familias. Cabe señalar que el Santo no rechazó todo lo extranjero, pues absorbió y comulgó con factores que occidente plasmó en su cine, y que fueron concebidos como buenos en la lucha contra el mal, elemento que tomó cuerpo en los rusos y los alemanes. De igual forma, brindó una identidad a esos cientos de inmigrantes que la habían perdido al dejar atrás su lugar de origen, transmitiéndoles los valores y las ideas que configuraban la imagen del “buen mexicano”, permitiéndoles generar un sentimiento de comunidad y arraigo a su nuevo entorno.

El éxito de la figura del plateado radica también en que se introdujo de una manera perfecta en un sector de la sociedad que se explicaba el mundo a través

³⁴⁴ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1979, p. 118.

³⁴⁵ John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 54.

de una óptica maniquea, que tenía como lugares reales el cielo y el infierno. Por lo que al ser él un soldado de Dios, dio muestra de su gran valor al enfrentar al Maligno en la fotonovela y a sus secuaces en el celuloide. Todo momento es propicio para mostrar la pugna entre las dos fuerzas antagónicas, es así como el Santo contrapondría la ciencia buena contra la ciencia mala, la magia blanca contra la magia negra,³⁴⁶ remarcando entonces lo correcto, lo normal y sus respectivas contrapartes.

El Enmascarado de Plata fue mostrado a través de fotografías y anécdotas como un ferviente guadalupano. Pero lo que tuvo mayor mérito fue la configuración de su imagen en el mundo de la ficción, pues se convirtió en el segundo y más reciente personaje ligado a nuestra cultura que, por sus acciones, se vio gratificado con las místicas apariciones de la Morenita del Tepeyac, gran protectora en los momentos más difíciles: “Nunca te abandonaré porque eres devoto, fiel y bueno... ¡Levántate! ¡Enmascarado de Plata!”.³⁴⁷

Otro de los elementos que permite la transformación del luchador en un héroe fue el mantenimiento de su incógnita, al grado de que la máscara, en lugar de ocultar, forjó su identidad y se convirtió en símbolo de la humildad, del desprendimiento de las cosas terrenales y la incansable búsqueda de la justicia. De ahí que la defendiera con gran ahínco durante cuatro décadas: “me propuse conservarla contra viento y marea, pues era la máxima expresión de mi personalidad, el símbolo perfecto del misterio que podría rodear mi figura en el encordado”.³⁴⁸

Lo anterior generó especulaciones por parte del público y la prensa especializada, que cuestionaban su origen y actividades anteriores a la lucha. Durante su inicio, cuando se desempeñaba como rudo, se dijo que había hecho un

³⁴⁶ *Santo contra la magia negra*, Alfredo B. Crevenna, México, 1972, 95 min.

³⁴⁷ José G. Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 2, núm. XX, enero 14 de 1953, p. 11.

³⁴⁸ Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, “Superhéroe de carne y hueso”, en José Xavier Návar [et al.], *Santo. Vida, obra y milagros, Somos*, México, año 1, especial 2, octubre de 1999, p. 8.

pacto con el Diablo e inclusive que el desafortunado que viera su rostro moriría instantáneamente.³⁴⁹ Tras su cambio de bando, se llegó a decir que se trataba de un emisario de Dios que había abandonado la vida monacal para dedicarse a luchar corpóreamente contra el mal.

De igual forma, la máscara se convirtió en un vínculo que permitió la identificación entre el luchador y los miles de aficionados. Si bien en el cine se le mostraba como poseedor de gran fuerza física y sapiencia, el público sabía que detrás de la máscara se encontraba alguien con una vida muy similar a la suya, quien durante los inicios de su carrera había tenido que salir a “luchar” día con día para ganarse el sustento. Se volvió un aspecto recurrente, tanto en las biografías del Santo, como de muchos otros luchadores, la narración de un origen lleno de privaciones y su relación con el barrio, por lo que han sido denominados “Dioses de carne y hueso”:

¿Qué hace el pueblo que trae en la sangre, en los genes, en su inconsciente colectivo esa necesidad? ¿Qué hace para suplir a los dioses? Crear dioses. Él sabe que ellos [los luchadores] son de carne y hueso. Sabe que llegan a un hotel, a su pueblito, vestidos como todos nosotros cotidianamente. Pero cuando entran a la arena, cuando llegan disfrazados de colores, de máscaras de oropel, de dorados, de plata, eso es la convención, dice: Éste es mi Dios. Y los toca y los jala. Y cuando están arriba del escenario, toma partido, como en la vida [...] son héroes de carne y hueso porque uno sabe que viven en una colonia popular. Sabe que tienen hijos. Es más, sabe que están allí los familiares, las esposas. Los acompañan las novias. Es muy importante saber que también aman, que tienen parejas, que pueden estar casados [...] Bueno, son mundos de ficción que se mezclan con la realidad, y se mezclan y se convierten en la realidad. Eso es su verosimilitud.³⁵⁰

El Santo se convirtió entonces en el héroe de las clases trabajadoras. Muchos de los habitantes de los barrios populares se identificaron con él, debido a que encarnaba uno de sus más grandes anhelos: la posibilidad de ascender en la

³⁴⁹ Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, pp. 97-99.

³⁵⁰ Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 108.

escala social. Situación que logró a base de esfuerzo, pues pasó de ser un niño de campo que emigró a la ciudad, donde trabajó a destajo, hasta convertirse en un hombre maduro, con tal éxito y solvencia económica que le permitió mantener a su mujer y diez hijos, así como ayudar a sus compañeros y amigos. Se trata de una historia de vida por demás atractiva para un sector considerable de la población mexicana de escasos recursos, deseoso de una vida igual o una mano caritativa en momentos de necesidad.

Los diversos testimonios de su vida privada o, como suele decirse, de su vida real desempeñaron un papel fundamental en la construcción de su imagen heroica, pues ensalzaron su figura al grado de mostrarlo como un verdadero santo. Este fenómeno se presentó desde que el Enmascarado de Plata decidió cambiar de bando para pelear con los técnicos, y de manera más enfática tras su muerte. Fue así como se evidenciaron su sobriedad y recato, pues el Santo nunca fumó ni bebió alcohol;³⁵¹ de la misma forma, se realizó la importancia que daba a Dios, a la Virgen de Guadalupe y a la religión en general, no sólo se encomendaba a ellos cada que iba a luchar: “por mi máscara siempre imploro ayuda al Altísimo. Rezo antes y después de cada lucha”,³⁵² sino era parte de su rutina diaria, la cual se encontraba regida por una férrea disciplina, al grado de mostrar las diversiones o ratos de dispersión como mero pretexto para convivir con sus familiares y seres más queridos:

Me levanto a las seis de la mañana. Hago ejercicio, me baño, rezo y desayuno. Mientras los hijos van rumbo a la escuela, voy a entrenar. La familia se reúne a la hora de la comida y, de vez en cuando, junto con los amigos, juego dominó. Los viernes me toca luchar y mientras conduzco hacia la arena, me encomiendo a Dios, y en alguna calle, me detengo para ponerme la máscara.³⁵³

³⁵¹ Entrevista a Alejandro Guzmán (uno de los hijos del Santo) por José Xavier Nívar, en “Papá tú eres el Santo”, en Nívar, *op.cit.*, p. 62-64.

³⁵² Lydia Gabriela Olivares Celis, *Santo, el Enmascarado de Plata. Imágenes*, México, CONACULTA, 2009, p. 49.

³⁵³ Cortés, *op.cit.*, p. 9.

Como héroe apegado a la religiosidad, el Santo se distinguió por tener como forma de vida la caridad y la humildad. A pesar de haber amasado una gran fortuna siempre fue descrito como una persona sencilla, servicial y desinteresada, en síntesis, los que lo rodeaban hablaron del gran ser humano que era. Lo mismo podía trabajar por una fuerte suma de dinero o por un plato de comida si de ayudar a alguien se trataba. Al “Güero” Rangel se debe una de las anécdotas más famosas sobre el plateado, que cuenta la manera en la que ayudó con una función de lucha a recabar los fondos que un aficionado requería para la operación de su esposa. Al final del espectáculo le preguntaron por su paga, a lo que él contestó: “Mira, tráeme un refresco y una torta porque tengo hambre, con eso me doy por pagado”.³⁵⁴

El Santo se convirtió pronto en el estereotipo del “buen mexicano”. Atrás quedaron los personajes propios del cine desarrollado en ambientes rurales, donde el mexicano demostraba su hombría por no decir machismo a través del sometimiento de la mujer, su gusto por la bebida, el juego y la trifulca. Ahora se ensalzó el recato, la sobriedad, el trabajo, la vida en familia y su moralidad intachable que, junto con diversos valores propios del Cristianismo, pretendían remarcar lo correcto. Los calificativos con los que se buscaba erigirlo como un modelo a seguir aumentaron tras su muerte, inclusive de aquellos que tuvieron una gran rivalidad con él. Para muestra, el comentario del luchador rudo Pedro el “Perro” Aguayo:

Era un buen padre, un buen esposo, un buen hijo. Pero, sobre todo, un buen compañero. Yo luché en una ocasión contra él, y me lastimó tanto, que sentí odio. Nos vimos al día siguiente en el aeropuerto y me saludó muy amable. Entonces comprendí que él se transformaba con esa máscara plateada.³⁵⁵

³⁵⁴ María Guadalupe Cruz Gómez, “Mitos y realidades”, en *Todo sobre la lucha libre. Máscaras vemos, cabelleras no sabemos, Somos*, México, año 2, especial 3, 15 de marzo del 2000, p. 67.

³⁵⁵ “Sentido adiós al gran ídolo”, *La Prensa*, México, D.F., 7 de febrero de 1984, en Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, p. 105.

La santidad no sólo fue representada en el plano de los valores y las virtudes, sino que el mismo plateado jugó con su imagen y la rodeó de misticismo. Sus entradas a los cuadriláteros estaban impregnadas de elementos teatrales en los que la realidad y la fantasía se mezclaban para la construcción del héroe. Una de las anécdotas cuenta que, en una ocasión el Santo tenía que presentarse a luchar en una arena en Ecatepec, como el cielo se caía a cántaros, su ayudante le propuso regresar y cancelar su participación, pero él mostró su responsabilidad al decidir continuar con el trayecto. Al llegar a la arena, el promotor tuvo que reabrirla pues el luchador estelar estaba presente; al poco rato comenzó a llegar la gente y la función dio inicio, pero los asistentes además de mojados se encontraban apáticos, pues los primeros gladiadores no conseguían despertar más que la indiferencia. Cuando le tocó el turno, el Santo pidió que apagaran las luces: “en los pocos instantes que duró la penumbra caminé de los vestidores al cuadrilátero sin hacer el menor ruido. Nadie escuchó sus pasos y, para sorpresa de los aficionados, cuando llegó la luz el Enmascarado ya estaba sobre el cuadrilátero con las manos en alto”.³⁵⁶ Al instante el público rompió en aplausos y gritos demostrando su fascinación ante los “milagros” del Santo.

La anécdota anterior también pasó a la historia debido a que el Plateado mostró otra de sus características: el profesionalismo, dando lo mejor de sí a pesar de que la arena lució esa noche casi vacía debido al mal clima. En efecto, como luchador, nunca faltó a un encuentro, ni mucho menos defraudó al público, lo que le valió ganarse su admiración y el respeto. Como ésta, surgen otras historias que señalan su entrega al público; se cuenta, por ejemplo, que en todo momento se negó a que su personaje fuera “doblado”, cuanto más para las escenas de riesgo en sus películas, lo que inclusive hizo peligrar su vida un par de veces. Ahora bien, lo anterior es hoy difícil de sostener, si consideramos que por la gran cantidad de trabajo que tenía, debió ser “doblado” en varias ocasiones por otros actores tanto en el cine como en la fotonovela, lo cual además era una estrategia para reducir costos de producción principalmente en escenas rodadas

³⁵⁶ María Guadalupe Cruz Gómez, *op.cit.*, p. 66.

en el extranjero.³⁵⁷ La importancia de estas anécdotas que dieron forma a sus múltiples biografías radica, sin embargo, en que las personas creían en su entrega y dedicación en el momento de hacer sus filmes y por supuesto al enfrentar a los enemigos de los mexicanos y de la humanidad, de ahí que se generara gran afecto por el héroe enmascarado, quien dio una luz de esperanza en una época de caos.

Los aspectos antes señalados son complementados con los relatos heroicos que de él se construyeron y difundieron de forma masiva en algunos filmes y sobre todo en la fotonovela. Fue en estos dos medios de comunicación y de entretenimiento donde aparecen los Otros, diversos personajes que en suma representan todo aquello que va en contra del estereotipo del “buen mexicano”.

Entiendo por otredad al conjunto social y cultural que no forma parte del grupo que intenta dar cuenta de su propia identidad, es decir, del “nosotros”. En su obra *Nosotros y los otros* Tzvetan Todorov muestra como ambos conceptos cambian conforme al contexto y la cultura; sin embargo, hay elementos que se siguen usando a lo largo del tiempo para definir la identidad y acercarse a todo aquello que es extraño. Un ejemplo es el etnocentrismo, que esgrime los valores del grupo encargado de emitir el discurso hasta elevarlos a la categoría de nacionales o universales, para así mostrar una identidad basada en la idea de que las costumbres, tradiciones, e ideologías del grupo son buenas y correctas, mientras que las características sociales, culturales y políticas de todos los Otros son despreciables, erróneas y malas.³⁵⁸

El Otro representa todo lo contrario al “nosotros”, en este caso al ideal del buen mexicano que durante la década de 1960 fue encarnado, entre otras figuras, por el Enmascarado de Plata. Por tal motivo el Otro en el cine y la fotonovela durante esta época es incivilizado, desea más que nada la guerra, el poder y el

³⁵⁷ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, p. 153.

³⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI Editores, 2011, p. 25.

sometimiento del mundo libre; es un ateo que no conoce los preceptos morales de la Iglesia y sólo busca el placer carnal y los vicios; por último, no respeta las instituciones ni civiles ni mucho menos sociales. Como podremos apreciar, estos Otros no sólo fueron extranjeros sino también formaban parte de la sociedad nacional, por eso el cine y la fotonovela del Enmascarado de Plata identificaron a todo México con uno solo de sus grupos sociales: la clase media urbana, vista como el motor de la modernidad. Los demás grupos formaron el grueso de los enemigos del Santo y fueron designados con términos peyorativos, mientras que en el celuloide algunos ni siquiera figuraron en pantalla.

3.2.- Guerra Fría y otredad en las aventuras filmicas del Santo.

El cine no es nada misterioso, ni es cuestión de brujería. La magia que el cine encierra no está en “hacerlo”, sino en sus efectos. Todo es cuestión de comprender para qué sirve el cine.
Alejandro Galindo.³⁵⁹

El cine, además de entretenimiento, es un poderoso medio de comunicación que transmite ideas, valores y roles sociales que, en conjunto, prescriben de manera propedéutica una forma de ver el mundo y de comportarse en él; su trama, música e imágenes posibilitan la difusión de propaganda política, permitiendo la generación de simpatía u odio hacia determinados acontecimientos, personajes de actualidad e inclusive naciones completas.³⁶⁰ Tales características lo han llevado a ser considerado desde sus inicios como un “aparato ideológico del Estado”,³⁶¹ es decir, un instrumento capaz de justificar el modo de actuar de un régimen y legitimar su hegemonía, permitiéndole el adecuado control de la sociedad, de modo que el uso de la fuerza sea el último recurso en el que descansa la autoridad.³⁶²

Considero que los filmes del Santo en general, y en particular los que son objeto de análisis en el presente capítulo, fueron una expresión ideológica que fortaleció el discurso del sistema político mexicano. No pretendo decir que hubieran sido elaborados expresamente para difundir los valores del partido en el poder y, de esa manera, brindarle legitimidad, sino más bien, que al estar sometidos a diversas barreras durante su producción, se convirtieron en

³⁵⁹ Alejandro Galindo, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Editorial Katún, 1978, p. 37.

³⁶⁰ Werner Faulstich, *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Vol. 2: 1925-1944. El cine como fuerza social*, México, Siglo XXI Editores, 1995, p. 43.

³⁶¹ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1992, p. 21.

³⁶² Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 70.

expresiones ideológicas³⁶³ que comulgaron con el sistema político imperante. Sus historias están plagadas de metáforas y mensajes que invitan a los miles de mexicanos asiduos al cine a actuar conforme lo dictaban las instituciones, respetando las normas y evitando todo comportamiento que atentara contra la estabilidad.

Las películas del Santo fueron elaboradas dentro de los límites que impuso el Estado y que hizo patentes a través de instituciones como el Banco Nacional Cinematográfico, las compañías productoras, la estrecha sección de directores que formaban parte del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), las carencias económicas del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y, por último, la administración de las salas de proyección.³⁶⁴

Con todo ello, el Estado controló los tres niveles del cine: financiamiento, distribución y exhibición. A esto hay que sumar los efectos que siguieron repercutiendo en la producción fílmica tras el decreto de la Ley de la Industria Cinematográfica promulgada en 1949, que entre otras cosas instituyó la llamada “supervisión”, efectuada por la Secretaría de Gobernación³⁶⁵ encargada de mutilar y prohibir todas aquellas películas consideradas un ataque a la moral, a la decencia, a las buenas costumbres, pero sobre todo a la administración en turno.

Prueba de ello son las versiones alternativas de filmes de lucha libre cuya exhibición fue destinada única y exclusivamente al extranjero, debido a que su contenido no era considerado apto para “las jóvenes mentes de los mexicanos”,

³⁶³ Todo filme es una expresión ideológica debido a que el grupo de personas que lo realizan llevan a cabo una selección de temas presentes en el universo que los rodea; posteriormente reorganizan ese material con la finalidad de elaborar un producto destinado a los circuitos comerciales, en donde la imagen del mundo que proporcionan es reevaluada por los espectadores según su posición en la sociedad. En todo el proceso influye el horizonte cultural que delimita la percepción, los intereses de los realizadores y financiadores y, en este caso en específico las barreras impuestas por el sistema político. *Vid. Sorlin, op.cit.*, p. 170. ,

³⁶⁴ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/inicio.html> [página consultada el 10 de mayo de 2013].

³⁶⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p. 153.

quienes no soportaban la idea de ver a sus ídolos -representantes de la castidad a ultranza- compartiendo cámara con sensuales actrices que aparecían con el torso desnudo. Me refiero a los filmes *El Vampiro y el Sexo* (1968, René Cardona) y *Blue Demon contra las Seductoras* (1968, Gilberto Martínez Solares).

Uno de los elementos más importantes de los filmes del Santo, en cuanto a la legitimación del sistema político mexicano, fue la construcción de una otredad, encarnada principalmente por los extranjeros, que aparecen en pantalla hablando con acento alemán o ruso; por los monstruos, los seres deformes, los amputados; así como por los vicios engendrados por el sistema mismo y que formaban parte de los sectores más desprotegidos de la sociedad como las prostitutas, los vagos, los delincuentes e inclusive las mujeres independientes. En síntesis, todo lo que con su comportamiento e ideas representara lo contrario al “buen mexicano”.

El odio y el horror hacia todo aquello que no era nacional se reforzó por el carácter de realidad que los espectadores asignan al cine, como si la cámara tuviera la capacidad de “atrapar” un fragmento del mundo real y reproducirlo un sinnúmero de veces. La situación adquiere mayor impacto cuando se está frente a la proyección de algo que existe o resulta familiar, lo que el historiador y teórico del cine Pierre Sorlin llamó “impresión de verdad”:

La actitud de los espectadores traduce una profunda reverencia hacia lo que es visible y lo que se mueve. La imagen lleva en sí misma una especie de evidencia, que hace las veces de prueba: es tranquilizante ver reforzado por ella lo que ya se sabía. *El filme, en estas circunstancias, no convence porque haga realidad, porque reproduzca la realidad [...] El filme solo persuade porque se conforma a un saber anterior, que en cierta forma viene a autenticar.*³⁶⁶

En este sentido los filmes del Santo autentificaron un mundo que ya formaba parte de los espectadores y había sido inculcado de manera reiterativa en el discurso oficial, el cual presentaba la lucha maniquea entre dos bloques, en el que

³⁶⁶ Sorlin, *op.cit.*, p. 33 [las cursivas son mías].

los buenos, es decir, los capitalistas, buscaban contener el avance de la conjura comunista internacional que pretendía poner el mundo entero a los pies de Moscú.³⁶⁷

Sostengo la hipótesis de que los filmes del Santo evocaron la unidad nacional y difundieron un discurso anticomunista que ayudó a brindar legitimidad al partido en el poder así como a conservar su hegemonía. Lo anterior debido a que las hazañas del Enmascarado apelaban a la emotividad e inculcaron odio y rechazo ante cualquier ideología, pensamiento y comportamiento que atentaba contra los pilares que sustentaban el *statu quo*.

Para probarlo, decidí analizar cuatro cintas de la vasta filmografía del Enmascarado de Plata: *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966, Alfredo B. Crevenna), *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (1969, Julián Soler), *Misión Suicida* (1971, Federico Curiel) y *Anónimo Mortal* (1972, Aldo Monti). En ellas está presente un claro mensaje que ensalzó los valores e ideologías del bloque capitalista, a la par que condenó todo lo extranjero. Las historias tuvieron como telón de fondo diversos procesos y sucesos representativos de la Guerra Fría, como la carrera espacial y el desarrollo de armamento nuclear.

El cine responde a un lenguaje propio en el que las imágenes, la música, las expresiones e inclusive las miradas tienen la función de transmitir determinadas ideas y comunicar un mensaje; sin embargo, un componente básico es la narración. Una película, ante todo, nos cuenta una historia que se va desarrollando conforme las acciones emprendidas por el protagonista y los demás personajes.³⁶⁸ En este sentido analizaré el filme a partir de la narración, puesto que los valores del Santo, su forma de comportamiento y sus acciones enmarcan

³⁶⁷ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 2005, p. 298.

³⁶⁸ Vid. "El análisis de la narración" en Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 171-217 y "La narrativa" en Sorlin, *op.cit.*, pp. 50-52.

lo que es bueno y correcto, a la par que señalan y censuran todo aquello que dentro de la sociedad es considerado como malo e incorrecto.

Las películas del Santo son un medio de entretenimiento, de eso no existe duda alguna, pero el grueso de ellas no se pueden desligar del contexto en el que surgen. Todas y cada una nos remiten a la visión del mundo, a la manera en la que un grupo comprende el universo que lo rodea, lo dota de sentido y lo interpreta a través de sus prejuicios, sus esperanzas y sus miedos.³⁶⁹ Para ejemplo, basta un botón y cintas consideradas sólo del ámbito fantástico como *Santo contra las mujeres vampiro* (1962, Alfonso Corona Blake), plasman una época apocalíptica en la que imperan el pesimismo, el horror nuclear, la destrucción, las guerras, las invasiones y el miedo al Otro. Estos temas son tratados con mayor énfasis en los cuatro filmes que decidí analizar.

Es importante destacar que, no por ser películas de ficción, estamos ante situaciones meramente fantásticas, ya que la verosimilitud de cada una descansa en la representación de una realidad tal y como la concibe un gran sector de la sociedad. El cine documental, al que se le suele adjudicar mayor grado de veracidad o apego a la “imagen real”, nos muestra sólo aquello que desea evidenciar, es una puesta en escena sujeta al contexto histórico, a la visión del mundo y bagaje cultural de quienes emiten el discurso y por supuesto a todo aquello que se encuentra en su inconsciente. Cada encuadre, toma y secuencia resalta lo correcto y oculta aquello que no sirve a los propósitos de los realizadores, aquello que puede ser objeto de censura en la sociedad o lo que simplemente no debiera existir.³⁷⁰

Tanto el cine de ficción como el documental se presentan ante nuestros ojos como fuentes para el estudio de la historia y no podemos privilegiar uno por

³⁶⁹ Sorlin, *op.cit.*, p. 211.

³⁷⁰ Vid. Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, pp. 67-68 y Nichols Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1997, pp. 40-41.

encima del otro, ya que ambos nos permiten enriquecer nuestro conocimiento en torno al pasado.

3.2.1.- ¡Peligro, los comunistas planean dominar América! Análisis del filme *Misión Suicida*.

Misión suicida (1971, Federico Curiel) es la película que se analizará en este apartado; sin embargo, la imagen en torno al comunismo ya había estado presente en otro filme protagonizado por el héroe plateado, me refiero a *Santo en el museo de cera* (1963, Alfonso Corona Blake).³⁷¹



La imagen de cera de Stalin que da la bienvenida a la Galería de monstruos. *Santo en el museo de cera*, Alfonso Corona Blake, 1963.

³⁷¹ *Santo en el museo de cera* fue dirigida por Alfonso Corona Blake, quien ya había incursionado en el cine de luchadores con la cinta de culto *Santo contra las mujeres vampiro* (1962); el argumento original es de Fernando Galeana, mientras que la adaptación cinematográfica correspondió a Julio Porter. Compartieron créditos con el Enmascarado los actores Claudio Brook, Roxana Bellini, Rubén Rojo, Fernando Osés y los luchadores Benny “Galán” y El “Cavernario” Galindo. Como otro de tantos filmes series B o “churreros” la película se produjo en tiempo record, tres semanas para ser exactos del 2 al 22 de enero de 1963, en los Estudios Churubusco. Se estrenó el 20 de junio de 1963, en los cines Orfeón y Coliseo. La historia es inspirada en las películas de ciencia ficción *The island of lost soul* (1932, Erle C. Kneton) y *House of Wax* (Ándre de Toth). Vid., García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. 1961-1963, vol. 11*, México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA, 1994, p. 256; Gasca, Luis, *Cine y ciencia ficción (1896-1973)*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 194 y Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional de México, Filmes Nacionales, expediente A-02769.

El filme narra la historia del Dr. Karol, un científico desquiciado cuyo objetivo en la vida es vengarse de la humanidad por los daños que sufrió dentro de un campo de concentración nazi. Para lograr su cometido se dedica a jugar a ser Dios en su laboratorio secreto, donde hace muñecos de cera a partir de personas vivientes que secuestra y somete a múltiples procedimientos dolorosos.

Su museo es todo un éxito; los visitantes salen aterrados de la pieza más importante, la “Galería de monstruos”, donde más que albergar seres amorfos físicamente, se exhiben la deformidad mental e inclusive del alma. Las figuras que la componen representan las pasiones y los deseos más bajos de la especie humana, todo aquello que contradice la racionalidad, como bien explica el Dr. Karol a la fotógrafa Susana:

Esta galería nos hace recordar que en la especie humana hay seres que son mucho más abominables y más salvajes que los peores animales, monstruos que lo son no solamente en lo físico sino también en lo mental.

Mis figuras son solamente de cera, si el hombre pudiera mostrar en su rostro la monstruosidad de su alma, le aseguro que sería más deforme que cualquiera de estos seres.³⁷²

Uno de los elementos más sobresalientes del filme es que en la entrada a la “Galería de los monstruos” se encuentre la figura de cera de José Stalin, quien en opinión de los realizadores representa a uno de los seres humanos más abominables: *“Aún hoy el mundo sufre las consecuencias de su asombrosa habilidad para crear el poder político y bélico, que pone en peligro la paz del mundo.”*³⁷³

Tanto Stalin como el comunismo aparecen como los mayores monstruos de la historia. En el filme, las armas nucleares y las imágenes desgarradoras de la guerra evidencian que el hombre es un ser irracional, capaz de destruirse a sí mismo. El horror nuclear dista diametralmente del inspirado por las brujas, los

³⁷² *Santo en el museo de cera*, Alfonso Corona Blake, México, 1963, min. 16:40.

