

## **ARTÍCULOS**



# ENTRE MONSTRUOS, LEYENDAS ANCESTRALES Y LUCHADORES POPULARES: LA INSERCIÓN DEL SANTO EN EL CINE FANTÁSTICO MEXICANO

Among monsters, ancestral legends and popular wrestlers: the insertion of Santo in the fantastic Mexican cinema

SILVANA FLORES<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires/CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.001

## RESUMEN

Entre los años cincuenta y setenta, el cese del auge del período de expansión industrial de la cinematografía mexicana y de su