³⁷³ *Ibid.*, min. 4:26. [Las cursivas son más].

vampiros y las momias; un error o una decisión apresurada por parte de alguna de las superpotencias que se disputaban el control del orbe podía resultar en la devastación total.

El cine se encargó de dar forma a los enemigos de occidente: seres sin remordimiento alguno, capaces de utilizar la ciencia nuclear para la consecución de objetivos basados en el egoísmo y la locura. Mediante la configuración de la otredad, el cine pasó a convertirse en una plataforma en la cual se llevó a cabo la Guerra Fría.³⁷⁴ Los principales géneros cinematográficos que posibilitaron esta empresa fueron la ciencia ficción y el cine de espías.

³⁷⁴ Desde los inicios de la Guerra Fría, la cultura fue parte del conflicto entre el bloque occidental y el oriental. Ambos pretendieron mostrar, a través de la literatura, la pintura, la música y el cine, las bondades de sus respectivos regímenes e ideologías, así como la búsqueda en cada uno de la libertad y del progreso; de igual forma, emprendieron la construcción del otro y lo dotó de elementos negativos, presentándolo como el mayor enemigo de sus valores y estilo de vida. Al cine se asignó vital importancia debido a que permitía la inclusión de propaganda fácil de aprehender, dado que apelaba a la emotividad, además de que podía llegar a un público más amplio.

Ante la clara ventaja que representaban los soviéticos en el campo cultural, Estados Unidos respondió en dos frentes. En Europa efectuó un programa secreto de propaganda cultural llevado a cabo por la Agencia Central de Inteligencia, cuyo objetivo principal fue alejar a la intelectualidad de Europa occidental de la fascinación hacia el comunismo y orientarla a una concepción más acorde con el concepto de vida estadounidense, planteando una “batalla por la conquista de las mentes humanas”. Entre el arsenal de la campaña encubierta se encontraron libros, periódicos, revistas, seminarios, exposiciones, conciertos y películas.

El otro frente fue Estados Unidos; en el año de 1955, se emprendió una campaña secreta conocida como *Militant Liberty*, realizada por el Pentágono, la Marina y el Consejo de Seguridad Nacional, que buscaba incluir el tema de la libertad en las películas nacionales. La campaña estaba pensada para explicar, en palabras muy sencillas las condiciones en las que se vivía en el comunismo, y comparar con la forma de vida en el mundo libre, para generar conciencia en las personas y hacerlas ver la magnitud del peligro que asechaba al orbe. La campaña comenzó por introducir en las películas puntos de vista favorables a la Marina y a los patrones culturales del mundo occidental, posteriormente se sugirieron temas para las historias hollywoodenses y se supervisó la producción en todos sus ámbitos. Se produjeron una cantidad considerable de filmes anticomunistas, algunos de los cuales fueron escritos y financiados por el FBI.

Se efectuó también una revisión de los filmes por parte de la Motion Picture Service, con la finalidad de observar que se difundieran los valores estadounidenses y sirvieran así para la consecución de sus objetivos en el exterior; asimismo, se vigiló que ninguna historia atentara contra la imagen benévola de Estados Unidos, así como de su adecuada relación con los ciudadanos, por ejemplo en cuanto al trato que daba a la población afroamericana.

Por último, la industria cinematográfica estadounidense vivió una verdadera caza de brujas y todo aquel sospechoso de ser comunista formó parte de las famosas *listas negras* que pusieron en práctica la Alianza Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Americanos y el Comité de Actividades Antiamericanas, instituciones que llegaron a la paranoia y coartaron la libertad de expresión. Vid. Gubern, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 2007; Hellman, Lilian, *Tiempo de canallas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 y Stonor Saunders, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001.

En este marco se inserta el filme *Misión suicida*, que en pocas palabras es la lucha en contra del comunismo, presentado como una ideología que únicamente pretende la dominación del mundo. Este tipo de filmes tienen una larga tradición cinematográfica, siendo su máximo exponente la industria hollywoodense, encargada de generar ficciones plagadas de propaganda política, en donde se alabó la bondad de su régimen y se condenó al bloque enemigo.



Cartel cinematográfico del filme *Misión suicida*.³⁷⁵

El filme fue producido en tres semanas: del 18 de octubre al 6 de noviembre de 1971, en los Estudios Churubusco.³⁷⁶ Los habitantes de la ciudad pudieron disfrutarlo a partir del 5 de abril de 1973, en los cines Palacio Chino, Carrusel, Colonial, la Paz, Popotla, Bahía, Santos Degollado, Titán, Soledad, Emiliano

³⁷⁵ El cartel cinematográfico fue tomado de la página web:

<http://www.santostreet.com/subpages/HorrorJLC3.html> [consultada el 25 de septiembre de 2012].

³⁷⁶ Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional de México, Filmes nacionales, expediente núm. A-00555.

Zapata, Fausto Vega, Francisco Villa, Corregidora e Ignacio Allende, y duró dos semanas en cartelera.³⁷⁷

La dirección estuvo a cargo de Federico Curiel "Pichirilo", quien había incursionado en el cine de luchadores en 1961 con la trilogía que da cuenta del origen del Santo.³⁷⁸ El argumento es de Fernando Osés, quien además posó para las cámaras en su clásico rol de villano y se hizo acompañar de Lorena Velázquez, Elsa Cárdenas, Dagoberto Rodríguez, Roxana Bellini, César del Campo, Patricia Ferrer y Juan Gallardo.

La historia comienza cuando el doctor Muller (Juan Gallardo), ex científico nazi, es sacado a la fuerza de su refugio en Sudamérica y llevado por un grupo armado a México. Cuando va a conocer a su captor, hace palpable su nerviosismo pues piensa que se trata del "vengador de los judíos", famoso por perseguir a los nazis, pero su rostro toma otra expresión y lo domina la sorpresa e inclusive el horror, cuando descubre que detrás del secuestro se encuentra Rusia, que no es nombrada de manera explícita, sino sólo como la potencia que derrotó a la Alemania de Hitler con ayuda de las potencias occidentales.

El terror de Muller aumenta cuando Sebastián (Dagoberto Rodríguez) le explica sus planes, lo somete a tortura y le ordena el diseño de una droga capaz de modificar el comportamiento humano, para así consumar la destrucción de Estados Unidos:

-Sebastián: Usted fue ayudante confidencial del doctor Riter, famoso por sus lavados de cerebro en los campos de concentración alemanes.

-Dr. Muller: Sí, así es.

-Sebastián: ¿Qué métodos usaba el doctor para lograrlo?

-Dr. Muller: No, no lo recuerdo

El doctor es sometido a golpes con la finalidad de que responda las preguntas de su captor.

³⁷⁷ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1988, p. 143.

³⁷⁸ Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, 2009, p. 200.

-Sebastián: ¿Ya se acordó doctor?
-Dr. Muller: Sí, una droga, cuya fórmula sólo yo conozco.
-Sebastián: Pues tendrá que producirla para que yo la aproveche
-Dr. Muller: ¿Con qué fines?
-Sebastián: Ese no es asunto de su incumbencia, pero tomando en cuenta que tendremos que colaborar juntos se lo diré. *Desde ahora está usted al servicio de la potencia que derrotó a la Alemania de Hitler con ayuda de las potencias occidentales.*
-Dr. Muller: ¡Yo! *Al servicio de los...* [Silencio producto del terror].
-Sebastián: *Exactamente doctor. Alguna objeción para servir a sus antiguos adversarios.* Mantengo un campo de entrenamiento en Santo Domingo, excepto nuestros adeptos, los hombres y las mujeres a quienes adiestramos ignoran que posteriormente serán utilizados como espías para ser introducidos a los Estados Unidos.
-Dr. Muller: Y para ello es necesario lavarles el cerebro.
-Sebastián: Veo que comenzamos a entendernos doctor. Pero resulta que para la Interpol su rostro es demasiado conocido, siguen buscándolo como criminal de guerra. En su refugio en Sudamérica viviendo en las montañas nadie pudo reconocerlo, pero aquí sería diferente.³⁷⁹

Para que Sebastián lleve a cabo sus planes debe evitar que la Interpol atrape a Muller, motivo por el que decide someterlo a una operación que le cambiará el rostro. Richard Thomas (Francisco Munguía), residente en Nueva York, es el médico elegido para tal empresa, obligado a colaborar con los espías soviéticos, pues su hija ha sido secuestrada.

Cuando el panorama se vuelve desolador la Interpol recurre al agente secreto Santo, quien ha dejado atrás su tradicional vestimenta y su responsabilidad de proteger a los pobres, para vestir un elegante *saco sport* e ir a toda velocidad en su automóvil a realizar las operaciones encubiertas que le encomiendan la CIA y la Interpol.³⁸⁰

El Santo se ha convertido en un ser más mundano, que goza vistiendo bien, tomando una copa de alcohol y pasando el tiempo en compañía de mujeres

³⁷⁹ *Misión Suicida*, Federico Curiel, México, 1971, min. 6:40. [Las cursivas son mías].

³⁸⁰ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA, 2004, p. 195.

hermosas. Este comportamiento hubiera resultado impensable en sus primeras películas, donde evidenció una férrea disciplina, religiosidad y castidad.³⁸¹ También se ha alejado por completo de los crucifijos, los rosarios y el agua bendita, obsoletos ante los nuevos problemas, motivo por el cual conmina a utilizar cuanto medio sea necesario para llegar a la verdad, inclusive la tortura.

En la escena en la que el agente Topacio informa al Enmascarado que han capturado en el aeropuerto de Miami a un espía proveniente de Santo Domingo, podemos apreciar su alegría, pero de inmediato un sentimiento de impotencia al saber que no se han podido obtener más pistas sobre la organización, debido a que no se ha recurrido a la tortura:

-Agente Topacio: Es necesario que una vez más nos preste su ayuda a fin de descubrir una peligrosa organización.

-Santo: ¿Qué clase de organización?

-Topacio: De una que se dedica a introducir espías en los Estados Unidos.

-Santo: ¿Que antecedentes hay?

-Topacio: Muy pocos por desgracia. Ignoramos quienes la encabezan, pero una cosa es evidente, están operando aquí. Hace aproximadamente una semana capturamos a uno de sus espías en el aeropuerto de Miami, procedía de Santo Domingo, lo pudimos identificar gracias a sus huellas digitales, pues le cambiaron las facciones con cirugía plástica.

-Santo: ¿Confesó algo?

-Topacio: *Nada, nosotros no usamos el tormento para extraer confesiones.*

-Santo: *Desgraciadamente, quizás...*³⁸²

Con ayuda de la agente "Piscis" (Lorena Velázquez) y del agente Topacio el Enmascarado descubre la ubicación exacta del "gimnasio" desde el que operan los soviéticos, y deciden trasladarse a Santo Domingo para infiltrarse y desarticular el movimiento. Una vez en el sitio, se dan cuenta de que el gimnasio no es otra cosa sino un campo de entrenamiento, donde bellas mujeres son

³⁸¹ Vid. *Atacan las brujas*, José Días Morales, México, 1964 y *El hacha diabólica*, José Días Morales, México, 1964.

³⁸² *Misión Suicida*, Federico Curiel, México, 1971, min. 9:20. [Las cursivas son mías].

capacitadas en artes marciales, uso de armas de fuego e idiomas. El campo de entrenamiento cambia drásticamente a lo largo del día, pues durante las mañanas puede apreciarse la práctica del deporte e inclusive la recreación en el voleibol y la natación, mientras que al obscurecer las mismas mujeres lo rondan protegiéndolo con metralletas y demás armas.

Es a partir de este momento en el que de una manera más acentuada el filme comienza a realizar la configuración del soviético. Sin embargo, desde las primeras secuencias estamos ante la presentación de un enemigo del Santo, que se muestra por demás terrible, lo que es simbolizado por el pánico que invade al ex científico nazi, quien al momento de nombrarlos sucumbe ante el horror y es incapaz de pronunciar palabra alguna. El espectador es sólo participe de una mirada, una expresión y un silencio que en conjunto evocan la angustia y el nerviosismo. Este tipo de recursos cinematográficos tienen la capacidad de explicar determinadas situaciones e ideas sin la necesidad de recurrir al lenguaje hablado, en este caso en específico la maldad de los soviéticos. El nombre se omite pues el hecho de mencionarlos trae consigo su carga negativa, pero el silencio basta para referirlos como seres despiadados, violentos, segados por la ambición y carentes de buenos sentimientos, cuya presencia socava los cimientos que brindan estabilidad a la sociedad. El silencio remarca lo prohibido,³⁸³ en suma lo que está mal y ni siquiera debiera de existir.

La descripción continúa y conforme aparecen los espías soviéticos secuestrados por el Santo se conoce que son: “seres fanáticos que sirven a su causa, dispuestos a morir por ella”.³⁸⁴ ¿Pero cuál es la causa de los soviéticos? En el filme del Santo, como en muchos otros filmes anticomunistas, se trata de la destrucción de Estados Unidos, no porque represente una ideología incompatible, sino porque sienten un odio sin fundamento hacia dicho país, lo cual es parte primordial de su idiosincrasia. Su desprecio hacia la vida humana los vuelve seres

³⁸³ Sorlin, *op.cit.*, p. 177.

³⁸⁴ *Misión Suicida*, Federico Curiel, México, 1971, min. 38:23.

terribles, no dudarán en dañar y someter tanto a personas como a países enteros con tal de lograr su objetivo.

En este caso en particular la aversión es tan grande que llevó a Sebastián a engrosar las filas del nacionalsocialismo, pensando que de esa forma vería caer de una vez por todas la bandera de las franjas y las estrellas:

-Agente Topacio: ¡Magnífico Santo! Este es el jefe de la organización, lo hemos identificado plenamente. Fue un oficial de la guardia personal de Hitler y desde un principio se opuso al ataque contra Rusia. Cuando Alemania fue vencida no culpó de su derrota a Rusia sino a los Estados Unidos.

-Santo: *¿Quiere decir que su odio contra ese país lo llevó al extremo de pasarse al bando contrario?*³⁸⁵

Después de la derrota nazi Sebastián regresó a la URSS y se convirtió en el encargado de dirigir operaciones encubiertas en América Latina y Estados Unidos, haciéndose acompañar de sujetos como Otto (Guillermo Gálvez), segundo al mando en el campo de entrenamiento en Santo Domingo, quien busca vengar la muerte de sus padres asesinados durante los bombardeos de las tropas aliadas en Berlín:

-Topacio: Así es y todos los ex nazis que sienten y piensan como él se le han unido. Su propósito es cometer actos de sabotaje y espionaje en todo el territorio norteamericano.

- Santo: Entonces todo está arreglado, nuestros problemas se acabaron.

-Topacio: Se equivoca Santo, la situación es más delicada ahora. Primero, no sabemos bajo que nombre se ocultan, ni dónde operan; segundo, tiene al doctor Richard y a su hija, un movimiento en falso y los asesinará. No podemos intervenir directamente hasta que usted los salve.

-Santo: ¿Cree que soy un mago?

-Topacio: Así es, de lo contrario no hubiéramos solicitado su ayuda en tantas ocasiones.³⁸⁶

³⁸⁵ *Misión Suicida*, Federico Curiel, México, 1971, min. 57:05. [Las cursivas son mías].

³⁸⁶ *Ibid.*, min. 57:40.

Sebastián se erige entonces como la encarnación del mal; se trata de una persona cruel, desleal, que no conoce la amistad ni la confianza y es incapaz de distinguir entre sus adeptos o enemigos. Por tal motivo, Elke (Roxana Bellini) y Otto expresan el profundo miedo que sienten ante su ira y saben que no dudará en castigar su ineptitud, así como el error que pueda comprometer la causa comunista en América Latina y Estados Unidos:

-Otto: ¡Santo, el Enmascarado de Plata! ¡No es posible! Hace días le dimos muerte yo mismo lo presencié.

-Elke: Pues habrá resucitado (risas)

-Otto: No me sorprendería, ese maldito es capaz de cualquier cosa.

-Elke: Pues tenemos que informar al jefe sobre la desaparición de la fotografía.

-Otto: ¡Te has vuelto loca! Nos daría muerte de inmediato.

-Elke: ¿Entonces qué hacemos?

-Otto: Por mi parte trataría de eliminar al Santo a como diera lugar. Ya sabes que nuestros agentes nos han informado que se ha trasladado aquí a Santo Domingo, eso quiere decir que ya tiene una pista sobre nuestro paradero.

-Elke: ¿Y si descubre nuestra organización?

-Otto: *Intentaríamos salvarnos Elke. Pero si no fuera así cualquier peligro sería mejor a enfrentarnos a la venganza de Sebastián. Sabes mejor que nadie la clase de muerte que nos daría.*

-Elke: Tienes razón, tenemos que guardar silencio.³⁸⁷

Después de varios enfrentamientos con los espías soviéticos, el Enmascarado consigue desarticular la organización criminal, salva al doctor Thomas y a su hija. Mientras tanto, Sebastián perece víctima de un disparo que por error le asesta uno de sus esbirros. El filme termina cuando el cirujano plástico quita los vendajes del rostro del doctor Muller, dejando ver una *esvástica* en toda su frente, como símbolo de que nunca podrá borrar del daño que le ha hecho a la humanidad.

En este filme la otredad es encarnada también por las mujeres, insertándose así en una larga serie de cintas que dieron forma a la maldad a través del cuerpo

³⁸⁷ *Ibid.*, min. 58:24. [Las cursivas son mías].

femenino. El aumento de esta temática en el cine se había dado a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando la mujer se incorporó de manera masiva al campo laboral. La ciencia ficción fue el género que se encargó de plasmar el miedo de las sociedades paternalistas ante la participación política de la mujer y su progresiva liberación sexual.³⁸⁸ Las mujeres son representadas como autónomas e independientes, su gran intelecto y capacidad de mando les permiten dirigir sociedades completas, factores por los que de inmediato se convierten en objetos dignos de ser destruidos, ya que representan la anormalidad en un mundo que, por regla debiera ser regido por hombres.

En México quedó atrás la imagen estereotípica de la filmografía, que presentaba a una mujer sumisa, destinadas únicamente al cuidado del marido y los hijos. En *Misión suicida*, tenemos en Elke a una mujer fuerte, inteligente y sin escrúpulos, lo cual le ha permitido estar a cargo del campo de entrenamiento de espías en Santo Domingo; tiene conocimientos en artes marciales, manejo de armas e inclusive habla varios idiomas, y a pesar de mantener una relación amorosa con Otto, no duda en llamarlo imbécil, así como a todos los hombres que la rodean. Por otro lado aparece la agente Piscis, quien además de poseer belleza, tiene profundos conocimientos en el enfrentamiento corpóreo y el espionaje, por lo que es elegida como la idónea para ayudar al Santo en su misión.

No olvidemos que esta imagen femenina es construida a partir de la mirada masculina, por lo tanto, y a pesar de que ambas son mostradas como fuertes y autónomas, sirven a un propósito: remarcar los roles sociales así como lo que se considera normal. La moraleja es simple: la mujer debe permanecer en el hogar o realizando actividades propias de su sexo, de lo contrario puede ir a parar a la cárcel como Elke o sufrir golpizas como Piscis. Por último, las mujeres que forman la organización criminal se encuentran en un estado casi de mutismo, se señala

³⁸⁸ Itala Schmelz, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006, p. 118.

que no son capaces de pensar por sí mismas y ni siquiera saben que serán espías infiltradas al servicio de los soviéticos. En síntesis, se trata de mujeres fácilmente moldeables debido a su carencia de intelecto.

El filme es una ventana que nos permite observar los criterios con los que el sector productor clasifica y juzga a la población femenina.³⁸⁹ A la mujer se le asigna de manera reiterativa el hogar como su entorno natural; aquella que abandona el rígido núcleo tradicional, carga consigo la mácula de la perdición, volviéndose plenamente justificable su corrección a través de todos los medios posibles, inclusive los golpes. Esot quedó claro desde los primeros filmes del Enmascarado, como en *Santo contra el cerebro diabólico* (1961, Federico Curiel), en donde la reportera Virginia (Ana Bertha Lepe) es sometida a las “nalgadas” que ella misma pide a su novio Fernando con tal de que éste perdone su grave falta.³⁹⁰

Misión Suicida está compuesta de cuatro partes básicas. La *introducción*, en donde se expone la problemática principal: la presencia de una organización criminal en México que entrena espías destinados a operaciones de sabotaje en Estados Unidos; el *desarrollo*, en el que el héroe enfrenta una serie de obstáculos para restituir la falta inicial; el *punto culminante*, parte en la que se presenta el momento más intenso de la trama, esto es, desde que el Enmascarado descubre el campo de entrenamiento y aumentan los enfrentamientos corpóreos; por último, el *desenlace*, cuando el Santo restituye el orden original y el bien triunfa sobre el mal.

³⁸⁹ Sorlin, *op.cit.*, p. 150.

³⁹⁰ *Santo contra el cerebro diabólico*, Federico Curiel, México, 1961, 1:18:23 min.



Sebastián, el malévolo líder comunista que planea introducir espías en Estados Unidos para sabotear sus operaciones políticas y económicas. Imagen del filme *Misión Suicida*.



Sebastián odia tanto a Estados Unidos que se enlista en las filas del ejército nacionalsocialista. Imagen del filme *Misión Suicida*.



Durante las mañanas, en el campamento de entrenamiento se efectúan prácticas de artes marciales. Imagen del filme *Misión Suicida*.



Por la noche, un grupo de mujeres armadas cuida del campo. Imagen del filme *Misión Suicida*.



Misión Suicida (1971, Federico Curiel).



Los combates corpóreos simbolizaron la lucha entre el bien y el mal. El Santo recurre a su fuerza física, mientras que los enemigos utilizan armas de fuego y objeto punzocortantes. Imagen del filme *Misión Suicida*.



La esvástica que el cirujano Richard Thomas plasmó en la frente del doctor Muller. Imagen del filme *Misión Suicida*.

Relación de secuencias.³⁹¹

1] Introducción.

- 1.- Secuestro del doctor Muller y presentación ante Sebastián.
- 2.- La Interpol recurre al Santo para que investigue la presencia de una organización criminal extranjera en México.

2] Desarrollo.

- 3.- Secuestro de la hija del cirujano Richard Thomas.
- 4.- Número musical de Piscis en el centro nocturno.
- 5.- La agente Piscis y Santo se conocen, idean planes para trabajar en conjunto.
- 6.- Enfrentamiento corpóreo contra los comunistas (gana el bien).
- 7.- Encuentro de lucha libre en la arena.
- 8.- Los comunistas secuestran al cirujano Richard Thomas, enfrentamiento corpóreo (gana el mal).

³⁹¹ Las secuencias son unidades fundamentales de contenido; se pueden considerar como una historia dentro de otra, que en conjunto forman un gran relato. Pueden contener una o varias escenas, en algunos casos recurren a signos de puntuación que remarcan sus límites como el *fundido*, el *fundido encadenado*, la *cortinilla* y el *iris*; en otros casos no cuenta con tales signos, por lo que el analista debe plantear el corte tomando en cuenta los cambios de una acción a otra, los saltos en el tiempo o los cambios de personajes. Vid., "La descomposición de la linealidad o segmentación" en Casetti Francesco y Di Chio Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 38-41.

3] Punto culminante.

9.- Santo y Piscis descubren que la base de operaciones de los criminales se encuentra en Santo Domingo, se trasladan y Piscis logra infiltrarse.

10.- Piscis es descubierta y sometida a tortura.

4] Desenlace.

11.- Piscis es salvada por una desertora, pero ambas se ven superadas en número y son hechas prisioneras.

12.- El Santo aparece milagrosamente y efectúa su último encuentro corpóreo entre el bien y el mal. Los comunistas son vencidos, (el bien triunfa sobre el mal).

La relación de secuencias nos permite observar también los tres componentes esenciales de la narración en el cine: los personajes, los acontecimientos y la transformación.³⁹² En ese sentido nos presenta a un personaje como *rol de héroe*, cuyas acciones aceptadas por la colectividad van encaminadas a brindar un ejemplo. Se trata de un personaje activo, que se erige como el punto central de la acción; es autónomo, pues traza su propio camino y salva más de una vez a quienes debieran ayudarlo. Además, termina con los comunistas; es conservador y mejorador, pues su principal función consiste en restituir el orden perdido, buscará a toda costa salvar a los secuestrados y expulsar a los comunistas de México, para brindar al país la armonía que fue quebrantada con la presencia de Sebastián. Por último, es protagonista, debido a que sus acciones determinan el desarrollo y el final del relato.

El filme se inicia con un secuestro; de esta forma pasamos al segundo componente de la narración: los *acontecimientos*, es decir, todo aquello que sucede al protagonista o a los demás personajes y cambia la situación original. Los acontecimientos pueden tener una cantidad infinita de variantes, pero siguen un mismo esquema, repetido de manera constante por los personajes en cada relato. En primer lugar, tenemos *la privación* o la falta inicial, que en el filme del

³⁹² Si bien es cierto que existe una gran gama de metodologías para abordar el filme como narración, decidí apegarme a la que proponen Francesco Casetti y Federico Di Chio, puesto que proporcionan un esquema compatible con el relato heroico que da forma a los filmes del Enmascarado de Plata. En ese sentido, tanto los personajes como los acontecimientos y la transformación que son los ejes principales de la narración están basados en el análisis que proponen ambos teóricos y está profundamente influenciado por el estudio de los relatos que emprende Vladimir Propp en su obra *Morfología del cuento*. Vid., "El análisis de la narración", en Casetti Francesco *op.cit.*, pp. 170-217 y "El análisis del film como relato" en Aumont Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 130-165.

Santo es el secuestro de Muller y de la hija del cirujano Richard Thomas, que plantean un viraje y se convierten en el eje de la trama; *el viaje*, que en otras palabras es el recorrido que emprende el héroe a lo largo del filme; *la obligación*, que es la tarea que asume el Enmascarado de Plata en tanto que es su deber brindar justicia y luchar contra el mal a toda costa; *la prueba*, que se divide en las pruebas preliminares y la definitiva, la primera está compuesta por todos los enfrentamientos corpóreos del Santo con los comunistas, con las mujeres espías e inclusive con un tiburón, mientras que la última, es el enfrentamiento con Sebastián; *la reparación de la falta*, que se obtiene una vez que el Santo derrota a Sebastián y libera a los secuestrados, restituyendo de esa forma el orden perdido; por último, *la celebración*, es decir el reconocimiento del héroe y su victoria, en este caso pareciera que el Santo recibirá la recompensa por parte de Piscis quien pretende ser su novia, aunque el Enmascarado, al igual que en todos sus filmes, se marcha antes de que siquiera puedan darle las gracias.

Al final tenemos la *transformación*, es decir, el proceso que resulta de la concatenación de acontecimientos que pueden dar como resultado una situación de mejoramiento o empeoramiento. En el caso de los filmes del Santo siempre se obtendrá el mejoramiento, pues el héroe emprende determinadas acciones que, además de guiar el relato, están encaminadas a retornar a la normalidad y brindar un final feliz.

Los tres componentes de la narración en el filme <i>Misión Suicida</i>.³⁹³		
Personaje como rol.	Activo.	El Enmascarado de Plata se erige como punto central de la acción.
	Autónomo.	Traza su propio camino; más de una vez tiene que salvar a los que debieran ayudarlo y es él quien derrota a Sebastián.
	Conservador.	Santo representa lo correcto, las tradiciones y las creencias, en ese sentido buscará a toda costa restituir el orden perdido a causa de los extranjeros y la modernidad.
	Mejorador.	Sus acciones van encaminadas a mejorar la situación caótica. Sus valores y forma de comportamiento buscan servir de ejemplo a los demás personajes.
	Protagonista.	Su actuar va determinando paso a paso el desarrollo y final del relato.
Acción como función.	Privación.	El secuestro del profesor Muller para que fabrique un narcótico.
	Viaje.	El recorrido que emprende el Enmascarado para dar con los comunistas.
	Obligación.	Salvar a los secuestrados y a México de los comunistas.
	Pruebas.	Enfrentamientos corpóreos con los comunistas y enfrentamiento final con Sebastián.
	Reparación de la falta.	Sebastián es asesinado y la hija del cirujano rescatada.
	Celebración.	Piscis pretende acercarse al Santo para agradecerle lo que ha hecho y declararle su amor.
Transformación.	Proceso de mejoramiento.	Los comunistas son derrotados y México se encuentra libre de amenazas extranjeras.

³⁹³ Los siguientes tres filmes del Santo también responden al mismo esquema, sólo que en cada uno cambia el antagonista o antihéroe y la acción como función; pero en todos se trata de restituir el orden primigenio que se ha visto trastocado ya bien porque han secuestrado a alguien, o porque existe algo que pone en peligro a la humanidad entera.

No podemos concebir el cine de luchadores sin el enfrentamiento corpóreo entre el héroe y los villanos. La lucha no es un simple relleno destinado a ganar metraje, sino que por el contrario se convierte en pieza fundamental en el desarrollo de los filmes. Es a través de los golpes, las //aves y las patadas voladoras que el héroe consigue solucionar la problemática principal.³⁹⁴ Asimismo, es la forma mediante la cual se desarrolla una trama que tiene como base el conflicto maniqueo entre el bien y el mal, encarnado en la figura del Enmascarado de Plata y todos sus enemigos.

En algunos casos puede haber una o varias escenas de enfrentamientos corpóreos en una misma secuencia, mientras en otros los combates pueden ser tan largos e intensos que dan forma a una sola secuencia, en estos casos se trata de mostrar cierto equilibrio entre ambas fuerzas, de ahí que un enfrentamiento lo gane el bien y otro el mal. Sin embargo, al final el bien termina imponiéndose sobre el mal.

Los encuentros cuerpo a cuerpo tienen lugar en la arena de lucha libre, pero es fuera de ella en donde se decide el destino de la nación o de la humanidad. El Enmascarado de Plata combate a más de un enemigo a la vez y se vale sólo de su fuerza física, mientras que sus contrincantes utilizan armas de fuego y objetos punzocortantes.

³⁹⁴ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, p. 211.

Enfrentamientos corpóreos en el filme <i>Misión Suicida</i>.			
Número	Resultado	Tiempo ³⁹⁵	Observaciones ³⁹⁶
1	Bien	24:26	
2	Mal	35:28	Santo no puede impedir el secuestro del cirujano.
3	Bien	39:21	
4	Mal	54:38	Santo es superado en número y tiene que huir.
5	Mal	1:05:50	
6	Bien	1:11:14	
7	Bien	1:13:46	Santo por fin destruye a los comunistas.

Otro de los filmes en los que el héroe plateado hace frente a los comunistas es *Santo contra la magia negra* (1972, Alfredo B. Crevenna). La historia nos narra como el Enmascarado evita que un grupo de agentes al servicio de la República Oriental fabriquen un arma con mayor poder destructivo que la Bomba H. Sin embargo, los comunistas son un simple pretexto, su participación se reduce a dos escenas que duran no más de un minuto, para dar paso a la historia principal que está plagada de rituales de vudú, zombies, largos carnavales que sirven para ganar metraje y, por supuesto, los combates de hechicería entre las sacerdotisas Bellamira (Sasha Montenegro) y Michelle (Gerty Jones).

³⁹⁵ El tiempo que pongo en cada uno de los enfrentamientos corresponde al momento en el que dan inicio. La duración de cada uno oscila entre los 2 y 5 minutos.

³⁹⁶ En algunos enfrentamientos decidí agregar observaciones debido a que el resultado a favor o en contra del Santo repercutía de manera determinante en el desarrollo del filme.

3.2.2.- Los nazis en México. Análisis del filme *Anónimo Mortal*.

Anónimo Mortal fue filmada en el mes de octubre de 1972. La dirección quedó a cargo de Aldo Monti y contó con un argumento de Carlos Enrique Taboada, quien para la fecha ya había dirigido las cintas de terror *Hasta el viento tiene miedo* (1967) y *El libro de piedra* (1968). La cinta contó con la participación de los actores Armando Silvestre, Gregorio Casal, Jorge Radó, Teresa Velázquez y Sasha Montenegro. Se estrenó el 10 de abril de 1975, en los cines Carrusel, Colonial, La Paz, Popotla, Bahía, Corregidora, Emiliano Zapata, Fausto Vega, Francisco Villa, Ignacio Allende, Santos Degollado, Soledad y Titán, donde duró dos semanas en cartelera.³⁹⁷

La trama relata que una serie de asesinatos han sembrado el pánico en la Ciudad de México; lo más desconcertante es que no existe un móvil aparente, las víctimas no se conocían entre sí y parece ser la obra de más de un asesino. La situación resulta más confusa cuando aparecen como evidencia diversos mensajes anónimos que recibieron las mismas víctimas días antes de sufrir los atentados, en ellos se les amenazaba de muerte debido a acciones cometidas en el pasado.

Cuando el señor Mario Gaoz (Javier Masé) recibe el anónimo misterioso, corre de inmediato a pedir la ayuda de Santo, el Enmascarado de Plata, quien junto con los espías Pablo (Gregorio Casals) e Ivette (Teresa Velázquez) realizarán una investigación para dar con los criminales e intentarán proteger a Gaoz.

Sin embargo, los enemigos resultan más astutos que los espías pues pronto burlan la seguridad del trabajo de Gaoz, colocan una bomba que termina fulminándolo y agreden a Ivette. Más tarde atentan contra un tal Henkel (Jorge

³⁹⁷ Vid. Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional de México, filmes nacionales, expediente núm. A-01175.

Radó), quien de inmediato llama la atención del Santo, pues es el único que logra salir con vida después de recibir un *Anónimo mortal*.

El Inspector Ponce (Armando Silvestre) decide visitar al Santo y compañía quienes, entre otras cosas, han emprendido acciones al margen de la ley, ocultado información y violado las reglas dictadas por la autoridad. Poco le importa que haya personas que corran peligro, él deja en claro que no se puede cobrar venganza por mano propia y que la impartición de Justicia es algo que compete únicamente a las instituciones que rigen al país, por lo que el Santo ha cometido simple y llanamente un crimen:

-Santo: ¿A qué se debe su visita?

-Ponce ¿Dolor de muelas señorita Ivette?

-Ivette: Algo por el estilo.

-Ponce: Le advierto que en la cárcel hay buenos dentistas.

-Pablo: ¿Exactamente qué quiere usted?

-Ponce: Estoy tentado a detener a la señorita por estar mezclada en la muerte de Mario Gaoz.

-Ivette: ¿Es broma?

-Ponce: Matar a un hombre con una bomba nunca es cosa de broma.

-Santo: Pero usted no sospechará de ella. Diga lo que tenga que decir Inspector.

-Ponce: No, por supuesto no sospecho de Ivette. Pero debería detenerla por ocultar información a la policía.

-Pablo: ¿Por qué la ha tomado contra nosotros inspector?

-Ponce: Porque el Santo y ustedes no están jugando limpio conmigo

-Santo: Me extraña inspector, yo siempre he colaborado con la policía

-Campos: Salvo en este caso. ¿Santo, lo quería usted resolver solo?

-Santo: No, simplemente traté de ayudar a un hombre que me pidió ayuda.

-Campos: Ya ve usted del resultado.

-Santo: Déjeme contarle cómo me metí en esto inspector.

-Ponce: No, no, no hace falta lo sé todo. Desde los anónimos al estallido de la bomba, la secretaria de Gaoz me lo contó.

-Ivette: ¿Está ella bien?

-Ponce: Sí, se salvará y ahora volviendo a nuestro asunto, por qué no me informó que Gaoz había recibido ese anónimo.

-Santo: Iba a hacerlo inspector.

-Ponce: *Mire Santo yo lo estimo, lo admiro. Sé que ha colaborado usted muchas veces con las autoridades, pero eso no le da derecho a trabajar al margen de la policía.*³⁹⁸

El Inspector permite al Santo seguir apoyándolo con la condición de que en todo momento le mantenga informado. Más tarde el Enmascarado visita a Henkel y, tras interrogarlo, descubre que todos los que recibieron el anónimo participaron durante la Segunda Guerra Mundial en la invasión a Alemania del lado de los Aliados. La lógica detectivesca del Santo le permite descubrir que, detrás de los asesinatos, se encuentra un grupo de nazis. Sin embargo, el inspector Ponce no está muy conforme con esta versión, pues no está enterado del resurgimiento de grupos nazis en algunos países de América Latina.

El filme no tarda en hacer explícita una imagen benévola del gobierno y las autoridades, quienes nunca permitirían la presencia de grupos o partidos que pongan en peligro la estabilidad, por lo que de inmediato se descarta la existencia de un partido nazi en México:

-Santo: Todo está muy claro.

-Ivette: Entonces las cosas son así, el partido nazi que existe en México.

-Pablo: ¡No! No existe, las autoridades no permitirían sus actividades. Este grupo debe haberse trasladado aquí para llevar a cabo una venganza.³⁹⁹

Es así como descubren que se trata de un mero “arreglo de cuentas” y la situación no cobra mayor impacto ya que las víctimas son de origen extranjero. El Santo decide continuar con la persecución de los nazis debido a que Ivette es secuestrada por el malévolo líder Paul von Strughel, verdadera identidad de Henkel, quien no desistirá hasta hacer perecer a los que dañaron el régimen de Hitler.

³⁹⁸ *Anónimo Mortal*, Aldo Monti, México, 1972, 23:13 min. [Las cursivas son más].

³⁹⁹ *Ibid.*, 54:50 min.

Después de que el Santo libra un combate en la arena con el odiado rudo “El Nazi”, decide rescatar a Ivette, pero los enemigos lo superan en número, lo hacen prisionero y lo conducen a una cámara de gas. Pero los nazis no contaban con la fuerza del plateado, quien logra zafarse de sus amarras y arremete con todo su poderío. De pronto la policía se hace presente y el pánico se apodera de Esther (Sasha Montenegro), quien corre a informar a su padre la situación:

-Esther: ¡Padre! Padre, la policía, han llegado varios carros. Aprehendieron a todos los que estaban en la fábrica, quedaremos cinco o seis aquí.

-Strughel: Pronto, hay que verificar la muerte de los prisioneros y acumular las armas.

-Nazi viejo: ¿Qué piensa usted hacer?

-Strughel: ¡Resistir hasta el último cartucho!

-Nazi viejo: Pero eso es absurdo, nos matarán como a ratas, es mejor entregarnos.

-Strughel: Eso nunca.

-Nazi viejo: Y qué otra cosa se puede hacer.

-Strughel: El propio Führer nos señaló el camino, cuando los Aliados entraron en Berlín él se quitó la vida con sus propias manos. Seguiremos su ejemplo en caso de ser vencidos.

-Nazi viejo: ¡Usted está loco! No voy a matarme, me entregaré.

-Strughel: ¡Cobarde!⁴⁰⁰

Acto seguido le arrebató la vida con un disparo por la espalda, dejándonos ver a un von Strughel sanguinario, que no tiene el menor respeto por la vida, a un fanático cuya enfermiza admiración hacia Hitler ha terminado por cegarlo y enloquecerlo.

El final no puede llegar sino hasta que el bien triunfa sobre el mal. Esther muere víctima del fuego cruzado y Strughel encuentra su destino cuando al intentar huir cae por error en una cámara de gas en funcionamiento.

El filme nos muestra la imagen que se tenía de los nazis y se reducía al desquiciamiento, la sed de venganza y la loca admiración hacia Hitler, factores

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 1:19:20 min.

que en el filme terminarán por matarlos. No era un grupo que representase una amenaza considerable para la nación. En primer lugar, porque sus objetivos eran precisos: destruir al grupo que había declarado contra von Strughel por sus crímenes cometidos durante la Segunda Guerra Mundial y retirarse del país una vez conseguido el objetivo. Por otro lado y lo más importante, es el señalamiento de que el gobierno no permitiría las actividades de los nazis en México.

El mensaje es sencillo: cualquier ideología, movimiento extranjero u organización que surgiera al margen del sistema político y actuase fuera de las vías institucionales sería desarticulada y considerada, ya no como un simple crimen, sino más bien como problema de seguridad nacional, pues se trataba de atentados directos en contra de la autoridad y la estabilidad del país. El Inspector Ponce es quien se encarga de recordar al Santo la importancia de acatar las normas, debido a que son fundamentales para la preservación de la armonía y el equilibrio social.

Relación de secuencias.

1] Introducción.

- 1.- Inicio de los asesinatos y descubrimiento de los mensajes anónimos.
- 2.- Función de lucha libre en la arena.

2] Desarrollo.

- 3.- Mario Gaoz recurre al Santo después de haber recibido un mensaje anónimo en el que se le amenazaba de muerte.
- 4.- Asesinato del señor Gaoz.
- 5.- Santo y compañía descubren más datos que los puedan llevar a los asesinos.
- 6.- Charla entre el inspector de policía y el Santo.
- 7.- Atentado contra Henkel.
- 8.- Función de lucha libre.
- 9.- Santo se encuentra con Esther que intenta seducirlo y envenenarlo.

3] Punto culminante.

- 10.- Santo acude a la llamada de Henkel y es emboscado por un grupo de Nazis. Enfrentamiento corpóreo (gana el bien).
- 11.- Pablo prosigue su investigación e Ivette es secuestrada.
- 12.- Santo acude al rescate de Ivette, pero se ve superado en número y es hecho prisionero. Enfrentamiento corpóreo (gana el mal.)

4] Desenlace.

13.- Una vez que el Santo se libera comienza a derrotar a los nazis y su líder muere en una cámara de gas. Último enfrentamiento corpóreo (El bien triunfa sobre el mal).

Enfrentamientos corpóreos en el filme <i>Anónimo Mortal</i> .			
Número	Resultado	Tiempo	Observaciones
1	Bien	48:45	
2	Mal	1:17:43	Santo no puede contra sus enemigos y es secuestrado.
3	Bien	1:20:41	Santo termina con los nazis y salva a sus amigos.



Cartel cinematográfico de la cinta *Anónimo Mortal*, protagonizada por Santo, el Enmascarado de Plata y dirigida por Aldo Monti.⁴⁰¹

⁴⁰¹ <http://www.santostreet.com/subpages/HorrorJLC3.html> [página consultada el 25/09/2012].



Jorge Radó dio vida al malvado Paul von Strughel en el filme *Anónimo Mortal*.



Los nazis planean terminar con todos aquellos que interrumpieron los planes de Hitler. Imagen del filme *Anónimo Mortal*.



Un francotirador nazi entre los asistentes a la función de lucha libre. Imagen del filme *Anónimo Mortal*.



Strughel y su hija Esther (Sasha Montenegro). Imagen del filme *Anónimo Mortal*.



En el filme abundaron las bebidas alcohólicas. Imagen de *Anónimo Mortal*.



El Santo viste elegantes sacos y también resuelve los problemas de la humanidad desde su oficina. Imagen del filme *Anónimo Mortal*.



El Santo combate al famoso luchador El Nazi en la Arena México. Imagen del filme *Anónimo Mortal*.



Anónimo Mortal (1972, Aldo Monti).

3.2.3.- La unión nacional contra el enemigo extranjero. Análisis del filme *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*.

El filme *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* fue producido en los Estudios Churubusco en el año de 1969. Contó con la dirección de Julián Soler, quien ya había trabajado en el cine de ciencia ficción con la cinta *Los platillos voladores* (1955) y retratado el mundo del pancrancio en *La última lucha* (1958). El argumento es de Rafael García Travesí y la adaptación cinematográfica de Jesús Sotomayor Martínez. Santo, el Enmascarado de Plata, compartió pantalla con los actores Jorge Radó, Rafael Banquells, Agustín Martínez Solares, Silvia Pasquel y Magda Giner. Se estrenó el 16 de julio de 1970 en once cines de la Ciudad de México entre los que se hallaban el Mariscal, Carrusel, Colonial, Bahía y Soledad.⁴⁰²



Cartel del filme *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* de Julián Soler.⁴⁰³

⁴⁰² "Filmografía total. Insensatez y sentimientos de culto", en Criollo Raúl, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2011, p. 301.

⁴⁰³ Tomado de <http://www.santostreet.com/subpages/HorrorJLC3.html> [consultada el 25/09/2012].

La historia comienza cuando un cohete es lanzado al espacio exterior y una isla del Pacífico es borrada del mapa tras el impacto de un misil nuclear. La situación catastrófica hace que el mundo entero quede sumido en el pánico y la histeria. Los dirigentes de las potencias se reúnen para deslindar responsabilidades en torno a los atentados y tomar cartas en el asunto, pues se puede tratar del inicio de la Tercera Guerra Mundial; pero la plática se ve interrumpida por una transmisión que interfiere en todas las comunicaciones: se trata de Aquiles (Jorge Radó) un científico cuya inteligencia es proporcional a sus deseos de poder, quien declara estar detrás de los terroríficos acontecimientos, y deja en claro su propósito principal: la implantación de una nueva era formada por lo que él considera la raza superior, con dirigentes mental y físicamente perfectos, y en la que se subyugará a todo aquel que sea considerado inferior.⁴⁰⁴ De igual forma, amenaza con destruir el mundo entero con misiles atómicos si sus instrucciones no son acatadas y los gobiernos no se someten a su poder.

No todo está perdido: la “Organización por la Seguridad del Planeta”, con sede en París, Francia, ha desarrollado un poderoso artefacto que permite interceptar las también llamadas “bombas espaciales” antes de que lleguen a la atmósfera. El equipo es enviado al continente americano y resguardado por el agente secreto X-21, quien resulta ser Santo, el Enmascarado de Plata, la única persona que conoce la identidad del profesor Gérard (Rafael Banquells) encargado de manejar el dispositivo y evitar que el mundo sucumba a la destrucción nuclear.

Conforme se avanza en las investigaciones, se descubre que Aquiles es en realidad Hugo Olbrich, un físico nuclear de origen alemán, secuestrado en 1945 por los rusos, a quienes proporcionó información vital sobre la bomba atómica y de hidrógeno. El Santo saldrá rápidamente en su búsqueda no sin antes enfrentar la seducción de una bella espía que aparece frente a sus ojos en *baby doll*.

⁴⁰⁴ *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*, Julián Soler, México, 1969, 9:45 min.

Los enfrentamientos corpóreos en contra del enemigo continúan y se hacen más intensos conforme el Enmascarado se aproxima a su objetivo. Después de librar un duro combate con Blue Demon y recibir la ayuda de una mujer que desertó de las filas del perverso científico, el héroe plateado frustra por fin los planes de dominación de Olbrich, destruye su guarida secreta y salva al mundo de la catástrofe nuclear.

El punto central del filme es, sin duda, el enfrentamiento entre Santo y Blue Demon. De igual forma representó el mayor atractivo para el grueso del público, ya que se trató de la primera cinta que unió a los dos grandes rivales del *ring* para combatir por una misma causa. La fórmula continuó en otras historias como *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969, Gilberto Martínez), *Santo y Blue Demon en el mundo de los muertos* (1969, Gilberto Martínez), *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo* (1972) y *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* (1973), estas dos últimas de Miguel M. Delgado.

En la película analizada, el primer combate entre ambos gladiadores se da en la arena, pero se ve interrumpido debido a que el Demonio Azul cae inconsciente, producto de una sustancia presente en su botella de agua, minutos después es secuestrado y sometido a un proceso hipnótico por parte de Olbrich.

La segunda y última batalla tiene lugar después de que el Santo recibe una llamada de Blue Demon, para darle datos sobre el paradero de Olbrich. El plateado acude al lugar de la cita, pero cuando observa la extraña conducta de Demon comienza el intercambio de golpes. La feroz batalla pasa del vehículo a toda marcha a la orilla de un barranco y cuando Demon parece someter al plateado, éste le pregunta desde el piso la razón de su comportamiento:

-Santo: ¿Qué te pasa Demon?

-Blue Demon: Estoy al servicio de Aquiles y dispuesto a morir por su causa. Hombres como tú y como yo nacimos para mandar y ser obedecidos. Disfrutaremos de poder y de riqueza. ¡Únete a nosotros!

-Santo: ¡Maldito traidor!⁴⁰⁵

Si bien el Santo reconoce la rivalidad de Demon sobre el *ring*, no puede concebir que haya decidido cambiar de bando y traicionar a la nación. Justo cuando el héroe plateado está a punto de ser vencido aparece una agente secreta que, a fuego de pistola, ahuyenta a los enemigos. Más tarde, cuando el triunfo de Aquiles parece inminente, el plateado se verá nuevamente las caras con Demon, pero la batalla es interrumpida antes de empezar, pues el profesor Gérard ha descubierto la forma de que el Demonio Azul entre en razón y se una al Santo. Ambos parten a la guarida del mal, los esbirros de Aquiles poco pueden hacer contra la sapiencia y fuerza física ambos enmascarados, quienes han decidido unir esfuerzos para detener a Olbrich. Al final es Demon quien con una lanza mata al científico loco y salva la vida del Plateado; ambos colocan una bomba de gran poder y ven explotar la isla con todo y su maldad. Consiguen así salvar al mundo entero de perecer víctima de la guerra nuclear.

Hugo Olbrich es acaso el más peligroso y malévolos de los enemigos del Santo, no sólo por sus pretensiones de dominar el mundo, sino porque está dispuesto a utilizar misiles nucleares con tal de lograr su cometido. No tiene el más mínimo respeto hacia la vida humana ya que, con oprimir un botón, desapareció del orbe a las miles de personas que habitaban en una isla del Pacífico. Asimismo, el Santo tiene que recibir la ayuda de otro luchador enmascarado para vencerlo; de no ser por la intervención de Blue Demon, habría perecido, víctima de la fuerza brutal que posee Olbrich, cuya gran inteligencia ha terminado volviéndolo loco y muy peligroso pues tanto sus máquinas como su falsa retórica son capaces de modificar el comportamiento de la gente, inclusive hacerlos cambiar de ideología; no conoce el compañerismo, todos aquellos que lo rodea pueden ser destruidos en caso de que lo considere pertinente.

⁴⁰⁵ *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*, Julián Soler, México, 1969, 51:10 min.

Santo contra Blue Demon en la Atlántida combina las dos temáticas que han motivado nuestro análisis de algunos filmes. En primer lugar, la presencia de un enemigo extranjero que atenta contra la estabilidad de México, y en segundo el desarrollo de armamento nuclear. Ambos elementos dan forma a lo que determinado sector entendía por la Guerra Fría, idea que se configuró y transmitió mediante el cine de luchadores. Por tal motivo decidí concluir este apartado con la voz *en off* con que da inicio el filme, debido a que sus palabras plasmaban la visión pesimista en torno a la realidad y, un futuro con imágenes tan desoladoras que resultaba por demás incierto. Ambos factores estarían presentes en el filme *Santo contra la invasión de los marcianos*, cinta que da forma a la última parte de nuestro análisis:

El azote de la humanidad es ese fatal instinto que lleva al hombre a ser el asesino del hombre, ese germen incrustado en su alma se llama violencia. La ley del más fuerte es el grito atávico que ha llevado a la humanidad a través de milenios a la matanza y la destrucción en un afán de loco poder. Atila, Gengis Kan, Hanibal y así la historia se repite por siglos y cada vez con mayor crueldad. Desolación, tragedia, hambre, peste, muerte, aliados de la guerra, instrumento letal en manos de seres ebrios de poder y dominio.

Y así a la par de descubrimientos nobles que enaltecen la bondad del hombre brotan formas nuevas de destrucción cada vez más perfeccionadas, al grado que, de las primitivas lanzas y del combate cuerpo a cuerpo se ha llegado hoy en día a monstruosas aplicaciones científicas de aniquilación y la interrogante queda, angustiada, como un presagio del Apocalipsis: ¿Si con armas tan poderosas como las de hoy se causó tanta destrucción, qué sucedería si surgiera una nueva guerra? *El hombre es eliminado por la técnica, ha conquistado la Luna pero ha sido incapaz de evitar la amenaza brutal y definitiva de una guerra atómica, con bombas capaces de borrar del mapa a un continente entero, con proyectiles teledirigidos que surgen de las entrañas mismas de la tierra y de las profundidades marinas.*⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*, Julián Soler, México, 1969, 0:22 min. [Las cursivas son mías].

Relación de secuencias.

1] Introducción.

1.- *Voz en off.*

2.- Lanzamiento de un cohete a la Luna y detonación de una bomba de hidrógeno.

3.- Aquiles irrumpe en la reunión de la Organización de Seguridad del Planeta y asume su responsabilidad en los atentados.

2] Desarrollo.

4.- La Organización de Seguridad del Planeta descubre que Hugo Olbrich es la verdadera identidad de Aquiles.

5.- Función de lucha libre entre Santo y Blue Demon.

6.- Blue Demon es secuestrado, llevado a la guarida de Olbrich y sometido a hipnosis. Enfrentamiento corpóreo en los vestidores (gana el mal).

7.- Santo es seducido en su apartamento y también inicia un enfrentamiento corpóreo (gana el bien).

8.- Enfrentamiento corpóreo en las afueras de su departamento. Santo se ve superado en número (gana el mal).

9.- Santo se encuentra con el profesor Gérard y juntos comienzan un plan para encontrar la guarida de Aquiles.

10.- Enfrentamiento corpóreo entre Blue Demon y Tizio.

3] Punto culminante.

11.- Enfrentamiento corpóreo entre Santo y Blue Demon en la carretera. Santo es salvado por la agente secreta X-25 (gana el bien).

12.- Santo llega a la guarida de Aquiles, enfrenta a sus hombres pero se ve superado en número, es hecho prisionero y sometido a hipnosis. (Gana el mal).

13.- Santo es ayudado por Juno, una desertora del grupo de Aquiles, y logra salir de la guarida.

4] Desenlace.

14.- Santo y Blue Demon están a punto de enfrentarse; pero con ayuda del profesor Gérard Demon es deshipnotizado.

15.- Santo y Blue Demon unen fuerzas para combatir a Olbrich y a sus hombres. Se efectúa el último enfrentamiento corpóreo. (El bien triunfa sobre el mal).

Enfrentamientos corpóreos.			
Número	Resultado	Tiempo	Observaciones
1	Mal	27:00	Blue Demon es secuestrado.
2	Bien	31:50	
3	Mal	39:00	Santo tiene que salir huyendo.
4	Mal	43:00	Demon gana la pelea, pero es hipnotizado por Aquiles.
5	Bien	49:00	
6	Mal	1:05:26	Santo es capturado.
7	Bien	1:08:00	
8	Bien	1:15:00	Santo y Blue Demon terminan con Aquiles y sus hombres.



Jorge Radó interpretó al villano Aquiles, quien planea dominar al mundo usando la ciencia atómica. Imagen del filme *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*.



Una bella mujer seduce al Santo. Imagen del filme *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*.



Blue Demon fue el gran rival del Santo en los encordados. Imagen del filme *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*.



El combate entre ambos gladiadores es la atracción principal de la cinta. Imagen de *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*.

3.2.4.- Mensajes de paz a través de la aniquilación masiva y otras contradicciones de la modernidad. *Análisis del filme Santo contra la invasión de los marcianos.*

Es entonces cuando, de tanto mirar al cielo por si atacaban los rusos, se empiezan a ver los primeros platillos volantes.
Javier Memba.⁴⁰⁷

Un sacerdote se inclina ante la imagen de Cristo crucificado, su rostro denota angustia, sabe que sólo un milagro puede salvar a los mexicanos y a la humanidad entera de un futuro devastador. Decide echar un vistazo a la calle y grande es su sorpresa cuando la encuentra completamente vacía, los cines, bares y arenas de lucha libre ni siquiera abrieron sus puertas; las personas han optado por quedarse en casa junto a sus seres queridos, con la esperanza de recibir una buena noticia.

Conforme pasa el tiempo, se inician los asesinatos masivos en que niños, mujeres y ancianos son desintegrados salvajemente. Para cuando se toma plena consciencia ya era demasiado tarde y no queda más que voltear la mirada a la tradición, la religiosidad popular parece ser la única respuesta y los rezos surgen de la boca de miles de mexicanos.

Este es el panorama desolador que da forma a la trama del filme *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966, Alfredo B. Crevenna). Se trata de una cinta que, junto con otros productos culturales de la época, plasma la visión pesimista de la realidad, el miedo ante el avance científico, tecnológico e industrial, cuyos efectos parecían augurar sólo la muerte y por supuesto la paranoia ante las invasiones, reflejo del constante discurso de la *amenaza roja*.

⁴⁰⁷ Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, Madrid, T&B Editores, 2005, p. 67.

El cine surgido de la Guerra Fría dejó de ser el lugar en el que las personas podían evadir la realidad, por el contrario se convirtió en uno de los medios que mejor la reprodujo. Muchos de los filmes se hallaron plagados de metáforas que remiten a catástrofes que irrumpieron en la normalidad como el peligro atómico, la Guerra de Vietnam y la crisis de los misiles en Cuba.⁴⁰⁸

Si bien la producción cinematográfica hollywoodense de la década de 1950⁴⁰⁹ fue la principal influencia del cine en muchos países, cada uno tuvo sus particularidades. En el caso de la *fantaciencia* mexicana fue muy característica la confluencia de los elementos modernos con los tradicionales, resultado de los géneros que ya se cultivaban y por supuesto del entorno cultural en el que se desarrolló. Mientras en el cine fantástico de Estados Unidos se combatió al enemigo con la potencia del ejército y la tecnología más desarrollada, en México se le ridiculizó con el ingenio de los cómicos, se les sometió con la fuerza física de los luchadores o sedujo con el encanto de los charros cantores, todos estereotipos que el cine ligó a la tradición.⁴¹⁰

Santo contra la invasión de los marcianos es acaso la película del Enmascarado de Plata que se filmó en el menor tiempo posible, del 10 al 28 de

⁴⁰⁸ Anne Paech y Joachim Paech, *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 247.

⁴⁰⁹ La histeria de masas producida por factores como el discurso de la conjura comunista, la caza de brujas durante la época de McCarthy y las pruebas nucleares, encontraron una de sus máximas expresiones en la industria hollywoodense de la década de 1950. Películas como *The Day the Earth Stood Still* (1951, Robert Wise), *The War of the Worlds* (1952, Byron Haskin) *It Came from Outer Space* (1953), *Tarantula* (1955, Jack Arnold), *Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel) y *The Blob* (1958, Irvin S. Yeaworth), representaron a seres provenientes del espacio exterior que amenazaron la integridad de la humanidad y por supuesto el *American way of life*.

Otras películas como *Red Planet Mars* (1952, Harry Hornes), *Invaders from Mars* (1953, William Cameron Menzie) y *Devil Girl from Mars* (1954, David MacDonald) centraron su mirada en la figura del marciano; este ser proveniente del planeta rojo se convirtió en la metáfora del enemigo político, el comunismo. Como bien dice Javier Memba en su análisis del cine de ciencia ficción, lo único que diferenció a los marcianos de los marxistas es que unos eran verdes y los otros rojos. Vid. Memba Javier, *La década de oro de la ciencia ficción. 1950-1960*, Madrid, T&B Editores, 2005; Vizcarra Fernando, "El cine futurista y la memoria del porvenir" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, México, Universidad de Colima, año IX, núm. 18, diciembre 2003, pp. 83-101 y Werner Faulstich, *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. volumen 3: 1945-1960*, México, Siglo XXI, 1995.

⁴¹⁰ José Luis Barrios, "Las extraterrestres o cómo ser fichera en clasificación A", en Schmelz Itala, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006, p. 154.

enero de 1966 en los Estudios San Ángel.⁴¹¹ El director fue Alfredo B. Crevenna, quien ya había plasmado su muy particular punto de vista en filmes de ciencia ficción como *Aventura en el centro de la Tierra* (1964), *Gigantes Planetarios* y *El Planeta de las mujeres invasoras*, estas dos últimas de 1965, y también incursionó en el cine de luchadores con el serial *Los Endemoniados del Ring* (1964).⁴¹² El argumento y la adaptación cinematográfica estuvieron a cargo de Rafael García Travesí. Contó con la participación de las bellas actrices Maura Monti, Eva Norvind, Belinda Corell y Gilda Mirós, quienes estuvieron acompañadas de los fornidos luchadores Wolf Ruvinskis, Benny “Galán”, Ham Lee y Eduardo Bonada. Se estrenó el 27 de julio de 1967 en los cines Mariscal y Carrusel, donde duró tres semanas en cartelera.⁴¹³

El filme tiene claras influencias de la cinta estadounidense *The Day the Earth Stood Still* (1951, Robert Wise), en la que aparece “Klaatu”, un extraterrestre que intenta evitar que en la Tierra se fabriquen armas más poderosas que la bomba atómica, las cuales representarían un grave peligro para los demás planetas habitados. El extraterrestre trata de llamar la atención de los líderes del mundo (por supuesto del presidente de los Estados Unidos), para difundir su mensaje y se compromete a no dañar la vida humana.⁴¹⁴

En el caso del filme mexicano, se trata de una invasión efectuada por seres provenientes del planeta rojo, quienes desean salvar a la Tierra mediante el cese de la generación de armamento nuclear, el desarme total y la unificación de gobiernos, con medidas necesarias para que, de una vez por todas, se termine con las guerras. Al principio, las intenciones parecen bastante buenas; sin embargo en un abrir y cerrar de ojos la petición se convierte en una franca

⁴¹¹ Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano. 1966-1967, vol. 13*, México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA, 1994, p. 12.

⁴¹² Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano. Tomo I A-L*, México, CONACULTA, 2009, pp. 192-193.

⁴¹³ Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986, p. 321.

⁴¹⁴ Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción. 1950-1960*, Madrid, T&B Editores, 2005, pp. 91-95.

exigencia: los marcianos amenazan con destruir hasta el último de los humanos si sus instrucciones no son acatadas:

[...] Pero vosotros los terrícolas en lugar de utilizar los adelantos científicos en provecho de la humanidad los empleáis para vuestra propia destrucción. Mientras luchabais con armas elementales vosotros erais las únicas víctimas de vuestra ambición y egoísmo; *pero con el descubrimiento de la energía nuclear y debido a vuestros locos experimentos con la bomba atómica, estáis a punto de trastornar nuestro sistema planetario. Pero antes de que esto suceda queremos advertiros que estamos dispuestos a desintegrar a todos los habitantes del planeta Tierra.*⁴¹⁵

El mensaje de paz que encierra la destrucción de la humanidad es la expresión de una época plagada de contradicciones. La alusión puede ir destinada a diversos ámbitos como el de la política. Por un lado, teníamos a los regímenes de la URSS, cuyo discurso de camaradería escandía tras de sí el elitismo, la intolerancia y las violentas purgas;⁴¹⁶ mientras que Estados Unidos, supuesto garante de la libertad y la democracia, actuaba de forma intolerante hacia sus ciudadanos y se daba tiempo de financiar, asesorar y dirigir golpes de Estado en diversas regiones del orbe. Otro de los elementos que podría parecer paradójico era la generación de armamento nuclear, como el único medio para evitar la destrucción nuclear.⁴¹⁷ Ambas superpotencias evadieron a toda costa el conflicto directo, pero sobre todo el uso del armamento nuclear, puesto que su gran poder de destrucción hubiese traído consigo consecuencias catastróficas.

El poder disuasivo de las armas nucleares se hizo presente en otros filmes mexicanos que fusionaron la ciencia ficción con la lucha libre. Fue el caso de *Neutrón, el Enmascarado Negro* (1960, Federico Curiel), en donde el sabio doctor Yáñez desarrolló una temible “bomba de neutrones” que habría de terminar con las guerras y asegurar la paz mundial:

⁴¹⁵ *Santo contra la invasión de los marcianos*, Alfredo B. Crevenna, México, 1966, 4:40 min.

⁴¹⁶ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI Editores, 2011, p. 9.

⁴¹⁷ Álvaro Lozano, *La guerra fría*, Madrid, Melusina, 2007, p. 149.

-Doctor Yáñez: Aquí está, Walker, al fin lo hemos logrado.
 -Walker: Parece increíble que esta bomba tan pequeña pueda tener tanto poder.
 -Doctor Yáñez: No se olvide que es una prueba, si da resultado como lo espero podemos abocarnos a la tarea de elaborar otras más potentes.
 -Walker: Déjeme observarla.
 -Doctor Yáñez: ¡Tenga cuidado! El más pequeño golpe y nos desintegraríamos totalmente, los neutrones no perdonan la menor célula viva.
 -Walker: *Con esto habrán terminado las guerras.*
 -Doctor Yáñez: *Así es Walker, gracias a la “bomba neutrón” nadie se atreverá a provocarlas y habremos logrado la paz para siempre.*⁴¹⁸

Otro ejemplo es el filme *La mano que aprieta* (1964), segunda parte del serial *Los Endemoniados del Ring*, dirigida por Alfredo B. Crevenna y protagonizada por los luchadores Karlof Lagarde y René “Copetes” Guajardo. La cinta narra las hazañas de dos enmascarados: El Ángel y Satán, quienes tratan de evitar a toda costa que el “Arma Absoluta”, dispositivo capaz de destruirlo todo, caiga en manos de criminales. El profesor Resin (Andrés Soler), inventor del dispositivo de destrucción, deja en claro que pretende entregarlo a la ONU, para así conseguir la tan añorada paz mundial:

-Profesor Resin: El mundo se enfrenta a una de las crisis más graves de todos los tiempos, la potencia desencadenada del átomo nos arrastra a una catástrofe sin precedentes, usted lo sabe muy bien profesor Davenport. Somos nosotros, los científicos, los que hemos liberado esa inmensa potencia, los que tenemos la responsabilidad de dominar su tremendo peligro en bien de la humanidad, no para su destrucción.
*¡Esta es el arma absoluta! Cuando concluya yo con mis experiencias, ella será la encargada con su poder de evitar cualquier guerra en el futuro.*⁴¹⁹

Estos filmes están muy lejos de conminar a la desnuclearización, por el contrario, señalan que las armas nucleares son el único medio para garantizar la paz y evitar las guerras. En el caso de *Santo contra la invasión de los marcianos*,

⁴¹⁸ *Neutrón, el Enmascarado Negro*, Federico Curiel, México, 1960, 3:06 min.

⁴¹⁹ *La mano que aprieta*, Alfredo B. Crevenna, México, 1964, 8:10 min.

esto es más claro, ya que el Enmascarado combate y destruye a los marcianos con todo y sus buenas intenciones, reivindicando de esa manera la libertad de la humanidad, libertad para continuar, entre otras cosas, con la generación desmedida de armas nucleares, aunque estas representen un gran peligro.

Algunos de los avances en la ciencia y la tecnología habían resultado altamente perjudiciales, motivo por el cual pasaron a formar parte del catálogo de peligros del cine de anticipación científica. Los filmes del Enmascarado de Plata mostraron que intentar conocer más allá de los límites trazados por la religión era la peor de las ideas. La búsqueda e investigación en regiones y lugares inhóspitos podían dar como resultado el despertar de horrores impronunciables, capaces de destruir a la especie humana en un abrir y cerrar de ojos.

En efecto, el mundo que había plasmado el cine del Santo se estaba resquebrajando a pasos agigantados, los valores y las virtudes cedían paso a la ambición y a los deseos de poder. Factores que motivan la continuación de terribles experimentos, tal y como lo muestra el filme *Santo contra los asesinos de otros mundos* (1971, Rubén Galindo),⁴²⁰ donde los criminales extranjeros Malkosh (Armando Acosta) y Boris Licur (Juan Gallardo) desencadenan la fuerza destructora de un ser amorfo que engulle de una manera macabra todo lo que encuentra a su paso.

El criminal Malkosh le informa al Santo que el horror sin nombre es un fragmento de la Luna, robado por él y Licur con la intención de someter a

⁴²⁰ La cinta *Santo contra los asesinos de otros mundos* o *Santo contra el átomo viviente*, está basada en el filme hollywoodense de serie B *The Blob* (1958, Irvin S. Yeaworth), que narra la historia de una especie de gelatina roja y viscosa, que aumenta su tamaño conforme devora a cuanta persona encuentra en su camino. Se filmó durante la segunda quincena del mes de junio de 1971. El director fue Rubén Galindo, quien también trabajó en el argumento haciendo mancuerna con Ramón Obón. El Enmascarado de Plata se hizo acompañar de los actores Juan Gallardo, Carlos Agosti, Marco Antonio Campos "Viruta", Sasha Montenegro y Carlos Suárez. Se estrenó el 1 de febrero de 1973 en los cines Mariscala, De la Villa, Estadio, Hipódromo, Rívoli, Marina, Sonora, Florida, Álamos, Lindavista, Briseño y La Paz, con una duración de dos semanas en cartelera. Vid., Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1988, p. 137 y Criollo, Raúl, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2011, p. 165.

gobiernos enteros y conseguir grandes sumas de dinero. Sin embargo, su plan siniestro se les ha salido de las manos, la masa amorfa demostró gran violencia, nada era capaz de detenerla y se propagó sin control sembrando sólo muerte a su alrededor. La investigación científica en pro de la humanidad estaba a punto de ocasionar su destrucción:

Usted no ha entendido aún Santo, esos microorganismos son la muerte. Al dejar que el quiste tenga contacto con la atmósfera se multiplica, se multiplica en millones formando un horrible ser que crece como un cáncer gigantesco. Eso fue lo que descubrió el profesor Bernstein, *él quería aplicar la fuerza poderosa de ese extraño ser lunar para beneficio de la humanidad, pero se equivocó, ni él, ni nadie pudo prever que ese extraño ser tuviera inteligencia propia. En cuanto quite la campana aisladora de la atmósfera todos los quistes empezarán a formar el peor enemigo que la humanidad jamás soñó.*⁴²¹

La presencia de la masa amorfa que consume todo a su paso y la invasión de los marcianos son metáforas del enemigo político, el comunismo.⁴²² Ambos son filmes netamente beligerantes y contienen un discurso que resulta fácil de aprehender: se deben rechazar e inclusive exterminar todas aquellas ideas y formas de pensar provenientes del extranjero, ya que esconden elementos perjudiciales para la Nación, los mexicanos y sus tradiciones. En la escena en la que el líder de los marcianos Argos (Wolf Ruvinskis) se presenta ante el Santo y el profesor Ordorica (Manuel Zozaya) con la finalidad de invitarlos a formar parte de su mundo, éstos le hacen saber que su proceder es erróneo, inclusive el Santo le muestra su inconformidad mediante el enfrentamiento corpóreo:

-Argos: Ustedes acaban de escucharme y saben el significado de mis palabras. Usted Enmascarado de Plata, presencié lo ocurrido en el campo deportivo.

-Santo: ¡Son ustedes unos asesinos!

-Argos: Un cerebro privilegiado como el suyo profesor Ordorica y un hombre de su fuerza y su integridad, Enmascarado, serán las semillas

⁴²¹ *Santo contra los asesinos de otros mundos*, Rubén Galindo, México, 1971, 33:40 min. [Las cursivas son mías].

⁴²² Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción. 1950-1960*, Madrid, T&B Editores, 2005, p. 66.

de una nueva humanidad terrícola más avanzada científica y moralmente.

-Santo: Habla usted de moral cuando ha venido a destruir nuestro planeta, a matar a seres indefensos y a niños inocentes.

-Argos: Fue necesario hacerlo, de agrado o de fuerza los terrícolas tendrán que aprender a vivir en paz.

-Profesor Ordorica: Los medios de que ustedes se sirven sólo pueden considerarse de criminales.⁴²³

Más tarde, un sacerdote católico condena la forma de actuar de Argos, pues no considera que la paz pueda difundirse por medio de la destrucción masiva:

-Argos: Le hemos explicado detenidamente nuestros propósitos y, como hombre moral y religioso tiene usted que comprender que nuestra finalidad es noble.

-Padre Lorenzo: Muchos son los errores y los pecados de nuestra humanidad, pero tratar de violentar nuestras consciencias no me parece nada noble. Pretender cambiar nuestra humanidad empezando por destruirla, no creo que sea una muestra de una raza superior.⁴²⁴

En este filme los invasores no son seres monstruosos físicamente, su apariencia es semejante a la de los humanos, de hecho serían idénticos de no ser por el tercer ojo en la frente, que es usado como una poderosa arma desintegradora. Hay que decir, sin embargo, que sus rasgos físicos sí se diferencian del grueso de la población mexicana; en este filme en particular y en el cine de ciencia ficción mexicano en general no aparecen extraterrestres de tez morena. Por el contrario, todos parecen extranjeros, son rubios, altos, con cuerpos atléticos y musculados que dejan siempre al descubierto, mientras que las extraterrestres mujeres son delgadas, con ojos claros, largas piernas y anchas caderas.⁴²⁵

⁴²³ *Santo contra la invasión de los marcianos*, Alfredo B. Crevenna, México, 1966, 18:00 min.

⁴²⁴ *Ibid.*, 1:03:50 min.

⁴²⁵ Schmelz, *op.cit.*, p. 142.

La figura femenina del extraterrestre es un “punto de fijación”⁴²⁶ en los filmes mexicanos de *fantaciencia*. Durante los primeros años del género se recurrió a actrices mexicanas como Ana Bertha Lepe o Lorena Velázquez para que interpretaran el papel de las Amazonas del espacio, pero al pasar los años se optó por recurrir a las actrices extranjeras, como la noruega Eva Norvind y la italiana Maura Monti, quienes dieron vida respectivamente a las marcianas Selene y Afrodita, encargadas de seducir al Santo para llevarlo a su nave espacial. También figuró la puertorriqueña Gilda Mirós, quien interpretó a Artemisa y dio vida a Nora, la sensual e inteligente extraterrestre del filme *Blue Demon contra las invasoras* (1968, Gilberto Martínez Solares).

En *Santo contra la invasión de los marcianos*, uno de los propósitos principales de los invasores es llevar consigo a un grupo de humanos que sobresalgan de los demás por su inteligencia y moralidad, para que sean objeto de estudio y con ellos se desarrolle una nueva sociedad. El filme deja ver que las características que buscan los marcianos son más comunes en los hombres, debido a que de todos los “abducidos” adultos sólo una es mujer: la madre de dos pequeños.

Siendo así, las marcianas se vuelven fundamentales y recurren a un método más eficaz que la fuerza física: su poder de seducción. Debido a que su forma física es distinta a la de los humanos son introducidas en una cámara transformadora, de donde salen, no sólo con dos ojos, sino vestidas con ropa muy corta, con tacones de aguja y las piernas al descubierto. No tienen siquiera que recurrir al lenguaje hablado para conseguir sus objetivos, basta con una mirada, un guiño o una simple insinuación por su parte para que los hombres caigan en la perdición.

⁴²⁶ Fenómeno que aparece de forma regular en series fílmicas homogéneas. Pueden hacerse a propósito o bien ser una expresión del inconsciente y se caracterizan por la insistencia en algunos temas, imágenes, acciones, historias y roles. Vid. Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. la apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1985, p. 196.

Es a partir de la vestimenta que las mujeres del espacio son contrapuestas a las habitantes de la Tierra, en concreto con las mexicanas. Éste elemento sobrepasa el ámbito estético y llega a los terrenos de la moralidad. Las amas de casa y las fieles esposas aparecen en pantalla vestidas con largas faldas, con peinados sencillos, sin escotes y con zapatos bajos; representando a la buena mujer que, ante todo, debe ser pura y recatada. Mientras que las marcianas dejan ver, en sus “pronunciados escotes que contienen con dificultad los prominentes senos; los calzoncitos y minifaldas que a duras penas ocultan las nalgas”,⁴²⁷ esa ambivalencia entre lo indeseable y la fantasía sexual masculina.

La mirada de estas féminas del espacio tiene la capacidad de modificar el comportamiento. En una de las escenas, dos marcianas Diana (Belinda Corell) y Artemisa se dirigen a unos luchadores a quienes miran de manera tan seductora que el rostro de los atletas pasa en cuestión de segundos del agrado al sufrimiento y acto seguido van en busca del Enmascarado para someterlo a golpes.

Más tarde Afrodita y Selene aparecen en el departamento del plateado para seducirlo. El Santo, quien se encontraba muy entretenido hojeando un libro, tiene de pronto una especie de alucinación en la que las marcianas le quitan la máscara y lo someten a besos, sin embargo, su moralidad y castidad son más fuertes, logra salir pronto del estado de confusión en que se encontraba y las marcianas deciden abandonar el lugar no sin antes quedar asombradas por su carácter incorruptible.⁴²⁸

Estos personajes femeninos que protagonizaron los filmes de ciencia ficción plantean una ruptura con el estereotipo de mujer del cine nacional. Son independientes, firmes, desinhibidas y viven su sexualidad sin fines matrimoniales; la inteligencia, la sensualidad y la crueldad parecen ser sus principales

⁴²⁷ Noemí Novell, “Las representaciones de la carne en el cine mexicano de ciencia ficción” en <http://cuadriovio.net/2011/03/mascara-contra-minifalda/> [página consultada el 11 de octubre de 2012].

⁴²⁸ *Santo contra la invasión de los marcianos*, Alfredo B. Crevenna, México, 1966, 1:02:41 min.

características, motivo por el cual son regentes de matriarcados en donde los hombres son esclavos o sirven sólo para continuar con la especie.⁴²⁹

A pesar de que se trataba de un nuevo personaje dotado de rasgos excepcionales, debemos recordar que eran elaborados a partir de la óptica masculina. En ese sentido se convirtieron en reflejo de las fantasías sexuales y del miedo de la sociedad patriarcal ante la progresiva liberación femenina,⁴³⁰ representaron también la otredad, marcando la dicotomía entre lo normal y lo anormal, lo correcto y lo incorrecto. Su mundo y comportamiento estaba basado en una inversión del orden; por tal motivo, era necesario reintroducirlas a la norma y cualquier medio estaba plenamente justificado, cuanto más si resultaba ejemplar.

La mirada masculina que las dotó de independencia también las obligó, de manera abrupta, a retornar a la norma, les asignó un lugar en la sociedad y las mostró, con sus cuerpos sensuales y llamativos vestuarios, como *objeto* del deseo, cuya única capacidad era la de seducir a los hombres. En el filme *Santo contra la invasión de los marcianos* se remarca de antemano la inferioridad de las mujeres respecto al hombre, ya que ni siquiera tienen la capacidad física para enfrentarlos, deben recurrir a sus encantos para someterlos e inclusive dos de ellas muestran su incompetencia al respecto pues ni con sus voluptuosos cuerpos pueden derrotar a la efigie moralizante que representa el Enmascarado.

El cine de ciencia ficción de manufactura mexicana mostró a las extraterrestres como seres incapaces de dominar sus sentimientos, cuyos errores son resultado de la anteposición de los instintos sexuales al raciocinio. Es así como vemos a Beta y Gamma, protagonistas del filme *La nave de los monstruos* (1960, Rogelio A. González), quienes pierden de vista su objetivo principal al enamorarse perdidamente de Eulalio González “Piporro”; a la regente del planeta

⁴²⁹ Schmelz, *op.cit.*, p. 118.

⁴³⁰ Naief Yehya, “Féminas cósmicas, el Apocalipsis urbano y otras singularidades de la arqueología fílmica del futuro” en Schmelz, *op.cit.*, p. 212.

Civilia, la cruel Adastrea interpretada por Lorena Velázquez, quien se deja seducir por el extraño encanto machista del profesor Daniel Wolf en la cinta *El planeta de las mujeres invasoras* (1965, Alfredo B. Crevenna) y por último Narda (Regina Torné), quien ha conocido el amor en los brazos de un terrícola y deja de importarle el futuro de su planeta, en el filme *Blue Demon contra las invasoras* (1968, Gilberto Martínez Solares).

La moralidad intachable del Santo y la religión se convierten en las mejores armas en contra de los avances de la ciencia desquiciante, de la modernidad y por supuesto de los embates del comunismo. En ambos filmes, la situación es caótica, ni siquiera se recurre al ejército debido a que resulta obsoleto ante el adelanto tecnológico del invasor. Lo mejor es que las personas regresen a sus hogares y al lado de sus seres queridos enciendan veladoras, recen sus rosarios y pidan a Dios un milagro. En los filmes del Santo, la religiosidad popular desempeña un papel fundamental, al grado de que puede ser la diferencia entre la salvación y la destrucción de la especie humana.

En la escena final cuando está a punto de despegar la nave alienígena y los humanos que han sido secuestrados han perdido toda esperanza, el padre Lorenzo los reúne para orar y pedir por sus vidas.⁴³¹ El milagro no tarda en suceder: Dios envía a su paladín, Santo, el Enmascarado de Plata, quien destruye a los invasores.

El principal mérito de *Santo contra la invasión de los marcianos* radica en que brinda una solución a los problemas que trajo consigo la modernidad. Una solución anclada en la tradición, en las creencias y en la religiosidad popular, elementos propios del mundo rural que fueron reincorporados al ámbito urbano, debido a que representaron la única respuesta que brindó coherencia y orden a un entorno que resultaba bastante caótico e incomprensible.

⁴³¹ *Santo contra la invasión de los marcianos*, Alfredo B. Crevenna, México, 1966, 1:09:49 min.

Relación de secuencias.

1] Introducción.

- 1.- *Voz en off.*
- 2.- Mensaje de los marcianos a los terrícolas.

2] Desarrollo.

- 3.- Aparición de los marcianos en público y desintegración de cientos de personas.
- 4.- Enfrentamiento corpóreo entre el Santo y un marciano (gana el mal).
- 5.- Santo y el profesor Ordorica descubren la naturaleza de los invasores.
- 6.- Un marciano pretende secuestrar a Santo y al profesor Ordorica. Enfrentamiento corpóreo entre Santo y el invasor (gana el bien).
- 7.- Los marcianos cambian de apariencia y comienzan a raptar gente.
- 8.- Santo entrena lucha libre.
- 9.- Unas marcianas seducen a unos luchadores y después de hipnotizarlos deciden atacar al Santo (gana el bien).
- 10.- Las marcianas seducen a hombres de ciencia y políticos para llevarlos a su nave.

3] Punto culminante.

- 12.- Función de lucha libre en la que Santo enfrenta a un luchador que resulta ser un marciano, quien desintegra a la gente y después huye (gana el mal).
- 13.- Santo se encuentra en su departamento y es objeto de la seducción de dos marcianas, pero consigue vencerlas (gana el bien).
- 14.- Los marcianos se disponen a secuestrar al sacerdote Lorenzo, el Santo trata de impedirlo pero sus esfuerzos son inútiles (gana el mal).
- 15.- Número musical de las marcianas para secuestrar al profesor Ordorica.

4] Desenlace.

- 16.- Santo tiende una trampa a los marcianos y logra robarles un cinturón que utilizan para transportarse a su nave.
- 17.- Santo llega a la nave espacial y termina de destruir a los marcianos que se encontraban débiles por su incompatibilidad con el oxígeno del planeta Tierra. (El bien vence sobre el mal)

Enfrentamientos corpóreos.			
Número	Resultado	Tiempo	Observaciones
1	Mal	10:00	El marciano consiguió desintegrar a miles de personas.
2	Bien	19:06	Santo evita que secuestren al profesor.
3	Bien	35:50	
4	Mal	48:00	Los marcianos desintegran a espectadores en la arena.
5	Bien	1:01:00	
6	Mal	1:05:10	El padre Lorenzo es secuestrado.
7	Bien	1:21:00	Santo destruye a los marcianos y a su nave espacial.



Las extraterrestres aparecieron en pantalla vistiendo atuendos que dejaban al descubierto sus largas piernas y sus prominentes escotes. Imagen del filme *Santo contra la invasión de los marcianos*.



Los terrícolas quedan hipnotizados por la deslumbrante belleza de las invasoras. Imagen del filme *Santo contra la invasión de los marcianos*.



La forma que han adquirido las extraterrestres les resulta algo repugnante y no logran entender cómo es que son atractivas para los terrícolas. Imagen de *Santo contra la invasión de los marcianos*.



Cartel del filme *Santo contra la invasión de los marcianos* de Alfredo Crevenna.⁴³²



No queda más que rezar. *Santo contra la invasión de los marcianos*.

⁴³² Tomada de <http://www.santostreet.com/subpages/horrorJLC3.html> [consultada el 25/09/2012].

A lo largo del presente capítulo observamos diversos elementos constitutivos del cine del Santo y que a continuación puntualizaré. En primer lugar, los filmes del Enmascarado no son un simple reflejo de la situación nacional e internacional, sino que también fueron una de las plataformas en las que se llevó a cabo la Guerra Fría, debido a que sus tramas difundieron un discurso que señaló a los comunistas como el principal peligro del mundo. Estos fueron representados como sujetos con gran inteligencia, sin un ápice de bondad, cuyo único objetivo radicaba en la destrucción de las democracias y la consiguiente implantación de gobiernos dictatoriales.

Tal discurso es absorbido por el espectador gracias a la “identificación proyectiva”.⁴³³ Es decir, el espectador refleja sus temores y sus deseos en el personaje principal. Sin embargo, el proceso ocurre también a la inversa y el espectador se pone en el lugar del héroe, hace suyos sus valores, su causa e ideales y deja fuera cualquier toma de consciencia o postura crítica; a fin de cuentas se le convence de una visión de los hechos, una sola verdad. La emotividad desempeña aquí un papel fundamental, pues la identificación con el héroe se consigue al someterlo a difíciles pruebas que, más de una vez, ponen en peligro su existencia, pero sobre todo a que su misión tiene como objetivo principal combatir a los enemigos que amenazan el estilo de vida y los valores de los mexicanos, de todos aquellos que acuden a las salas oscuras del cine para encontrar algo de luz en la máscara plateada.

Los filmes del Santo nos permiten observar también la mentalidad de los realizadores, quienes representan un modelo de sociedad jerárquica, simbolizado en las relaciones que se tejen entre los personajes. El esquema puede ser mostrado a través de círculos concéntricos,⁴³⁴ donde el centro es ocupado por el héroe, seguido por los representantes de la autoridad, como los policías, los sacerdotes y los científicos; luego aparecen los adversarios, es decir todo aquel

⁴³³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1992, p. 122

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 154.

que desafía lo prescrito por el Enmascarado, entre ellos los comunistas, neonazis, extranjeros, criminales e invasores de otros mundos. El cuarto círculo lo forma la masa anónima, que aparece en pantalla únicamente cuando hay escenas de lucha en alguna arena, por lo que también puede estar compuesta por los espectadores del filme. El último círculo no tiene ninguna influencia en los acontecimientos, es una simple víctima que sufre las consecuencias de los actos de los núcleos de mayor jerarquía. Esta concepción de la organización social, se reproduce en la mayoría, sino es que en todos los filmes del plateado, pero queda de manifiesto en la cinta *Santo, el Enmascarado de Plata contra los marcianos*, en la que el plateado aparece como el centro en el que se apoyan los miembros del gobierno, los policías, los científicos y los sacerdotes para hacer frente a unos marcianos, cuyos objetivos “pacifistas” incluyen el exterminio de cientos de personas que se encuentran reunidas viendo un partido de béisbol en la ciudad deportiva de la Magdalena Mixhuca.

A través del análisis secuencial, pudimos observar que los filmes del Enmascarado dan inicio con un rapto o una situación que amenaza la normalidad y el equilibrio. De esa manera se privilegia el *rol del héroe*, pues el Santo tiene que emprender una serie de acciones y enfrenta diversas pruebas para finalizar con el caos e instaurar el orden primigenio. Se nos muestra así la añoranza por las épocas pasadas, la idea de que todo tiempo anterior fue mejor y de que las acciones que se emprenden deben ir encaminadas a la recuperación de ese glorioso pasado en el que la modernidad no irrumpía trastocándolo todo.

La producción cinematográfica nacional de mediados del siglo XX retrató, en algunos de sus filmes, a los sectores desprotegidos de la Ciudad de México, siendo las representaciones bastante contrastantes. En *Nosotros los pobres* (1948, Ismael Rodríguez) aparecen seres que derrochan buenos sentimientos, cuya condición les ha permitido generar lazos de hermandad para apoyarse mutuamente y acceder a algo que los ricos no pueden comprar: la felicidad, mientras que la visión plasmada en *Los Olvidados* (1950, Luis Buñuel) resulta

brutal: los personajes, sumidos en un medio repleto de carencias, han generado hostilidad y violencia, mostrándose capaces de hacer cualquier cosa por conseguir un trozo de pan.

Sea como sea, los dos ejemplos anteriores son una muestra de la representación que se hizo de la pobreza en la Ciudad. Sin embargo, los sectores vulnerables, el hambre y la insalubridad ya no aparecen en el cine del Enmascarado de Plata, no sólo porque no forman parte importante de las tramas o hayan sido erradicados, sino debido a que sus imágenes contradicen en gran medida el discurso que el Estado difundió de manera reiterativa en los medios de comunicación masiva, donde exaltó la estabilidad, la prosperidad económica, la urbanización y el desarrollo de la industria. En síntesis, el cine del plateado plasmó un México de ensueño, donde las personas, todas de clase media y alta, viven en cómodos departamentos, visten ropa de marca, se desplazan en automóviles deportivos y acuden a centros nocturnos para escuchar música y beber un *highball*.

El incremento de las movilizaciones sociales es parte importante del contexto en el que se produce el grueso de la filmografía del Santo, pero no se les dedica ni siquiera una simple alusión; al contrario, se remarca que todo movimiento e ideología que represente intereses ajenos a los principios que rigen la sociedad será combatida con todo el peso de la autoridad. Por lo tanto, la sociedad que construye y proyecta el cine del Santo rebosa de armonía y sólo es amenazada por los peligros originados en el plano internacional, en específico, por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. El Dr. Karol, Sebastián, Paul von Strughel, Hugo Olbrich y Argos son metáforas de un terrible enemigo exterior que únicamente puede destruirse a través de la unidad nacional; la mejor forma de representarla fue la unión de los dos acérrimos rivales del *ring*, El Santo y Blue Demon, quienes dejan a un lado sus diferencias y deciden combinar esfuerzos para salvar a la nación.

A la “ceguera social” se incorporaron también el campo, el cabaret, los prostíbulos, la vecindad y el arrabal, temas y lugares ampliamente explotados en la cinematografía nacional anterior al cine del Santo, así como en otros medios de comunicación masiva como la fotonovela y la radio, ya que sus cargas peyorativas no concordaban con el discurso oficial del México moderno.

Los filmes del Enmascarado nos permiten observar los cambios socioculturales y la adopción de diversas modas que trajo consigo el alejamiento de las tradiciones. De Santo, aquel ya sólo conserva el nombre, no existen ni el apego a la religión ni la férrea moralidad que lo caracterizaban en los primeros filmes y en la fotonovela. Atrás quedó el Enmascarado precavido que en el filme *Atacan las brujas* (1964, José Días Morales) se santiguó y pidió ayuda al Señor cuando frente a sus ojos apareció una mujer en ropa interior dispuesto a seducirlo:

Tengo que mantenerme alerta y salir de aquí. Estoy siendo objeto de una seducción infernal. No sé quién eres, ni lo que te propones. Pero estoy seguro de que me has tendido una trampa. Todo esto es absurdo y tú también. Vuelve a la sombra de donde procedes, no podrás contra mí.⁴³⁵

Ya en la producción cinematográfica de mediados de la década de 1960, el héroe plateado corre a los brazos de varias mujeres que aparecen en lencería, quienes le invitan a compartir un trago y pasar la noche juntos, como le ocurre en *Santo y Blue Demon en la Atlántida*, donde en dos ocasiones acepta los coqueteos de bellas mujeres. En ambos casos, sus acciones tienen graves consecuencias; la primera vez sufre un atentado por estar distraído admirando a una bella chica que sale de su habitación en *baby doll*; mientras en la segunda ocasión da información importante a la agente X-25, a quien le tiene gran confianza debido a que pasó la noche con ella, error que resulta bastante caro pues se trata de una espía enemiga.

⁴³⁵ *Atacan las brujas*, José Días Morales, México, 1964, 30:14 min.

La humildad, el desapego a las riquezas y la sobriedad también son dejados de lado. En *Anónimo Mortal*, abundan las bebidas alcohólicas, se les da gran énfasis e inclusive se realizan varias tomas en las que se les tiene como objeto central, mientras que algunas escenas dan inicio cuando se está sirviendo un trago y otras más son detalladas con acercamientos en el momento de consumirlas. Si comparamos numéricamente las escenas en las que hay enfrentamientos en la arena de lucha libre, con respecto a aquellas en las que están presentes las bebidas alcohólicas, estas últimas triunfarían, dando un total de siete frente a dos, inclusive el espía Pablo invita un trago al policía Campos en horario laboral.⁴³⁶

La transformación del héroe que observamos en los filmes anteriormente señalados se inaugura con las cintas *Operación 67* y *El Tesoro de Moctezuma*, ambas dirigidas por René Cardona y producidas en el año de 1966. En ellas se aprecia la clara influencia de los primeros filmes del agente británico James Bond, en específico de *Dr. No* (1962, Terence Young) y *From Russia with love* (1963, Terence Young). El Santo se parecería cada vez más a James Bond, quien en sus historias aparece como un agente capaz de utilizar los medios de tortura más brutales, es calculador y un asesino nato; disfruta dominando a las mujeres y no teme pasar un momento agradable con ellas aunque se trate de sus enemigas, y cuyo gusto por la buena comida, la bebida y las apuestas no son impedimento para salir a toda velocidad en su automóvil a perseguir a los malévolos rusos que intentan dominar el mundo.

⁴³⁶ *Anónimo Mortal*, Aldo Monti, México, 1972, 30:25 min.

3.3.- La *Revista atómica*, entre historia e historias.

Resulta ridículo que alguien
como ese Enmascarado de
Plata dé al traste con todos los
agentes del mal que tengo
en el mundo y que por mala
suerte se topan con él.
¡Hay que destruir a ese loco!
Satanás.⁴³⁷

Has sido víctima de
una diabólica maquinación
del Demonio para perderte,
pero no voy a abandonarte
Enmascarado de Plata.
Virgen de Guadalupe.⁴³⁸

En una cama yace un hombre enmascarado; de su pecho brota un hilo de sangre, producto de una herida que ha recibido tras detener a unos delincuentes que intentaban despojar de su fortuna a un prestamista. Con su último aliento dirige unas palabras a su pequeño hijo, pidiéndole continuar con su labor de protector de los más débiles y combatir todos los rostros que pueda tomar la injusticia:

Antes de morir tienes que prometerme que continuarás la tradición que yo he implantado: ¡Ante los ojos del mundo! ¡El Santo no debe morir jamás! ¡Tú continuarás siendo El Enmascarado de Plata! Pronto dejarás de ser un niño y te convertirás en todo un hombre... ¡Lucharás sin descanso contra el crimen, el abuso y la piratería! *¡Los débiles, los pobres y los desempleados, deben ver en ti su paladín y defensor!*⁴³⁹

⁴³⁷ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 2, núm. 28, 1953, p. 7.

⁴³⁸ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 2, núm. 31, 1953, p. 21.

⁴³⁹ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 1, núm. 1, miércoles 3 de septiembre de 1952, [Las cursivas son mías]. Para tener acceso al primer número de la fotonovela se recomienda dirigirse a las siguientes direcciones web, en donde además de ofrecerse una transcripción y diversas imágenes, se proporciona un análisis de la obra, el autor y el equipo creativo: www.el-luchador.galeon.com/aficiones18652553.html y www.kingdomcomics.org/historietas.html [ambas páginas fueron consultadas el 10 de octubre de 2012].

Con esta trágica narración da inicio, el 3 de septiembre de 1952, una de las fotonovelas más famosas en México: *Santo el Enmascarado de Plata. Un Semanario Atómico*. Resultado de la prolífica mente del actor, argumentista, dibujante y editor José Guadalupe Cruz, quien desde mediados de la década de 1930 había puesto su ingenio al servicio de la Editorial Panamericana con la historieta “Doctor Brenton” en *Paquín*. Más tarde trabajó en la revista *Paquita*, donde presentó “El misterio del rubí”; pero fue en el exitoso *Pepín*, donde se formó como autor, dedicando más de quince años de su vida a historias como “El monje negro”, “Nancy y la banda Escarlata”, “Tenebral”, “Duque AS”, “Carta Brava” y “Percal”, estas dos últimas trasladadas al celuloide bajo la dirección de Juan Orol, inventor del híbrido género cinematográfico de gánsters tropicales. En 1952, Cruz erigió su propio grupo editorial, donde publicó más de 50 revistas, entre las que se encuentran *Adelita y las guerrilleras*, *Muñequita* y por supuesto *Santo, el Enmascarado de Plata*.⁴⁴⁰

El primer número del *Semanario Atómico* fue el único en el que predominaron los trazos de los *moneros* por encima de las fotografías, pues a partir de la segunda entrega, el fotomontaje⁴⁴¹ se convirtió en la herramienta predilecta para narrar las historias del plateado. Esto, tras la sugerencia de José Trinidad Romero, uno de los principales colaboradores de Cruz, quien buscaba la obtención de imágenes más creíbles y la generación masiva de viñetas en muy poco tiempo.

La interacción entre fotografía, dibujo y textos nos lleva a considerar a *Santo, el Enmascarado de Plata* como una fotonovela. Su plataforma fue el *fotomontaje*

⁴⁴⁰ Elva Cristina Peniche Montfort, “Fotomontaje e historietas en la obra de José G. Cruz. Un análisis técnico-estético (1951-1952)”, Tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2011, p. 56.

⁴⁴¹ Un fotomontaje es una imagen compuesta con dos o más imágenes fotográficas fragmentadas o completas. Para su elaboración, los elementos del fotomontaje son aislados de su procedencia original y colocados en otro soporte o fondo, lo que le brinda nuevo sentido a cada una de las imágenes, así como al fotomontaje en general. *Vid.* Peniche Montfort, *op.cit.*, p. 20.

secuencial,⁴⁴² técnica que consiste en la agrupación de varios fotomontajes en sucesión y que en su conjunto dan como resultado una narración.

El fotomontaje se realizaba de manera física, es decir, se recortaban los fragmentos fotográficos y se les fijaba o montaba en una superficie plana, brindando un significado diferente al de las imágenes originales. Sus viñetas eran elaboradas con las fotografías tomadas expresamente para el *Semanario Atómico*, como retratos, objetos de oficina o de hogar; así como de los lugares más característicos de la época, que fueron utilizados como fondos, entre ellos puertos marítimos, vecindades y cabarets. Asimismo, se utilizaron una gran cantidad de imágenes de periódicos, revistas, libros, dibujos, grabados y fotogramas de cine, a los que sólo se les agregaban los personajes principales o simplemente algún cuadro de texto.

Durante el primer año de vida de la fotonovela los números aparecieron una vez por semana, con un costo de 50 centavos. Se trataba de cuadernillos delgados con una extensión de 32 a 35 páginas en color sepia, al igual que los *comic-books* y otras historietas, y en el que las viñetas contaban con cuadros de texto destinados a la narración o bien los personajes se comunicaban mediante el uso de *ballons*⁴⁴³ (globos). Cada historia incluía una portada que muchas veces no tenía nada que ver con el contenido, pero era dibujada a colores por José Guadalupe Cruz.

La editorial empleó diversas técnicas de mercado para atraer a más público lector. En primer lugar, generó una revista que resultaba visualmente atractiva debido a los colores de su portada y a su cantidad de viñetas; también contó con una sección que buscaba evidenciar el interés que se tenía por los lectores, a los cuales se les enseñaban “bonitas llaves”⁴⁴⁴ para el aprendizaje de la defensa

⁴⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴³ Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Ediciones Península, 1981, p. 141.

⁴⁴⁴ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, Año 1, núm. 10, 10 de noviembre de 1952, p. 35.

personal; por último, se realizaban preguntas relacionadas con la continuación de alguna historia o llevaba a cabo un concurso de dibujo,⁴⁴⁵ cuyo premio era una máscara autografiada por el mismísimo Santo, aunque al poco tiempo “cesaron de regalar máscaras a los ganadores del concurso, porque las cifras de accidentes se elevaron; comenzaron a aparecer niños golpeados por algún otro enmascarado, infantes que caían de azoteas, fracturados, etcétera”.⁴⁴⁶

Pronto la fotonovela atrajo la mirada de chicos y grandes; era tanto su éxito que al segundo año de vida los vendedores aumentaron por su cuenta el precio de los ejemplares.⁴⁴⁷ En 1954, debido a la gran demanda por parte de los lectores nacionales y extranjeros, comenzó a ser publicada tres veces por semana (lunes, jueves y sábado), con una historia diferente por entrega o dando continuidad a la misma trama por varios números más. Tal situación llevó a sus autores a cambiarle el subtítulo y nombrarla *¡Una revista atómica!* Su tiraje fue de 550 mil ejemplares por episodio, es decir, más de millón y medio a la semana, cifra por demás exorbitante y que la diferenciaba de sus antecesores. Los “pepines”, que si bien se publicaban por miles a la semana, tenían como extensión un máximo de diez páginas, en las que figuraban una o dos viñetas,⁴⁴⁸ mientras que cada página de las aventuras del Santo estaba compuesta por cuatro e inclusive seis viñetas.

⁴⁴⁵ En la última página de la fotonovela o en la contraportada eran publicados los dibujos que enviaban los lectores, provenientes de México, Estados Unidos y varios países de América Latina. En ellos podemos observar la transformación que sufre la imagen del Santo y los elementos con los que se le relaciona. Durante los primeros años de vida de la fotonovela, se tiende a dibujar a un Santo que siempre se hace acompañar de la Virgen de Guadalupe, enarbola los símbolos patrios o bien entabla feroces batallas contra demonios alados. Mientras que en la década de 1960, abundaron las ilustraciones en las que el luchador aparece cortejando a esculturales mujeres, portando armas y paseando por la ciudad en automóviles deportivos.

⁴⁴⁶ Álvaro A. Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, p. 110.

⁴⁴⁷ En la contraportada del número 29, del año 1953, José G. Cruz hace un llamado a los lectores a no pagar más de los 50 centavos por ejemplar y a dirigir sus quejas en torno a los vendedores fraudulentos a la dirección de la editorial. Desde ese momento y en los números siguientes, los mensajes se vuelven reiterativos y comienzan a aparecer también a pie de página. *Vid.*, José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 2, núm. 29, 1953.

⁴⁴⁸ Peniche Montfort, *op.cit.*, p. 62.

La elaboración de tres historias semanales significó un esfuerzo sobrehumano para el equipo creativo de Cruz, que se encontraba integrado por José Trinidad Romero, quien realizaba los fondos y se hacía acompañar de sus hermanos que servían como fotógrafos; Jesús Tovar, que se encargaba de realizar la figura del Enmascarado; Arturo Dávila, trazador; el “Brujo” Velazco, quien entintaba y por último Horacio Robles, que además de recortar los rostros de las fotografías tenía que ponerse la máscara del Santo para posar ante las cámaras cuando la agenda del auténtico estaba saturada.⁴⁴⁹

La desgastante jornada laboral daba inicio a las nueve de la mañana y terminaba alrededor de las diez de la noche. Mientras estaba en la imprenta el primer número de la semana, se estaban ya realizando los trazos y diálogos del segundo a la par que se pensaba en el tercero: “poco le faltó a la del Santo para ser una historieta en tiempo real”.⁴⁵⁰ Los metódicos pasos que les permitieron la generación de la fotonovela en tan corto periodo eran los siguientes:

Cuando Cruz terminaba de escribir el argumento, éste era leído por Robles, quien se lo encargaba al letrista para que hiciera su trabajo en las planas, dejando los espacios donde se dibujaría. Después venía el trazador, que hacía la figura a lápiz sobre la cual se tomaban las posiciones para la fotografía, que era montada posteriormente. Mientras se realizaba esto, otro dibujante completaba la figura de la fotografía para que el fondista hiciera todos los escenarios. Por último, un par de muchachos se dedicaban a limpiar los cartones de los residuos -pues la técnica del dibujo en el fotomontaje es carbón con acuarela, que en ocasiones deja grumos-, le colocaban una “camisa” transparente, y lo entregaban a Robles con el objeto de que hiciera las correcciones finales y lo llevara al taller.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Mauricio Matamoros Durán, “El Santo en las historietas”, en Xavier Návar [et al.], *Santo. Vida, obra y milagros, Somos*, México, año 1, especial 2, octubre de 1999, p. 54.

⁴⁵⁰ Armando Bartra, “Santo el Enmascarado de Papel, contra los profetas aldeanos”, versión digital disponible en: <http://cuadrivio.net/2011/03/apocalipticos-integrados/> [consultada el 10 de octubre de 2012].

⁴⁵¹ Matamoros Durán, *op.cit.*, p. 55.

Durante los 30 años de vida de la publicación, José G. Cruz escribió todos los argumentos, así como el resto de las historietas de la editorial que, en su conjunto, sumaban diez en total. La vida nocturna de la Ciudad de México fue uno de los elementos que le permitió la generación de tantas historias, su afición a los cabarets y otros lugares de “mala nota” quedó plasmada en su obra, de ahí que sea considerado el inventor del *arrabal monero* y de la vida nocturna en las viñetas.⁴⁵²

Básicamente la fotonovela nos narra las aventuras del Enmascarado de Plata, un luchador surgido del barrio cuyo propósito es enfrentar al mal. A diferencia de los superhéroes de los *comic-books* estadounidenses de la década de 1930,⁴⁵³ no era alto ni musculoso, mucho menos poseía súper poderes ligados a la ciencia ficción; tampoco tuvo que recurrir a un disfraz para encajar en la sociedad como lo hicieron Superman y Batman, sino que siempre era el Santo, un personaje con rasgos reales, que protegió a la Ciudad de México y no a ciudades ficticias como Metrópolis o Gótica.

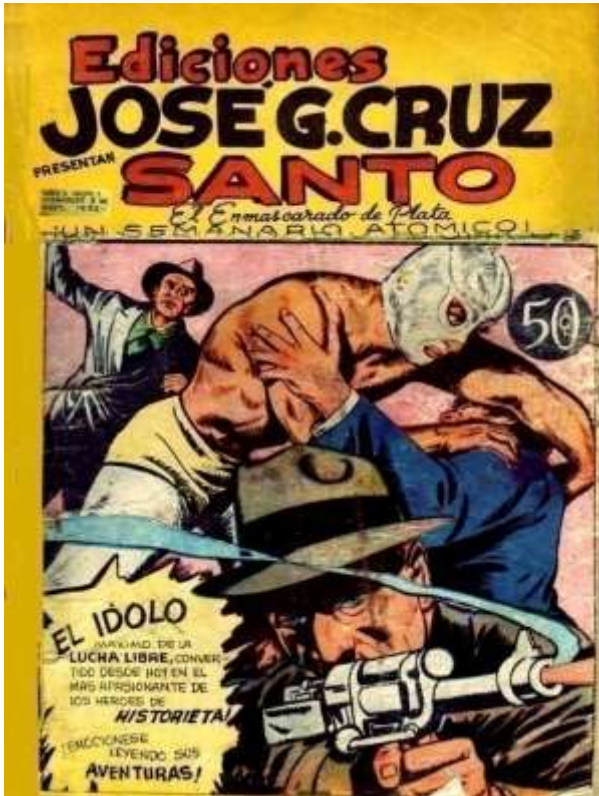
Podemos dividir la publicación de la fotonovela en tres etapas. La primera va desde 1952 hasta 1957. En ella se genera la figura heroica del Enmascarado, con aventuras en ámbitos rurales, donde enfrenta tanto a seres propios del folclor mexicano, como a monstruos provenientes del extranjero, entre los que figuran vampiros (cuyos atuendos semejan a los de los pugilistas) y hombres lobos, además de una pléyade de personajes surgidos de los *bajos fondos*. El Santo es un héroe que conserva su parte humana, sufre lesiones, tiene que trabajar los fines de semana en la arena México para conseguir su sustento y vive en una vecindad de la que inclusive es echado por el casero debido a la morosidad en el pago de la renta.⁴⁵⁴ Esta etapa llegó a su fin cuando José Trinidad Romero

⁴⁵² Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Grijalbo-CONACULTA, 1994, p. 433.

⁴⁵³ Luis Gasca y Roman Gubern, *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 62.

⁴⁵⁴ Matamoros Durán, *op.cit.*, p. 56.

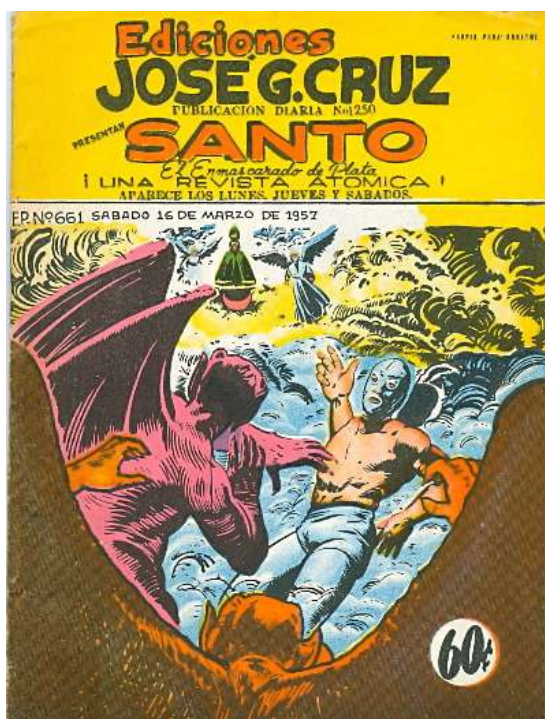
abandonó la editorial con la finalidad de emprender un proyecto protagonizado por el actor de cine Arturo de Córdova.



La primera portada de *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, correspondiente al 3 de septiembre de 1952. Imagen tomada de Martínez Martínez, Martín Josué, “Entre discriminación sudor y sangre. El origen de la lucha libre en México”, en *BiCentenario*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, núm. 18, octubre 2012, p. 36.

La segunda etapa corre de 1958 a 1973. Esta dio inicio tras la instauración de un nuevo equipo de trabajo, a cuya cabeza se encontró Horacio Robles, quien sirvió como director de la editorial e introdujo a sus hermanos para que se dedicaran a realizar las fotografías. Aunado a esto se presentaron cambios en las temáticas y escenarios: se privilegió lo urbano, la ciencia ficción y las historias detectivescas. Al igual que ocurrió en el cine, en la fotonovela el Santo subió de estatus social y dejó atrás las vecindades para adquirir su propia casa, donde inclusive contó con su archivo y su laboratorio. También aparecieron otros personajes como Kyra, una maga blanca de extraordinaria belleza, el pequeño Ik y el sabio profesor Brosh. Sus enemigos continúan siendo mafiosos y seres sobrenaturales, a los que se suman los extranjeros, en especial los rusos, cuyos

malévolos propósitos tenían como finalidad adueñarse de México y de toda América.

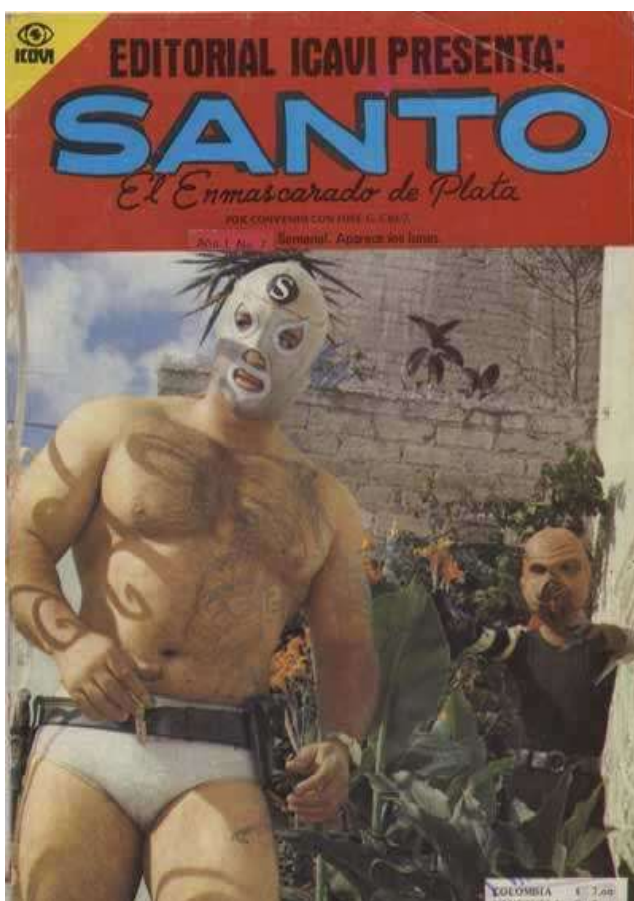


La mayoría de las portadas correspondientes a la primera y la segunda época representan al Enmascarado de Plata en franca lucha contra las huestes demoníacas. En la imagen superior derecha podemos observar la clara alusión a las representaciones iconográficas de San Miguel Arcángel; sin embargo, la espada es trocada por una lanza de la que ondea una bandera confeccionada con los colores patrios, pero en cuyo centro se aprecia una imagen de la virgen de Guadalupe y no el Escudo Nacional. Imágenes tomadas de: <http://kingdomcomics.org/historietas.html> [consultada el 19 de febrero de 2011]

La tercera y última etapa va desde 1974 hasta 1982. En ella el Santo original, es decir Rodolfo Guzmán Huerta, es suplido por el fisicoculturista Héctor Pliego. Las portadas dejaron poco a poco de ser dibujadas para comenzar a ser sólo fotografías, en las que el Santo se hace acompañar de bellas mujeres; a su vez, el elemento religioso fue desplazado por la ficción científica y abundaron las historias en las que se hacía frente al crimen organizado.

Guzmán dejó de ser el protagonista, debido a la pugna por motivos económicos que tuvo con José G. Cruz. Todo se originó cuando el Santo exigió

una mayor cantidad de dinero debido al éxito que había alcanzado la publicación y Cruz se negó a pagarlo, argumentando que él había sido el creador del sobrenombre “El Enmascarado de Plata”, que volvió famoso al luchador.⁴⁵⁵ La ruptura definitiva vino cuando el editor publicó en uno de los números una foto del Santo sin máscara, con el siguiente pie de imagen: “para que conozcan el rostro del Santo; Rodolfo Guzmán es Santo”.⁴⁵⁶ No se requirió un milagro de la Guadalupana para que Cruz pagara la afrenta que hizo al Santo, pues el mismo público al notar que el protagonista ya no era el original, dejó de adquirir la publicación, con lo que vino una debacle que orilló al editor a publicar su fotonovela una sola vez a la semana con un tiraje de 100 mil ejemplares, hasta que un día simplemente desapareció.



Portada correspondiente a la tercera época de la fotonovela. La publicación se caracterizó porque el personaje principal fue sustituido por el fisicoculturista Héctor Pliego. Fuente:

<http://www.kingdomcomics.org/historietas.html> [consultada el 9/02/2011].

⁴⁵⁵ Iram López Cruz, “José G. Cuz. Artista del arte fantástico mexicano. Interpretación grafica”, Tesis de Maestría en artes visuales, México, UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008, p. 146.

⁴⁵⁶ Matamoros Durán, *op.cit.*, p. 57.

3.3.1.- Los Otros en la fotonovela del Santo.

La fotonovela del Santo no sólo fue un objeto de entretenimiento sino que se convirtió en un importante medio de comunicación masiva. Sus viñetas color sepia transmitieron un discurso que, además de configurar una imagen de lo mexicano, condenaron de manera abierta algunas ideas, valores y sistemas políticos proveniente del extranjero, en especial de la Unión Soviética, legitimando de esa forma la ideología del partido en el poder.

A través de su análisis, se pueden observar los roles sociales, los valores aceptados por la colectividad, el peso de la religión en las clases populares urbanas así como la imagen en torno a la realidad. El mundo trazado en la *Revista atómica* es una constante batalla entre dos polos: el bien y el mal, encarnados en la tradición y la modernidad, en los mexicanos portadores de la efigie de la Guadalupana y todos aquellos Otros; es también un mundo asolado por el pesimismo, en el que existe un temor constante ante una catástrofe nuclear, debido al miedo generado por la bomba atómica así como por el desarrollo masivo de armamento durante la Guerra Fría, acontecimientos que marcaron a la generación de José G. Cruz.

El efecto de los mensajes transmitidos en la fotonovela se ve fortalecido por tres elementos. En primer lugar, la pretensión de verosimilitud de la historieta; en segundo lugar, el protagonista es alguien real, al que se le puede ver luchar en una arena, en el cine o simplemente transitando en el barrio; por último, la presencia constante de la Virgen de Guadalupe, con lo que la fotonovela adquirió rasgos religiosos.

Todo lo anterior desempeña un papel importante en el público lector, que le asigna una carga de realidad a la fotonovela y además absorbe sus ideas para aplicarlas en la vida diaria. La historieta entonces prescribe una forma de ver y de comportarse en el mundo.

Por lo tanto, sostengo la hipótesis de que la fotonovela del Santo plasmó lo que ocurrió durante la década de 1950 y 1960 en la Ciudad de México. Cabe aclarar que no hablo de las aventuras fantásticas del plateado (las cuales nos dejan ver parte importante de la mentalidad y la producción cultural), sino de la invención y transmisión de un discurso que tenía como finalidad dos propósitos. En primer lugar, la generación de consenso ante las medidas aplicadas por el partido en el poder; en segundo término, el aumento de la xenofobia para la eliminación de cualquier rastro de disidencia social y política, en el entendido de que todo lo extranjero es antimexicano.

Todo esto se logró a partir de la creación de múltiples enemigos que simbolizaron lo contrario al ideal del “buen mexicano” transmitido a través de las viñetas de la *Revista atómica* y condensado en la efigie del Santo, quien se erige en un señor dador de justicia, encargado de eliminar a los enemigos de la ideología y las instituciones que representa.

El catálogo de los enemigos que enfrentó el Enmascarado es largo y fecundo, y cada uno responde al contexto en el que fue publicada la fotonovela. Durante la primera época, el Santo intercambió golpes contra vampiros, brujas, hombres lobo, zombies, la Llorona, criminales, cinturitas y madrotas, seres ligados al ámbito rural pero también al nuevo entorno. Mientras que en la segunda época abundaron los personajes de otras nacionalidades, en especial los de origen árabe, chino, alemán, ruso, español y seres provenientes de otros planetas. En ambas épocas y de manera reiterativa, el Santo enfrentó a mujeres, al Diablo y a sus secuaces.

Enseguida haremos énfasis en los enemigos e historias de la segunda época de la publicación, debido a que en ella podemos observar la configuración del comunista con una serie de rasgos negativos, hasta mostrarlo como el mayor peligro del mundo.

3.3.2.- Murvok, el emisario de la muerte.

El primer enemigo extranjero apareció cuando se libraba la Guerra de Corea, se trató de Loto Azul, una bella mujer de origen asiático que encarnó el “peligro amarillo”.⁴⁵⁷ La seducción era su arma principal, al grado de hacer caer al más Santo. En su figura condensó el rechazo de las sociedades machistas ante las mujeres libres, pues tanto su iniciativa, éxito en el mundo laboral y capacidad de mando representaron un peligro para los hombres, quienes vieron con buenos ojos la reintroducción de este ser en la “sociedad normal”. A esta mujer le siguieron el despiadado Oso Ruso, diversos Agentes de Moscú que se caracterizaron por sus planes malévolos, así como una serie de robots hechos por “Moloff”, un científico soviético desquiciado que en el año de 1956 se convirtió en el enemigo número uno del mundo libre.⁴⁵⁸

Pasaron trece años hasta que en 1969, el Santo encaró la batalla más difícil contra el Demonio Rojo. La historia dio inicio el martes 15 de julio y finalizó el martes 2 de septiembre, comprendiendo un total de ocho números.

Todo comenzó cuando un grupo de científicos estadounidenses se disponían a recuperar un transbordador espacial a punto de acuatizar en el Golfo de México, en el que viajaban los astronautas Borton, Kane y Shultz, quienes llevaban consigo información vital para la conquista de la Luna. De pronto la alegría se transformó en terror ya que desde sus televisores millones de personas observaron la aparición de una enorme bestia que engulló la cápsula junto con sus pasajeros, dando fin a meses de arduo trabajo que garantizarían el triunfo del bloque occidental en la carrera espacial.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Bartra Armando, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁵⁹ José G. Cruz [editor], *Santo el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, núm. 465/1737, martes 15 de julio de 1969, p. 1-2.

Al poco tiempo la bestia marina atacó a los barcos pesqueros, a los submarinos mexicanos y a la población portuaria, sembrando un terror sin precedentes.⁴⁶⁰ La forma en la que atacaba la volvía imposible de detener, sólo se presentaba unos cuantos minutos en tierra para regresar al océano y aparecer en otra población cercana a la costa. A través de la televisión y del periódico, se dibujaba un panorama desolador: “la tragedia más dolorosa de los últimos años, que ha dejado un total de ciento cuarenta y cinco muertos en menos de veinte minutos”.⁴⁶¹

Los múltiples intentos del ejército por detener la ola de destrucción de la bestia resultaban infructuosos y, ante la grave situación, el gobierno recurrió al Santo, quien se hacía acompañar del pequeño Ik, así como del sabio profesor Brosh, “creador de la más potente y tecnológica nave submarina”.⁴⁶² El trío se dio a la tarea de encontrar el punto débil de la bestia para poner fin a la destrucción; sin embargo, ni las *patadas voladoras*, ni los sofisticados torpedos del submarino de manufactura mexicana consiguieron hacer daño al también llamado Demonio. Conforme las viñetas avanzaban la situación se tornaba terrible y la religión se convertía en el único aliciente:

¡El Dragón es invulnerable y no hay arma capaz de aniquilarlo! ¡El mundo entero se encuentra a merced de un monstruo que podría acabar con la navegación marítima y con todos los pueblos de la costa! ¡Si no se descubre alguna manera de matar a ese monstruo dentro de poco tiempo, la humanidad entera solo puede hacer una cosa desde ahora: rezar y encomendarse a Dios!⁴⁶³

Fue hasta el tercer volumen de la historia cuando el Santo descubre que la bestia es, en realidad, un potente submarino capaz de emitir ondas magnéticas

⁴⁶⁰ José G. Cruz [editor], *Santo el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, martes 22 de julio de 1969, núm. 466/1738, p. 18.

⁴⁶¹ José G. Cruz [editor], *Santo el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, martes 15 de julio de 1969, núm. 465/1737 p. 19.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 29.

que neutralizan los torpedos,⁴⁶⁴ y al que en adelante se llamará el “Dragón Submarino”.⁴⁶⁵ Pese a que el trío ya conoce la verdad, el miedo y la desesperación aumentan al no encontrar explicación alguna en torno a la identidad de la mente retorcida que disfruta asesinando a gente inocente de forma masiva: “¿Cómo es posible que existan en el mundo individuos tan miserables como los que manejan ese monstruo, capaces de sembrar la muerte de la manera como lo han hecho?”⁴⁶⁶

La respuesta no tardó en aparecer y el mal tomó forma en “¡los enemigos de las democracias!”:⁴⁶⁷ los comunistas, quienes liderados por el sádico Capitán Murvok buscan poner al mundo entero a los pies de Moscú, utilizando como arma principal la propagación del terror:

*Atacando periódicamente los pueblos costeros el pánico llegará a ser de tal magnitud que todo el mundo emigrará de las costas dejando el litoral del Golfo en nuestro poder. Y cuando se den cuenta, ya habremos implantado el Terror Rojo estableciendo gobiernos comunistas como el de Cuba. Y poco a poco... iremos ganando terreno hasta tener a toda América en nuestras manos.*⁴⁶⁸

Otro de los recursos del Capitán Murvok fue el ataque a la economía, para que una vez que América se encontrara sumida en la miseria abrazara la aparente salvación que representaba el comunismo. Los recortes de periódico y los noticieros televisivos muestran la consecución de sus objetivos: “La economía

⁴⁶⁴ José G. Cruz, [editor], *Santo el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, martes 29 de julio de 1969, número 467/1739, p. 20.

⁴⁶⁵ Algunos guionistas y directores cinematográficos contemporáneos a Cruz mezclaron conceptos y personajes de varias épocas. El resultado fueron seres anacrónicos que evidenciaban el uso de elementos tradicionales para explicar el acelerado proceso de modernización. De ahí que tengamos una cinematografía fantástica con seres como el “Robot Humano” y la “Momia Azteca”.

⁴⁶⁶ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, martes 29 de julio de 1969, número 467/1739, p. 21.

⁴⁶⁷ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, martes 12 de agosto de 1969, número 469/1741, p. 4.

⁴⁶⁸ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 5 de agosto de 1969, núm. 468/1740, p. 16. [Las cursivas son mías]

nacional se resiente gravemente y podría ocasionar la devaluación de nuestra moneda... ¡Hay que acabar con la serpiente marina de alguna forma!”⁴⁶⁹

Conforme pasa el tiempo la situación se torna más crítica. El Santo resulta malherido y no encuentra forma de detener a los marinos soviéticos, quienes han puesto en marcha un segundo “Dragón submarino”. Se trataba de acelerar los planes de conquista del continente americano, como bien declara el Capitán Murvok a sus secuaces:

Mientras nosotros operamos en el Golfo de México destruyendo todos los pueblos de la costa y haciendo huir a sus habitantes, el otro Dragón se desplazará hacia el océano Pacífico. *¡Y cuando no puedan contra nosotros, nuestros compañeros comunistas del Caribe se lanzarán sobre las costas para adueñarse de los pueblos y fincar el régimen del terror!*⁴⁷⁰

Por si fuera poco Ik y el profesor Brosh, llamados por el Capitán Murvok con términos peyorativos “perros capitalistas”,⁴⁷¹ son secuestrados y sometidos a diversas torturas para conocer la identidad del Enmascarado de Plata. Cuando todo parece perdido el milagro se hace presente: la Virgen de Guadalupe socorre al más devoto de sus hijos que yace producto de una herida, e interviene para que el territorio mexicano despierte cual coloso y defienda a sus habitantes. Acto seguido, el volcán ubicado cerca de la guarida de los comunistas hace erupción consumiendo toda la maldad a su paso. Al final, el Santo obtiene una pieza del submarino y la lleva al gobierno para que “los técnicos la estudien y el pueblo sepa de qué manera se valían los comunistas para sembrar el terror y la muerte”.⁴⁷²

⁴⁶⁹ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 12 de agosto de 1969, núm. 467/1741, p. 3.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 4. [Las cursivas son mías]

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷² José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 26 de agosto de 1969, núm. 471/1743, p. 22.

Esta historia engloba elementos fundamentales para el presente estudio. En ella podemos observar la configuración de la otredad, así como el impacto del contexto histórico en la producción cultural y los medios de comunicación.

Ante todo, debemos de tener en cuenta que la historia apareció un año después de los funestos acontecimientos de 1968, cuando se acusó a los estudiantes de comunistas, discurso que justificó en gran medida las acciones represivas del gobierno. De ahí que en la fotonovela se señale de manera reiterativa el rechazo de todos aquellos que se jactan de ser “buenos mexicanos” hacia las ideologías provenientes del extranjero.

Asimismo, el primer número vio la luz el martes 15 de julio de 1969, justo un día antes del lanzamiento del *Apolo 11*, que significó la conquista del espacio por parte del bloque capitalista. Este acontecimiento impactó al mundo entero gracias a la transmisión televisiva de la bandera estadounidense ondeando en la Luna. El suceso influyó en el rumbo de la Guerra Fría y en la producción cultural; pues una gran cantidad de literatura y de filmes a nivel mundial tuvieron como tema central la carrera espacial. Lo que sí es propio de México fue el deseo de erigirse en una potencia capaz de producir tecnología para acceder a lugares insospechados, como apreciamos en las fotonovelas del Santo y del *Huracán Ramírez*,⁴⁷³ amén de la producción cinematográfica de ciencia ficción, donde de manera reiterativa se mostró el supuesto potencial bélico y científico creado en México.

Dejando de lado la ficción, el tema central de la historia que relatamos era el del ataque de un submarino soviético a las costas de México. Santo llamó así a poner atención en las fronteras marítimas del Golfo y el Caribe, puesto que eran lugares estratégicos por los que se podía llevar a cabo la expansión del comunismo, y proponiendo como lo más sensato evitar cualquier contacto con

⁴⁷³ Alfonso Morales, “Mísiles y muñecos”, en Itala Schmelz, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006, p. 174.

Cuba y sus habitantes, debido al carácter perverso que poseían, producto del régimen de terror que imperaba en la isla.

El rechazo al soviético fue claro en el momento de configurarlo con una serie de vicios, defectos y características negativas, esto a partir de una escala de valores en la que el actuar correcto era dictado por el Enmascarado de Plata. El Otro aparece en la fotonovela como un ser avaricioso, cruel, salvaje, que goza con el asesinato y el sometimiento dejando ver en sus acciones y expresiones físicas el reflejo de una mentalidad retorcida. Como si existiese una “continuidad entre lo físico y lo moral”,⁴⁷⁴ de ahí que en el caso del capitán Murvok se señala de manera insistente que su rostro y su carcajada evocan la locura y la maldad, no sólo como algo psicológico sino como algo más profundo, que tiene sus orígenes en el alma. Por su lado, el ayudante es representado con un parche en el ojo, metáfora del fanatismo que ostenta por el comunismo, el cual, lo ha llevado a realizar acciones tan detestables con tal de ver ondeando en el mundo entero la bandera con la hoz y el martillo.

Las acciones del capitán Murvok y de sus secuaces no tienen razón de ser; sólo pretenden hacerse del poder y la mejor forma de obtenerlo es mediante el temor y la muerte. Él y sus hombres son señalados como los culpables de que en el mundo exista la pobreza, pues la fotonovela muestra que la devaluación económica es sólo una de sus herramientas para hacer creer a todos que el comunismo será su salvador.

Debido a que representa todo lo contrario al actuar correcto del mexicano, el comunista es también el que busque la obtención de diversos propósitos de la manera más sencilla, prefiriendo robar antes de llevar a cabo actividades que requieran esfuerzo alguno, como bien lo declara el capitán cuando celebra la forma en que se adueña de la información que contenía el transbordador espacial: “Los norteamericanos hicieron todos los gastos y el esfuerzo y nosotros recogimos

⁴⁷⁴ Todorov, *op.cit.*, p. 117.

el producto con toda sencillez, haciendo que el dragón mecánico se tragara la cápsula antes de ser rescatada por los navíos del tío Sam".⁴⁷⁵

En esta historia, presenciamos el conflicto entre Santo y Murvok. Ambos representan sistemas políticos incompatibles, con valores y pretensiones universalistas, las características morales de cada uno son contrapuestas y se enfrentan a cada momento, además, desempeñan un papel fundamental a la hora de brindar la idea de identidad nacional y generar un consiguiente rechazo al Otro, en este caso al comunista.

Contraposición de características entre el héroe y el villano.	
Santo.	Capitán Murvok.
Religioso.	Ateo.
Lucha por la libertad y la economía de México.	Busca someter a toda la humanidad al <i>Terror Rojo</i> .
Es recatado y humilde. Cubre su rostro en señal de desprendimiento de todos los bienes materiales y los placeres.	Desea profundamente el poder y la riqueza. Su risa macabra permite observar su locura y maldad.
Es perseverante, trabajador y profesional en sus tareas. No descansará hasta que termine con los comunistas.	Busca la manera más fácil de obtener lo que necesita; por tal motivo recurre al robo y al secuestro.
Respeto la vida humana y busca siempre conservar la integridad de las personas. Valora a cada uno de sus aliados y pone en práctica los consejos que éstos le obsequian.	Es un asesino que desprecia la vida humana, es desleal, no conoce la amistad ni la confianza. Para él significan lo mismo sus aliados que sus enemigos.
La religiosidad popular es su gran aliada, los rezos y las medallitas de la virgen de Guadalupe lo socorren en los momentos más difíciles. Gracias a sus buenas acciones se ve obsequiado con las místicas apariciones marianas.	La ciencia y la tecnología serán los medios que utilizará para sembrar el horror y la muerte. Detesta todo aquello que tenga que ver con las tradiciones y las creencias.

⁴⁷⁵ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 5 de agosto de 1969, núm. 468/1740, p. 7.

Otra de las características presentes en la historia es el enfrentamiento constante entre la tradición y la modernidad, con la consiguiente aniquilación de la última, vista como la principal enemiga de la sociedad. Recordemos que la bestia marina no logró ser abatida con la desarrollada tecnología bélica que según la fotonovela posee México, mucho menos se utiliza una “bomba de poder tremendo”,⁴⁷⁶ como recomienda el Enmascarado, debido a las aterradoras consecuencias que esto tendría para el territorio y sus habitantes. La solución se encuentra en las creencias y la religiosidad popular, es entonces cuando los rezos, el rosario y la medallita que cuelga siempre de la muñeca del Santo permiten que obre el milagro. La Virgen de Guadalupe se hace presente y salva a sus fieles devotos de los perversos planes de los comunistas.

La figura del comunista también estuvo presente en otros cómics y fotonovelas de luchadores. Fue el caso de *A batacazo limpio* de Rafael Araiza, en la que “Pepe Bigotes”, un villano que resulta ser José Stalin, pone a su disposición un séquito de luchadores para llevar a cabo sus planes de dominación del mundo. También el Médico Asesino en la fotonovela homónima creada por Manuel del Valle se enfrentó al criminal Adonis, alias “El Rojillo”, quien se dedicó a seducir a “jovencitas para que luchen por liberar del capitalismo a las costureras de los talleres de la Merced”.⁴⁷⁷

Podríamos pensar que las historias que dan forma a estas fotonovelas están inspiradas directamente por los *comic-books* de superhéroes estadounidenses, que tuvieron en personajes como *Los 4 Fantásticos*, *Iron-Man*, *El Capitán América* y *Los Vengadores* a los máximos aliados en contra del máximo enemigo político: el comunismo. Sin embargo, la mayoría de estas historietas surgieron en la década de 1960 y una de las más famosas, como *Los 4 Fantásticos*, llegó a

⁴⁷⁶ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 15 de julio de 1969, núm. 465/1737, p. 20.

⁴⁷⁷ Armando Bartra, “Santo el Enmascarado de Papel, contra los profetas aldeanos”, versión digital disponible en: <http://cuadrivio.net/2011/03/apocalipticos-integrados/> [consultada el 10 de octubre de 2012].

México 20 años después de haber aparecido por primera vez.⁴⁷⁸ Por otro lado, la manera en que se aborda dicha temática en las publicaciones mexicanas dista mucho de su similar estadounidense. En los *comic-books* abundan personajes con súper poderes que se mueven de manera natural en escenarios plagados de inventos científicos y tecnológicos. Mientras que en la fotonovela mexicana perviven los elementos tradicionales como un medio para explicar y sobrevivir a la avasallante modernidad, por lo que no resulta raro que el Santo o los demás enmascarados sólo cuenten con su fuerza física y la intercesión divina para salvar a México.



Viñeta con la que da inicio la historia que mezcló la carrera espacial, la lucha contra la conjura comunista y las aventuras del Enmascarado de Plata. Fuente: José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, núm. 465/1737, martes 15 de julio de 1969, p. 1. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.

⁴⁷⁸ Fabián Sánchez Jiménez, “Análisis de la década de los años sesenta en Estados Unidos: La historia a través del comic”, Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007, p. 5.



Cruz mezcló recortes de periódicos con imágenes fotográficas para dotar de realismo sus historias. Detalle de las viñetas en las que se muestra la bestia que engulló la cápsula espacial y el desafortunado destino que encontraron los astronautas. Fuente: José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, núm. 465/1737, martes 15 de julio de 1969, p. 5. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica, México, núm. 465/1737, martes 15 de julio de 1969, p. 8. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



La situación es caótica y no queda más que encomendarse a Dios. *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica.* Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



Detrás de los brutales acontecimientos se encuentran los comunistas. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica,* México, 29 de julio de 1969, núm. 467/1739, p. 6, Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



Los comunistas son presentados como personas que detestan trabajar, la forma de obtener lo que necesitan son el robo, el secuestro y el asesinato. Fuente: José G. Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 12 de agosto de 1969, núm. 467/1741, p. 7-8. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



El Terror Rojo en Cuba. Fuente: *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 5 de agosto de 1969, núm. 468/1740, p. 16. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



El capitán Murvok es un ser sanguinario que disfruta torturando y asesinando. Se caracteriza por esgrimir ideas contrarias a los valores del mundo occidental. Fuente: José G. Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, martes 12 de agosto de 1969, núm. 467/1471, p. 14. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.

3.3.3.- El Diablo, el Anticristo *hippie* y la visión pesimista de la realidad.

En la *Revista atómica*, el Enmascarado de Plata aparece, ante todo, como un paladín de Dios. Su deber principal es la defensa de la religión, motivo por el que enfrenta de manera constante a Satanás y sus secuaces, quienes intentan consumar perversos planes que incluyen la corrupción de almas inocentes, la instauración de un reino con valores inversos a los que prescribe la Iglesia, el rapto de bellas doncellas para procrear familia y el sacrificio de recién nacidos en los aquelarres que se celebran en la Sierra madre.⁴⁷⁹

Desde los primeros números de la fotonovela, seres como la Llorona, los vampiros, las brujas e inclusive las momias son relacionados con la encarnación suprema del mal. El Santo los enfrenta con su fuerza física; sin embargo, los resultados son irrisorios, por lo que recurre a Dios y a la Virgen de Guadalupe, quienes lo socorren en los momentos más difíciles. El Enmascarado sabe que la religiosidad popular es su arma más confiable, motivo por el que pasa noches enteras rezando en la Basílica de Guadalupe o en la Catedral metropolitana. Asimismo, lleva siempre consigo un rosario, una medallita de la Virgen del Tepeyac, agua bendita y un crucifijo, objetos que, al esgrimirlos, le permiten ahuyentar a los demonios más terribles y salvar al mundo entero:

*Resulta indescriptible el pánico que se apodera de aquellos demonios. Aullaban rabiosos cubriéndose la cara con las manos o cerrando los ojos para no ver el símbolo de la cristiandad. En medio de una llamarada y dejando un fuerte olor a azufre, el Diablo desapareció, mientras la momia lanzando gritos horribles se perdía en un desesperado intento por escapar rumbo a la sierra.*⁴⁸⁰

Tanto el Diablo como el Anticristo plasmados en la obra de Cruz fueron la imagen estereotípica del ser rojizo, con alas, cola y tridente que aparece en medio

⁴⁷⁹ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, 1953, núm. 100, p. 17.

⁴⁸⁰ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, 1953, núm. 100, p. 8.

de nubes con olor a azufre; en contadas ocasiones los representó con formas más grotescas, como la serpiente o el Dragón que escupe fuego por la boca. En ambos casos, estamos ante elementos que forman parte del imaginario colectivo y que son resultado de una rica tradición iconográfica que se desarrolló durante la Edad Media y que pretendió, entre otras cosas, difundir el terror ante el mal y servir como material pedagógico a la hora de evangelizar.

Es en el año de 1969, cuando podemos observar en la *Revista atómica* un Anticristo muy acorde con la época, que encarnó uno de los mayores enemigos de los sectores conservadores, pues se trató ni más ni menos que de un *hippie*. La historia se desarrolló en los números 458 a 461, correspondientes a los días 27 de mayo, 3, 10 y 17 de junio de 1969, en los que el Anticristo *hippie* recorrió el mundo predicando una “falsa doctrina” basada en la igualdad y en la vida en comuna, donde todos serían felices sin la necesidad de trabajar. Una vez instaurada su comuna de ociosidad, el género humano mostraría dos de los rasgos constitutivos de su naturaleza: el vicio y el pecado, lo que le permitiría adueñarse de las almas de los hombres.

Tras enterarse de los malévolos planes del Anticristo, el Santo decide ponerles fin y se traslada a Tierra Santa. Lo característico es su medio de transporte, pues en plena era tecnológica emprende el viaje sobre una alfombra voladora acompañado del sabio profesor Braque, cuyos amplios conocimientos de ciencia, religión, magia blanca y telepatía resultan imprescindibles en la lucha contra el enemigo de la fe.

Tan pronto llegan los defensores de la religión a Jerusalén, tienen noticias del falso profeta, quien escondido en un tugurio (que nos remite a los fotogramas de las películas mexicanas de cabaret de 1950), se encuentra reclutando hombres para cumplir su propósito, a los cuales ofrece riquezas, poder y mujeres. En un

abrir y cerrar de ojos forma un verdadero ejército de vagos, criminales y delincuentes, entre quienes reinan los “malos y perversos instintos del hombre”.⁴⁸¹

El Anticristo *hippie* es representado gráficamente con una enorme túnica, un collar que cuelga sobre su pecho, barba y un distintivo corte de cabello que trae a nuestras mentes a los integrantes del cuarteto de Liverpool. Conforme avanzan las viñetas, nos hace partícipes de sus planes, que contemplan la destrucción de Jerusalén, con la finalidad de asentar un golpe a la religión y a los buenos sentimientos de las personas: “Mientras esta ciudad exista, los creyentes del mundo aun abrigarán esperanzas de paz y armonía entre los seres humanos... ¡Destruyendo los templos, los lugares venerados y borrando del mapa a Jerusalén, toda huella del paso de Cristo por la tierra se habrá eliminado!”⁴⁸²

Cuando la situación se torna más difícil, el profesor Braque descubre que la única forma para vencer al Anticristo es mediante el uso de símbolos sagrados. Para lograr su cometido, Santo se disfraza como “*uno de tantos hippies mugrosos y chocantes*”,⁴⁸³ y se introduce en las filas del enemigo. Una vez dentro llega hasta donde se encuentra su rival y le asesta un golpe con la *medallita* de la Virgen de Guadalupe, dejándolo hecho cenizas, mismas que son esparcidas en el Santo Sepulcro para que nunca más vuelva a vivir.⁴⁸⁴

Si bien el tema principal de la historia es el conflicto entre el bien y el mal, debemos señalar, en primer lugar, que se trata de una clara exaltación de la ideología capitalista y la consiguiente censura de todos aquellos elementos que, en la época en que se publicó la fotonovela se ligaron al comunismo. Desde las primeras líneas, podemos apreciar el rechazo ante la idea de la instauración de

⁴⁸¹ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, junio 3 de 1969, núm. 459, p. 2.

⁴⁸² José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 27 de mayo de 1969, núm. 458, p. 26.

⁴⁸³ José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 3 de junio de 1969, núm. 459, p. 13. [Las cursivas son mías].

⁴⁸⁴ José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 10 de junio de 1960, núm. 460, p. 13.

una gran comuna donde prevalezca la igualdad y no exista la producción ni el trabajo. Por este motivo el Santo trata de impedir los planes del Anticristo y conmina a los mexicanos a luchar contra las formas de pensamiento que ostentan estos “falsos profetas”, que no descansarán sino hasta terminar con los cimientos de una sociedad buena, pero a fin de cuentas basada en los principios consumistas.

A fines de la década de 1950 y durante 1960, podemos observar el surgimiento y consolidación de una “nueva cultura de la juventud”, que encontró sus máximas expresiones en la música, la literatura e inclusive el cine, medios que permitieron protestar contra la guerra y contra todo tipo de autoridad. Los *hippies* y los rebeldes sin causa fueron grupos que plantearon una afrenta a los valores de la cultura burguesa, dejando ver que el trabajo, el esfuerzo, la propiedad y el éxito familiar eran para ellos sinónimos de decadencia. Fue así como trocaron los valores de sus padres y enarbolaron nuevas formas de comportamiento e ideas que ensalzaron la no violencia, la no propiedad, el uso de las drogas y, por supuesto, el sexo sin fines matrimoniales.⁴⁸⁵ En ese sentido representaron un atentado a todo lo correcto, a las instituciones y a la religión, de modo que no ha de parecernos extraño un Anticristo encarnado por un *hippie*.

A través de la fotonovela, nos muestran a los *hippies* como unos perezosos, vagos, drogadictos y pervertidos. En suma, unos verdaderos criminales cuyo único propósito en la vida gira en torno al placer; son seres que pretenden ir en contra de las normas y las buenas costumbres no sólo con su forma de comportarse sino también con sus ridículos atuendos,⁴⁸⁶ que son la parte visible de un problema que subyace más en el fondo. El Santo ve en tal muestra de rebeldía un problema mental e inclusive espiritual, ya que considera que nadie en su sano juicio atentaría contra la religión, el trabajo, la familia y la tradición.

⁴⁸⁵ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998, pp.330-335.

⁴⁸⁶ José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, junio 3 de 1969, núm. 459, p. 13.

En el discurso presente en la *Revista Atómica*, estos *hippies* no sólo deben ser rechazados sino también borrados de la faz de la tierra. Sus valores son la más clara muestra del rechazo ante la autoridad, motivo por el que el Santo se muestra inmisericorde a la par que pregona una vida basada en la sobriedad, la disciplina y la religiosidad.

El Enmascarado de Plata volvería a verse, más adelante, de frente con el Anticristo. Sin embargo, en la historia que se desarrolló en los meses de abril y mayo de 1970, se recurrió a elementos ligados a la oralidad y al imaginario colectivo. Vemos así las representaciones típicas del Diablo y del Anticristo con cola, alas, cuernos y realizando pactos con sangre para la obtención de más almas que sirvan a sus propósitos de dominación.⁴⁸⁷ Lo que llama nuestra atención de esta historia es el discurso reiterativo del próximo fin del mundo, mismo que acompañó en todo momento a la publicación de Cruz, convirtiéndose en un tema básico de las historias del Santo.

El mundo plasmado en la fotonovela nos deja ver una mirada pesimista en torno a la realidad, en la que aparece un futuro poco alentador. Las viñetas plagadas de muerte y destrucción evocan el terror que se tenía ante una posible catástrofe que diera fin a la humanidad. El Apocalipsis se convirtió entonces en la respuesta más coherente a un ambiente que se encontraba sumido en el caos, las guerras, y la instauración de nuevas modas y modos que terminaban poco a poco con las tradiciones.

En octubre de 1953, podemos observar la descripción de escenas brutales y viñetas aterradoras que de forma implícita invitaban a los miles de lectores a seguir el camino de la bondad y poner en práctica las enseñanzas del plateado, para evitar el suplicio de los pecadores:

⁴⁸⁷ José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 14 de abril de 1970, núm. 504, p. 1.

Los apocalípticos jinetes lanzarán toda su furia destructora... La guerra asolará al mundo... Los niños serán arrebatados de sus cunas y asesinados... Las madres buscarán inútilmente a sus hijos entre los escombros... El hambre se enseñoreará de todo el planeta... Los que aún no hayan muerto, comerán cadáveres, disputándose los unos a otros... El mundo quedará convertido en un yermo sin vegetación y sin vida... Y cuando esto ocurra se repetirá el diluvio universal. Los malos, los criminales y los perversos, serán arrojados sin clemencia al fuego eterno del infierno donde ya nadie podrá salvarlos.⁴⁸⁸



El Anticristo. Fuente: José G. Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 27 de mayo de 1969, núm. 458, p. 17. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.

⁴⁸⁸ Armando Bartra, "Santo el Enmascarado de Papel, contra los profetas aldeanos", versión digital disponible en <http://cuadrivionet/2011/03/apocalipticos-integrados>, [consultada el 10 de octubre de 2012].



La medallita de la virgen de Guadalupe y otros objetos de la religiosidad popular fueron los máximos aliados del Santo en la lucha contra el mal. En su mundo, la religión desempeña un papel fundamental en el rumbo que han de tomar los acontecimientos. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 27 de mayo de 1969, núm. 458, p. 15. Archivo de la Hemeroteca Nacional.



Santo se convierte en "uno de tantos hippies mugrosos y chocantes". Fotomontaje secuencial: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata*. Una revista atómica, México 3 de junio de 1969, núm. 459, p. 13. Archivo de la Hemeroteca Nacional de México.



El Santo rezó a la virgen de Guadalupe en los momentos más difíciles. No era raro que sus refugios favoritos fuesen la Catedral Metropolitana y la Basílica de Guadalupe, sitios en donde podía pasar noches enteras orando y agradeciendo sus bondades a la madre de los mexicanos. Fotomontaje tomado de Schmelz, Itala, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA. 2006. p. 181.

3.3.4.- Las armas nucleares.

Otro de los elementos que no podían faltar en las aventuras del Santo fueron las armas nucleares. El martes 2 de septiembre de 1969 vio la luz una historia en la que nuestro héroe tiene que capturar a dos ex convictos que, además, han robado *Uranita* para venderla al mercado negro, donde se cotiza a precios altos para la elaboración de armamento nuclear.

Las armas nucleares tuvieron una gran importancia durante la Guerra Fría, al grado de dirigir el rumbo de la misma e imprimir un terror constante ante una posible catástrofe de magnitudes insospechadas.⁴⁸⁹ De ahí que estuvieran presentes en diversas producciones culturales y de entretenimiento como la fotonovela del Enmascarado. En la que se difundió la idea de un gobierno que oculta la verdad en aras de la conservación de la paz social, pues se impide la búsqueda de los criminales con policías y patrullas para evitar que las personas conozcan el motivo y entren en crisis: “¿Se imagina usted la cantidad de muertos, heridos y atropellados que habría en un caos semejante? ¡No Santo, por ningún motivo se puede decir al pueblo la verdad...!”⁴⁹⁰

En este caso en particular estamos ante un uso político del miedo, debido a que se dejó en claro que nunca se sabría si estaba ocurriendo un gran peligro, por lo que el Santo hace un llamado a apoyar las medidas implementadas por la administración gubernamental, que en todo momento velaba por el sueño de los mexicanos. De igual forma invitaba al lector a denunciar y terminar con todo aquel que atentara contra la integridad de la nación, pues inclusive podía poseer armas de destrucción masiva. Recordemos que, en esta época, todo comportamiento extraño o movimiento que pareciese clandestino era asociado con el comunismo⁴⁹¹ y los soviéticos, descritos desde la óptica capitalista como los

⁴⁸⁹ John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 84.

⁴⁹⁰ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, núm. 472, 2 de septiembre de 1969, p. 19.

⁴⁹¹ Ana Merino, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 233.

únicos capaces de dañar a la humanidad y al mundo entero mediante el uso de armas nucleares.

De esta forma se generó y aumentó el anticomunismo así como la xenofobia de los lectores, pues adquirirían la idea de que, en cualquier momento, inclusive en el que estaban hojeando su revista podrían ser presa de un ataque. La incertidumbre y el miedo fueron incrementados con las aterradoras descripciones de los efectos que produce el contacto con agentes radioactivos:

El efecto en el organismo de la persona infectada es realmente terrible. Empezando por sudores, tos continua y vómitos. Luego, empezarán a aparecer fistulas purulentas por todo el cuerpo y al final, ocurrirá el desgarramiento de los pulmones haciendo que el enfermo arroje pedazos de vísceras por la boca en medio de hemorragias de sangre. Creo mi deber advertirle que la muerte por radiactividad es la más espantosa y dolorosa que jamás se haya imaginado un ser humano ¡Una agonía indescriptible!⁴⁹²

Cabe señalar que algunas de las imágenes de esta historia, sobre todo las que tenían que ver con el dispositivo nuclear, fueron tomadas del filme *La mano que aprieta*, de la serie *Los endemoniados del ring* (1964, Alfredo B. Crevenna), que narra la historia de dos luchadores enmascarados Ángel y Satán, quienes intentaban a toda costa que una poderosa arma nuclear llegara a las manos de un criminal extranjero.⁴⁹³

⁴⁹² José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, 1969, núm. 472, p. 20.

⁴⁹³ *Los endemoniados del ring*, Alfredo B. Crevenna, México, 1964.

3.3.5.- Las mujeres perversas y los españoles sádicos.

En una realidad explicada a través de una óptica maniquea no podía faltar la contraposición entre la buena y la mala mujer. La fotonovela del Santo se encargó de difundir el ideal de mujer en el que se ensalzaba el recato tanto en la forma de comportarse como en la vestimenta; la sumisión ante la figura masculina, llámese padre o esposo; la conservación de la virginidad para salvaguarda del honor familiar; por último, la religiosidad y puesta en práctica de los valores difundidos por la Iglesia. Al final, el premio sería la vida en matrimonio y el deber de criar a futuros patriotas, tareas que en un mundo regido por hombres eran consideradas como el único objetivo de las mujeres.

El ideal de la buena mujer tomaba cuerpo en la madre de todos los mexicanos, la Virgen de Guadalupe, y en la compañera sentimental del Santo, la bruja Kira, con éste tenía una relación pura en la que se remarcaba que el contacto físico no era necesario cuando existía el verdadero amor. La pareja sólo se veía una vez al año en medio de gratificantes experiencias místicas que duraban un par de minutos, con lo que evitaban manchar su amor y no descuidar la lucha contra el mal.⁴⁹⁴

El otro polo lo constituyó la mujer perversa. Se trató de todas aquellas féminas independientes económicamente, que laboraban fuera del hogar y que por lo mismo tenían contacto con un mundo que terminaba convirtiéndolas en interesadas, promiscuas y egoístas. Su único interés en la vida era la obtención del beneficio propio y del placer, mismos que conseguían haciendo sufrir a los hombres y destruyendo a sus familias. En la *Revista atómica*, estas mujeres aparecen ligadas a los *bajos fondos*; sus lugares predilectos son el cabaret y los prostíbulos. Se tornan en dirigentes de organizaciones criminales y de grupos extranjeros que buscan dañar la estabilidad de la Nación. Su arma principal es la sensualidad, con la que hacen tropezar hasta a los hombres más virtuosos, motivo

⁴⁹⁴ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 2, núm. 101, 1953, p. 24.

por el que son descritas por el Santo como “perras del infierno”⁴⁹⁵ y “astutas como zorras”.⁴⁹⁶

Durante los primeros números de la fotonovela, el Santo se erige como el defensor de los pobres. Sin embargo, conforme pasó el tiempo, el héroe Enmascarado subió de nivel social, dejando en claro que los pobres se convierten en un enemigo más, debido a que su modo de vida se basa en el crimen y el asesinato.

Así, en septiembre de 1969, el Enmascarado se da a la tarea de investigar una serie de crueles asesinatos que han ocurrido en la Ciudad de México. Su gran poder de deducción le permite señalar como principales sospechosos a los pobres, pues las víctimas son despojadas de sus pertenencias. Se da de tal modo a la tarea de recorrer varias vecindades para encontrar al culpable, con el paso del tiempo sus pesquisas resultan infructuosas y por el contrario los asesinatos continúan, viéndose orillado a dirigir su mirada a otro estrato social: “*¿Qué acaso solo son criminales o asesinos los humildes y los de abajo?* También los individuos prominentes y aparentemente respetables son capaces de cualquier aberración.”⁴⁹⁷

Siendo así, realiza sus pesquisas en una colonia de gente adinerada, donde su atención es atraída por el extraño comportamiento de un filántropo exiliado de la guerra civil española. Después de varios días de seguirlo lo sorprende cuando está por consumir otra vez su delito y, tras un intercambio de golpes, el plateado se entera del sadismo con el que mataba a sus víctimas: “¡Los que mato arrojan sangre como cerdos cuando son destrozados... sangre que salta como cataratas por todos lados! ¡Es algo que me llena de una alegría indescriptible, de un extraño

⁴⁹⁵ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 1, núm. 18, diciembre 31 de 1952, p. 23.

⁴⁹⁶ José Guadalupe Cruz [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, año 1, núm. 15, diciembre 10 de 1952, pp. 22-25.

⁴⁹⁷ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, núm. 475, 23 de septiembre de 1969, p. 7. [Las cursivas son mías].

placer al ver las caras de los que agonizan a mis manos y oír sus gritos de angustia y pavor...!”⁴⁹⁸

La historia transmite en un primer momento la idea de que sólo los pobres se dedican a robar y asesinar. Sin embargo, deja en claro que también los hombres adinerados pueden ser unos criminales perversos, siempre y cuando sean de origen extranjero, como sí el nacer fuera del territorio nacional o el tener contacto con el extranjero terminara por degenerar a las personas, ya que son reiterativas las ovaciones por parte del Enmascarado hacía los mexicanos poseedores de recursos, pues son almas caritativas que se desviven por construir un mejor país.

3.3.6.- Los aliados del bien en el papel.

El Santo fue el protagonista de la *Revista atómica*, pero a lo largo de sus aventuras recibe la ayuda de diversos personajes que representaban los valores aceptados por la colectividad, y que son humildes, trabajadores, responsables, sobrios y valientes. En específico, se trató de la hermosa “Kira”, una bruja que remarcó la importancia de la virginidad, fidelidad y sumisión de las mujeres, dejando en claro que su deber en el mundo radica sólo en el cuidado del esposo, aunque signifique el sacrificio de muchas otras cosas como la felicidad propia.⁴⁹⁹ Los sabios profesores Brosh y Braque, quienes deben su inteligencia a la unión entre la ciencia y la religión, pero sobre todo al apoyo de esta última para la explicación de los fenómenos que escapan al entendimiento humano. Por último, e inclusive con un mayor rango, se encuentran los seres supraterranos como los ángeles y por supuesto la Virgen de Guadalupe.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁹ José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, 1953, núm. 15, 1º de diciembre de 1952, p. 14.

El Santo es presentado como un ser casi divino que tiene contacto con Dios, quien además lo gratifica con las místicas apariciones de los ángeles, dispuestos siempre a protegerlo de todo peligro: “Santo, mientras tu vida esté dedicada a luchar por el bien, el cielo velará por ti”.⁵⁰⁰ Pero lo más importante es, sin duda alguna, la aparición de la Virgen de Guadalupe, quien además lo convierte en la persona más admirable y en el máximo ejemplo a seguir de todo aquel que se jacte de ser un “buen mexicano”:

Ella siempre le responde; su influjo benigno despista al Conde Drácula cuando éste persigue al Santo cerca del atrio de la Basílica; si otros repelen vampiros con crucifijos, el enmascarado los hace retroceder con una estampita de la Virgen que nunca falta en su... ¿Trusa? [...] Porque Santo, el Enmascarado de Plata es, ante todo, una revista guadalupana.⁵⁰¹

Son diversas las ocasiones en las que el Enmascarado aparece en las viñetas agradeciendo la intercesión divina en forma similar a la representación iconográfica de la aparición a Juan Diego, sólo que en su caso el ayate es trocado por la capa plateada. De igual forma la efigie de la Guadalupe que es utilizada en los fotomontajes es la representación que se encuentra en la basílica, por lo que se “aparecía” con todo y marco, lo cual, puede deberse a la premura con la que tenía que publicarse la fotonovela o bien al respeto de Cruz hacia la imagen. Las apariciones ocurren siempre a solas y se ven impregnadas por diversos fenómenos que llevan al éxtasis al plateado:

-Narrador: Apenas Santo había pronunciado el conjuro, el paraje se fue iluminando primero suavemente y luego con una luz cegadora que provenía de las alturas. Mientras un coro celestial entonaba un himno al creador del espacio. Al rey del universo.

Santo de rodillas y con las manos en señal de alabanza:

⁵⁰⁰ José Guadalupe Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, 1953, núm. 101, p. 13.

⁵⁰¹ Armando Bartra, “Santo el Enmascarado de Papel, contra los profetas aldeanos”, versión digital disponible en <http://cuadrivionet/2011/03/apocalipticos-integrados> [consultada el 10 de octubre de 2012].

-Santo: Yo sé que en todo esto está tu mano divina ¡Virgen mía de Guadalupe! ¡Bendita seas!

-Narrador: Al levantar la vista, Santo vio entre cegadores reflejos y rayas luminosas a la virgen morena... A la reina bendita de México... Santo quiso decir algo, pero sus labios trémulos se negaron a obedecerlo.⁵⁰²

Una vida alejada de placeres terrenales, la férrea disciplina y las noches dedicadas a la oración en recintos sagrados permitieron al Santo verse obsequiado por otros dones como la capacidad de bendecir el agua, así como los sitios en donde se efectuaban prácticas satánicas. La religiosidad popular se convierte en una de sus más potentes aliadas: "Por medio de este bendito símbolo, yo conjuro a este lugar, para que jamás, por toda la eternidad, vuelva a servir este paraje para que se reúnan las criaturas del infierno a celebrar sus repugnantes misas negras ni sus aquelarres. Amén."⁵⁰³

También están presentes oficiales de policía y sacerdotes que, tanto en la ciudad como en las regiones rurales, son las máximas autoridades.⁵⁰⁴ A pesar de que ellos acuden al Santo cuando la situación se torna más crítica, él siempre les guarda respeto, escucha sus consejos y conmina a los lectores a seguir su ejemplo para ir siempre por el camino correcto.

A lo largo del apartado pudimos observar como la fotonovela del Santo plasmó los sucesos que estaban ocurriendo en el plano internacional, en específico la Guerra Fría, explicada a partir de una óptica maniquea en la que el Santo, representante del bloque capitalista se encarga de censurar y castigar a los enemigos de las democracias libres.

De lo anterior se desprende la configuración de una otredad rebotante de elementos negativos e inclusive malignos, lo que sirvió para censurar ideologías

⁵⁰² José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico*, México, 1953, núm. 101, p. 15.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁴ José Guadalupe Cruz, [editor], *Santo, el Enmascarado de Plata. Una revista atómica*, México, núm. 508, martes 12 de mayo de 1970, p. 17.

consideradas como un atentado al *statu quo*, como el comunismo, descrito en la *Revista atómica* como el mayor peligro para las tradiciones, las buenas costumbres y, sobre todo, para la nación.

En efecto, además del entretenimiento que proporcionó la fotonovela, sus historias, viñetas y dibujos buscaban fortalecer el nacionalismo y el patriotismo. El Santo llamó a sus lectores a la unidad para hacer frente a los enemigos provenientes del extranjero; de la misma forma los invitó a rechazar todo aquello que a sus ojos representara un peligro para México y su religión –por supuesto la católica con una gran devoción guadalupana–, dejando en claro que la situación político-económica del país era excepcional, a diferencia de los países en donde el comunismo había plantado su semilla y brotado la perversión, la muerte y la pobreza. De esta forma el Santo se erigió en defensor del sistema político.

Conforme se llevó a cabo la configuración de la otredad, la fotonovela fue generando una nueva identidad del mexicano. Esta fue representada por el Santo, quien difundió el estoicismo, la templanza y la sobriedad, incitando a los miles de lectores a llevar una vida basada en los valores cristianos. Al final dejó en claro que todo aquel que siguiera su ejemplo se haría acreedor de la salvación, lo que se confirmaba con las místicas apariciones marianas.

Otro de los elementos presentes en la fotonovela fue la mirada pesimista de la realidad. Toda la gama de enemigos, entre los que se encontraban los *hippies*, los ateos, las prostitutas, los criminales, los drogadictos, los promiscuos y, por supuesto, el Diablo, dejaban en claro que el final de los tiempos estaba más cerca que nunca, lo cual se vio potencializado con la generación de armamento de destrucción masivo. Lo anterior fue un factor determinante en la fotonovela, así como en el desarrollo de una figura heroica, puesto que el Enmascarado de Plata apareció como un salvador, que brindaría orden al caos e instauraría la justicia en la sociedad, garantizando la paz y la tranquilidad.

De la misma forma, la fotonovela nos deja ver la confluencia de la tradición con la modernidad. Puede parecer paradójico que, en una *Revista atómica* o en una era que se jactaba de ultramoderna se recurriera a elementos ligados al ámbito rural y la oralidad, como la magia, la brujería y la religiosidad popular; sin embargo, como muestra la publicación, estos aspectos del mundo rural fueron reincorporados por los migrantes a la ciudad, con el afán de dar una explicación a un entorno que se mostraba cada vez más cambiante.

Por último, pero no menos importante, la fotonovela nos muestra los deseos y los miedos de los sectores asiduos a ella. Entre otros podemos señalar el anhelo de ascender en la clase social, pues recordemos era leída por las clases populares urbanas, las cuales sólo conocieron el famoso milagro mexicano por lo que se difundió de él en los medios de comunicación masiva, ya que vivían confinados en arrabales y vecindades rodeados de pobreza, insalubridad y violencia. De la misma forma, se plasmó el miedo hacia las mujeres independientes, o simplemente hacia todas aquellas que laboraban fuera del hogar, dejando ver la pervivencia de ideas machistas dentro de la sociedad.

Conclusiones.

El cine comercial de hoy en día ha cambiado muy poco respecto a la producción hollywoodense de la década de 1950. La también llamada “meca” del cine inundó entonces diversas partes del orbe; México no pudo escapar a su influencia y su cine terminó reproduciendo el modelo del vecino del norte. Las películas protagonizadas por Santo, el Enmascarado de Plata, dejaron de tener como trasfondo las historias en las que relucía la religiosidad popular y los seres fantásticos propios del folclor nacional, para centrar su mirada en las aventuras en las que el héroe plateado formaba parte de la nómina de la CIA y se dedicaba a perseguir comunistas, neonazis, asiáticos y científicos expertos en la ciencia atómica.

Santo, el Enmascarado de Plata, fue sin duda alguna el luchador más famoso de México, con un éxito de tal magnitud que le permitió romper fronteras y llegar a diversos países de América Latina, Europa y Medio Oriente, donde su cine y su fotonovela inculcaron a millones de consumidores un discurso que mezcló la realidad con la ficción, un discurso que prescribió de manera propedéutica ideas, valores, formas de comportamiento, roles sociales y, por supuesto, una visión del mundo.

El objetivo principal de esta tesis consistió en mostrar que las películas y la fotonovela del héroe plateado no sólo fueron un simple entretenimiento, sino se convirtieron en una plataforma mediante la cual se convocó a la unidad nacional, se fortaleció el patriotismo, se brindó legitimidad al partido en el poder y ayudó a la conservación de su hegemonía. A través de las aventuras del Santo, se invitó a seguir el camino trazado por las instituciones y las vías legales, también se brindaron claros ejemplos del terrible futuro que habrían de correr todos aquellos que con sus acciones y sus ideas atentaran contra el *statu quo*.

Asimismo, se mostró cómo estos dos productos culturales reflejaron el contexto en el que surgieron y se transformaron en un campo de batalla de la Guerra Fría. En más de una ocasión, se desplegó una férrea campaña anticomunista, mientras se defendió y aplaudió el actuar de los Estados Unidos. Es así como vemos a un Santo que intenta destruir submarinos soviéticos, que está obsesionado por buscar cápsulas con información vital para el Tío Sam, que pretende desarticular grupos guerrilleros y de espías en Santo Domingo y verificar que las costas del océano Atlántico se encuentren libres de la perversa influencia de los regímenes rojos, que ya se han hecho de países estratégicos como Cuba.

Uno de los elementos en los cuales centré mi mirada fue en la configuración de la otredad, condensada en la figura del extranjero, principalmente de aquel de origen alemán y ruso. Esto porque su proceder justificó las medidas emprendidas por el Estado que, al igual que un padre protector, velaba noche y día por la seguridad de sus hijos. Fue así como el México que sirvió de trasfondo a las aventuras del Santo gozaba de justicia, armonía, igualdad social, crecimiento económico y solamente se veía perturbado por el exterior.

El extenso recorrido trazado tuvo múltiples propósitos. En primer lugar, entender el contexto nacional e internacional que permitió el surgimiento de la figura del Santo y su consiguiente transformación en un icono de la cultura mexicana. En segundo lugar, conocer el papel que desempeñaron las diversiones, los sitios de dispersión y los medios de comunicación masiva durante las décadas de 1950 y 1960, pues en ellos se desarrolló la idea de mexicanidad. En tercero, comprender el papel que desempeñó el cine y la fotonovela en la transmisión de la idea de modernidad, en la delimitación de roles sociales y por supuesto en la conservación del *statu quo*. Por último, analicé las principales temáticas cinematográficas con la finalidad de comprender un poco más el complejo cine de luchadores, puesto que se convirtió en un embajador que llevó al mundo entero la imagen de un México ideal, próspero y armónico, plasmando de esa manera los anhelos de un gran sector de la sociedad mexicana.

Las fotonovelas y las películas protagonizadas por los héroes enmascarados han sido objeto del estudio académico en los últimos años; sin embargo, la mayoría de los trabajos documentan estos materiales para salvarlos del olvido, o bien los utilizan como un referente para hablar de la pésima producción cinematográfica nacional y de la literatura de fácil “digestión” que consumía el grueso de la población. El hecho es que se dejan de lado elementos importantes que nos permiten obtener valiosa información del pasado y por lo tanto de nosotros mismos.

Bibliografía.

- Aguilar Hernández, Norma Irene, "Damas del cuadrilátero. Reportaje sobre la lucha libre femenil en México", Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2009.
- Álvarez Téllez, Fernando, "De luchaadicto a periodista. Relatos periodísticos sobre la lucha libre mexicana", Tesis de Licenciatura en Ciencia de la comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2009.
- Aurrecoechea, Juan Manuel, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México*, vol. III, México, CONACULTA, 1993.
- Aumont Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano-CONACULTA, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1979.
- _____, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986.
- _____, *Falaces fenómenos fílmicos*, México, UAM, 1981.
- _____, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986.
- _____, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1988.
- Barrera, Oscar, "¡Santo, Santo, Santo! Cultura popular, cine y lucha libre El caso de 8 películas de Santo el Enmascarado de Plata (1962-1973)", Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2003.
- Bassa Joan y Freixas Ramón, *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991.
- Barbachano Ponce, Miguel, *Cine durante la Guerra fría. I. 1945-1970*, México, Trillas, 1997.
- Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA-UIA, 2001.

- Bill, Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1997.
- Bolaños Martínez, Víctor Hugo, *El impacto de la revista, la gran prensa y la historieta en la conciencia social*, México, Ciencia Cultura y Educación, 1983.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1996.
- Bradbury, Ray, *Crónicas marcianas*, México, Planeta-Minotauro, 2008.
- Calvo Ospina, Hernando, *El equipo de choque de la CIA. Cuba, Vietnam, Angola, Nicaragua...*, España, Ediciones de Intervención Cultural, 2010.
- Canto, Eduardo, *El santo. La verdadera historia del Enmascarado de Plata*, México, Universo, 1984.
- Cárdenas, Enrique, *La política económica en México. 1950-1994*, México, El Colegio de México, FCE, 2000.
- Cárdenas Morales, Natividad, "Permanencia y transmisión del inconsciente colectivo a través del cine de luchadores", Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación México, UNAM-FCPyS, 2000.
- Careaga, Gabriel, *Estrellas de cine: los mitos del siglo XX*, México, Océano, 1984.
- _____, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Océano, 1983.
- Carlyle, Thomas, *De los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*, México, Cumbre, 1977.
- Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1995.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- _____, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Casetti Francesco y Di Chio Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991.
- Chía, Juan [editor], "Expedientes secretos del cine de luchadores. Origen, desarrollo y decadencia del cine mexicano de lucha libre", en Hombres y mitos. Grandes figuras de la lucha libre, México, año 1, especial núm. 4, septiembre de 2007.

_____, “Expedientes secretos del cine de luchadores. Orígenes”, en Hombres y mitos. Grandes figuras de la lucha libre, México, año 1, especial núm. 6, diciembre 2007.

_____, “Expedientes secretos del cine de luchadores. Época de oro”, en Hombres y mitos. Grandes figuras de la lucha libre, México, año 2, especial núm. 7, enero 2008.

Conde Gutiérrez, Christian, “Santo el Enmascarado de Plata, Un personaje legendario: análisis del personaje como rol en: Santo contra las mujeres vampiro”, Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación colectiva, México, UNAM-FES Acatlán, 2007.

Cruz Abrín, Elena de la, “La lucha libre como teatro ritual”, Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM-FFyL, 2013.

Cruz, Guadalupe, “Todo sobre la Lucha libre. Máscaras vemos, cabelleras no sabemos”, Somos, México, año 2, especial 3, 15 de marzo del 2000.

Cuautle Hernández, César Arturo, “El Santo en la lucha libre profesional y su propuesta fílmica en el cine de luchadores”, Tesis de Licenciatura en Periodismo, México UNAM-FES Acatlán, 2009.

Domínguez González, Manuel, “La lucha libre y las consecuencias en el aficionado ¿catarsis o estimulación de la violencia?”, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2010.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1997.

Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*, México, El Colegio de Michoacán, 2007.

_____, *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, 2004.

Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Flores, Víctor, *Asamblea de ciudades*, México, CONACULTA, 1992.

Galindo, Alejandro, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Editorial Katún, 1974.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998.

- _____, *Historia documental del cine mexicano*, México, CONACULTA, 1993.
- García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, México, SEP, 1984.
- García Gustavo y Aviña Rafael, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.
- Gasca, Luis, *Cine y ciencia-ficción (1869-1973)*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Gasca, Luis y Gubern Román, *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra, 1994.
- González Olivo, Marisol, "Rómpele la madre, queremos sangre". Tesis de Licenciatura en Comunicación, México, UNAM-FES Acatlán, 2007.
- González Rodríguez, Sergio, *Los bajos fondos*, México, Cal y Arena, 1989.
- Grobet, Lourdes, *Espectacular de Lucha libre*, México, Trilce Ediciones, 2005.
- _____, *Retratos de familia*, México, RM, 2009.
- Gómez Jara, Francisco, *Sociología del cine*, México, SEP, 1973.
- Gubern, Román, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península, 1981.
- Gubern, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- Guerrero Loyola, José Arturo, "De dos a tres caídas sin límite de tiempo... La lucha libre en la Ciudad de México, 1950-1959". Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM- Instituto Cultural Helénico, 2007.
- Hansen, Roger D., *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 1983.
- Hellman, Lillian, *Tiempo de canallas*, México, FCE, 1996.
- Herner, Irene, *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM, 1979.
- Hueso, Luis Ángel, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México: Actores*, México, OCEANO, 2005.
- Jiménez, Armando, *Cabarets de antes y de ahora en la ciudad de México*, México, Plaza y Valdés, 1997.
- _____, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, México, Océano, 1998.

Lozano, Álvaro, *La guerra fría*, España, Melusina, 2007.

Martínez Martínez, Martín Josué, “Entre discriminación, sudor y sangre. El origen de la lucha libre en México”, en *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, núm. 18, octubre-diciembre 2012, pp. 34-39.

_____, “La lucha libre a dos de tres caídas”, en *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, núm. 21, julio-septiembre 2013, pp. 64-65.

_____, “Héroes, máscaras y llaves. El cine mexicano de luchadores” en *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, en prensa.

Mejía, Mauricio, *Blue Demon: Memorias de una máscara*, México, Clío, 2000.

Memba, Javier, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, Madrid, T&B Editores, 2005.

Merino, Ana, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.

Meza Espinosa, Alberto Alejandro, “El mito del héroe en la construcción del personaje en la lucha libre mexicana” Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, FCPyS, 2010.

Möbius, Janina, *Y detrás de la máscara el pueblo. La lucha libre un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, UNAM-IIE, 2007.

Moix, Terenci, *Historia Social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007.

Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1981.

_____, *Los rituales del caos*, México, ERA, 1995.

_____, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.) *Historia general de México 4*, México, El Colegio de México, 1977.

Morales, Miguel Ángel, *Cantinflas. Amo de las carpas*, México, Clío, 1996.

Morales Montoya, Nadia, “¡Lucharán de dos a tres caídas sin límite de tiempo! La lucha libre como fenómeno social contemporáneo: deporte y espectáculo de masas”, Tesis de Licenciatura en Comunicación y periodismo, México, UNAM-FES Aragón, 2008.

- Muchembled, Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México, FCE, 2002.
- Návar, José Xavier, "Santo. Vida, obra y milagros", Somos, México, año 1, Especial 2, octubre 1999.
- Navarro, Antonio José, *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008.
- Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México, ERA, 1999.
- Padilla Coronado, Susana, "60 años de lucha libre en México. Técnicos, rudos e ídolos de la afición: Reportaje", Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y Periodismo, México, UNAM-ENEP Aragón, 1994.
- Paech, Anne, *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2004.
- Peniche Montfort, Elva Cristina, "Fotomontaje e historietas en la obra de José G. Cruz. Un análisis técnico estético (1951-1952)", Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM-Faculta de Filosofía y Letras, 2011.
- Peña, Mauricio, "Cien años de cine mexicano", en Somos, México, año 6, especial núm. 1, Enero 1996.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, 2ª edición, México, UNAM-Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, 2011.
- Ponce Cordero, Rafael, "Héroes y bandidos: iconos populares y figuraciones de la nación en América Latina", Tesis de Doctorado de Filosofía, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2010.
- Pulido Llano, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, México, INAH, 2010.
- Ramos Araizaga, Michael, *Sin límite de tiempo. El cine de lucha libre en imágenes y textos*, México, SAPEURS MX, 2011.
- Rick, Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación-Cine, 2000.
- Ríos Vargas, Roberto, "Llaves, máscaras y lances. La lucha libre mexicana", Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, México, UNAM-FES Aragón, 2010.

- Rosas Mantecón, Ana, "Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México", en Sunkel Guillermo [coord.], *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, 2006, pp. 245-268.
- Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, México, Lúmen, 2003.
- Rosenstone Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Ruiz Miramontes, Vicente, "El luchador enmascarado del pueblo mexicano: ícono cultural entre los jóvenes", Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPyS, 2008.
- Sánchez Jiménez, Fabián, "Análisis de la década de los años sesenta en Estados Unidos: La historia a través del cómic", Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM-FFyL, 2007.
- Sánchez, Sergi, *El libro gordo de los superhéroes: del Santo el "Enmascarado de Plata" a Batman "El hombre murciélago"*, Valencia, Midons, 1997.
- Saunders Frances, Stonor, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, DEBATE, 2001.
- Servín, Elisa, "Propaganda y guerra fría: La campaña anticomunista en la prensa mexicana del medio siglo" en Signos históricos, México, UAM-Iztapalapa, núm. 11, enero-junio 2004, pp. 9-39.
- Scherer García Julio y Monsiváis Carlos, *Los patriotas. De Tlatelolco a la guerra sucia*, México, Nuevo Siglo Aguilar, 2004.
- Schmelz, Itala, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, México, UNAM-CONACULTA, 2006.
- Sorlín, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.
- Spenser Daniela, *Espejos de la guerra fría. México, América Central y el Caribe*, México, CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Amorosos fantasmas*, México, Planeta, 1998.
- Telote, J.P., *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI, 1991.

Tzvi, Medin, *El sexenio alemanista y praxis política de Miguel Alemán*, México, ERA, 1990.

Urquidi, Víctor, *Otro siglo perdido, La política de desarrollo en América Latina. 1930-2005*, México, El Colegio de México-FCE, 2005.

Valentin, Jean Michel, *Hollywood, el pentágono y Washington, los tres actores de una estrategia global*, Autrement-La Ertes, París, 2007.

Vizcarra, Fernando, "El cine futurista y la memoria del porvenir", en Estudios sobre Culturas Contemporáneas, México, Universidad de Colima, año IX, núm. 18, diciembre 2003, p. 83-101.

Wendy Haslem and Angela Ndalians [editors], *Super/Heroes. From Hercules to Superman*, Washington DC, New Academia Publishing, 2007.

Werner, Faulstich, (compilador), *Cien años de cine. 1925-1944. El cine como fuerza social*, México, Siglo XXI, 1995.

_____, (compilador), *Cien años de cine. 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores*, México, Siglo XXI, 1995.

_____, (compilador), *Cien años de cine. 1961-1976. Entre la tradición y una nueva orientación*, México, Siglo XXI, 1997.

Artículos de Internet.

Bartra Armando, "Santo el enmascarado de papel contra los profetas aldeanos" en: <http://cuadrivio.net/?p=3738> [página consultada el 1 de mayo de 2011]

Crespo Julio, "Lucha libre mexicana. Máscaras a través del tiempo" en: http://www.100porcienmexico.es/Lucha_%20libre.pdf [página consultada el 17 de enero de 2011]

"Descubren el Vampiro y el Sexo del Santo" en: www.difusioncultural.unam.mx [página consultada el 29 de marzo de 2011]

"Drácula y el Santo seguirán en una lata" en <http://ficg.org/sitio/> [página consultada el 28 de marzo de 2011]

"El vampiro y el sexo / Santo y el tesoro de Drácula" en: http://ficg.org/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=947:el-vampiro-y-el-sexo-santo-y-el-tesoro-de-dracula&catid=100:vampiros&Itemid=565 [página consultada el 29 de marzo de 2011]

Fernández, Álvaro A., “Santo Stills” en:
http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/takwa/Takwa1112/alvaro_fernandez.pdf [página consultada el 28 de marzo de 2011]

González Fernando, “Coliseo de grandes batallas” en: www.record.com.mx
[página consultada el 3 de abril de 2011]

Hijo del Santo, “El vampiro y el sexo” en www.record.com.mx [página consultada el 29 de marzo de 2011]

Huerta César y Arellano Fabián, “Demandará si exhiben el Vampiro y el sexo” en:
www.eluniversal.com.mx [página consultada el 29 de marzo de 2011]

Návar, José Xavier, “La estrategia de la máscara” en:
<http://www.diasiete.com/xml/pdf/528/13CINEDELUCHADORES.pdf> [página consultada el 1 de marzo de 2011]

Návar, José Xavier, “La película prohibida del Santo” en:
<http://www.playboy.com.mx/noticias/1652/La-pelicula-prohibida-de-EI-Santo-EI-vampiro-y-el-sexo/pagina-2/> [página consultada el 18 de abril de 2011]

Padilla Patricia, “Rodolfo Guzmán Huerta, mejor conocido como Santo, el Enmascarado de Plata” en:
<http://www.tulancingo.com.mx/biografias/elsanto/index.htm> [página consultada el 20 de abril de 2011]

“Película del Santo será proyectada por primera vez completa durante el FICG” en:
www.informador.com.mx [página consultada el 29 de marzo de 2011]

Ponce Cordero Rafael, *Heroes and Bandits: Popular Icons and figurations of the Nation in Latin America*, Pittsburg, University of Pittsburg, 2010. Versión disponible en internet en:
<http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd12082010192623/unrestricted/RafaelPonceCordero2010.pdf> [página consultada el 20 de abril de 2011]

Santana Adela, “La lucha libre y la identidad nacional mexicana” en:
http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/adela_santan_mexico.pdf
[página consultada el 20 de abril de 2011]

Sotomayor Ramón, “Wolf Ruvinskis pasó de los encordados a la pantalla grande” en:
<http://www.elsiglodedurango.com.mx/descargas/pdf/2003/11/29/29dgo02d.pdf?v>
[página consultada el 21 de abril de 2011]

Trujillo Bolio, Iván, “Cancelada la proyección de *EL vampiro y el sexo* en el FICG” en: <http://revistatoma.wordpress.com/2011/03/29/cancelada-la-proyeccion-de-el-vampiro-y-el-sexo-en-el-ficg/> [página consultada el 29 de marzo de 2011]

Villareal Héctor, “Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre” en: <http://www.razonypalabra.org.mx/SIMULACRO%20CATARSIS%20Y%20ESPECTACULO%20MEDIATICO%20EN%20LA%20LUCHA%20LIBRE.pdf> [página consultada el 17 de enero de 2011]

Hemerografía. (Archivo de la Hemeroteca Nacional).

Arena de Box y Lucha Libre, “La verdadera historia de cómo se hizo famoso el Santo”, Crónica del recuerdo, México, D.F., (se consultaron los números 872 al 905, que van desde el 10 de mayo de 1975 al 27 de diciembre de 1975, en donde se proporcionó una crónica de los momentos más emblemáticos del Enmascarado de Plata).

Arena: Semanario de box y lucha libre, México, D.F., núm. 15, 15 de noviembre de 1958.

Box y lucha, México, D.F., año XII, 6 de julio de 1962.

Clinch. Semanario de Box y Lucha libre, México, 30 de agosto de 1955, núm., 179.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 331, 31 de agosto de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 332, 2 de septiembre de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 334, 7 de septiembre de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 337, 14 de septiembre de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 340, 21 de septiembre de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 341, 23 de septiembre de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año III, núm. 345, 2 de octubre de 1933.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año XIII, núm. 3705, 1 de abril de 1943.

La Afición. Deportes y toros, México, D.F., año XIII, núm. 3706, 2 de abril de 1943.

La Afición. Diario deportivo matutino, México, D.F., año XXVI, núm. 8418, 26 de abril de 1956.

La Afición. Diario deportivo matutino, México, D.F., año XXVI, núm. 8419, 27 de abril de 1956.

La Afición. Diario deportivo matutino, México, D.F., año XXX, núm. 9730, 4 de enero de 1960.

La Afición. Diario deportivo matutino, México, D.F., año XXX, núm. 9731, 5 de enero de 1960.

Lucha Libre, México, D.F., núm. 72, 3 de junio de 1955.

Puños: El mundo de Box y Lucha Libre, México, D.F., 4 de septiembre de 1957.

Súper luchas. Nacional e internacional, México, D.F., año X, núm. 477, 27 de agosto de 2012.

Súper luchas. Nacional e internacional, México, D.F., año X, núm. 478, 3 de septiembre de 2012.

Fotonovela. (Archivo de la Hemeroteca Nacional).

Santo, el Enmascarado de Plata. Un semanario atómico, México, Ediciones José G. Cruz, año 1, núm. 1, miércoles 3 de septiembre de 1952.

Números consultados (Disponibles en la Hemeroteca Nacional):

Del 3 de septiembre de 1952 al 29 de enero de 1953.

De mayo a diciembre de 1969.

De abril a junio de 1970.

De octubre a diciembre de 1970.

Filmes analizados.

Santo contra la invasión de los marcianos (Alfredo B. Crevenna, México, 1966).

Santo contra Blue Demon en la Atlántida (Julián Soler, México, 1968).

Misión suicida (Federico Curiel, México, 1971).

Anónimo Mortal (Aldo Monti, México, 1972).

Filmes de apoyo en orden cronológico de producción.

- El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, México, 1934).
- Salón México* (Emilio Fernández, México, 1948).
- Aventurera* (Alberto Gout, México, 1949).
- Perdida* (Fernando A. Rivero, México, 1949).
- Arrabalera* (Joaquín Pardavé, México, 1950).
- Víctimas del Pecado* (Emilio Fernández, México, 1950).
- El Enmascarado de Plata* (René Cardona, México, 1952).
- El luchador Fenómeno* (Fernando Cortés, México, 1952).
- Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, México, 1952).
- La bestia magnífica* (Chano Urueta, México, 1952).
- Ladrón de cadáveres* (Fernando Méndez, México, 1956).
- El Vampiro* (Fernando Méndez, México, 1957).
- La Maldición de la Momia Azteca* (Rafael Portillo, México, 1957).
- La Momia Azteca* (Rafael Portillo, México, 1957).
- La Momia Azteca contra el Robot Humano* (Rafael Portillo, México, 1957).
- La última lucha* (Julián Soler, México, 1958).
- Santo contra el cerebro del mal* (Julián Soler, México-Cuba, 1958).
- Santo contra los hombres infernales* (Julián Soler, México-Cuba, 1958).
- El conquistador de la Luna* (Rogelio A. González, México, 1960).
- La nave de los monstruos* (Rogelio A. González, México, 1960).
- Neutrón, el Enmascarado Negro* (Federico Curiel, México, 1960).
- Neutrón contra los Autómatas* (Federico Curiel, México, 1960).
- Asesinos de la lucha libre* (Manuel Muñoz, México, 1961).
- Santo contra el cerebro diabólico* (Federico Curiel, México, 1961).
- Santo contra el rey del crimen* (Federico Curiel, México, 1961).
- Santo en el hotel de la muerte* (Federico Curiel, México, 1961).

Santo contra las mujeres vampiro (Alfonso Corona Blake, México, 1962).

Santo contra los zombies (Benito Alazraki, México, 1962).

Dr. No (Terence Young, Inglaterra, 1962).

From Russia with love (Terence Young, Inglaterra, 1963).

Santo en el museo de Cera (Alfonso corona Blake, México, 1963).

Atacan las brujas (José Días Morales, México, 1964).

Aventura al centro de la tierra (Alfredo B. Crevenna, México, 1964).

El hacha diabólica (José Días Morales, México, 1964).

La mano que aprieta (Alfredo B. Crevenna, México, 1964).

El Planeta de las mujeres invasoras (Alfredo B. Crevenna, México, 1965).

Gigantes planetarios (Alfredo B. Crevenna, México, 1965).

Las lobas del ring (René Cardona, México, 1965).

Arañas infernales (Federico Curiel, México, 1966).

El Tesoro de Moctezuma (René Cardona Jr., México, 1966).

Operación 67 (René Cardona Jr., México, 1966).

Hasta el viento tiene miedo (Carlos Enrique Taboada, México, 1967).

Blue Demon y las invasoras (Gilberto Martínez Solares, México, 1968).

El libro de piedra (Carlos Enrique Taboada, México, 1968).

El vampiro y el sexo (René Cardona, México, 1968).

Santo en el tesoro de Drácula (René Cardona, México, 1968).

Santo y Blue Demon contra los monstruos (Gilberto Martínez Solares, México, 1969).

Santo y Blue Demon en el mundo de los muertos (Gilberto Martínez Solares, México, 1969).

Las momias de Guanajuato (Federico Curiel, México, 1970).

Los campeones justicieros (Federico Curiel, México, 1970).

La mafia amarilla (René Cardona, México, 1972).

Santo contra los asesinos de otros mundos (Rubén Galindo, México, 1972).

Santo Contra la magia Negra (Alfredo B. Crevenna, México, 1972).

El investigador Capulina (Gilberto Martínez Solares, México, 1973).

Leyendas macabras de la Colonia (Arturo Martínez, México-Guatemala, 1973).

3 Dev Adam (T. Fikret Ucak, Turquía, 1973).

Jesus Crhist Vampire Hunter (Lee Demarbre, Canadá, 2001).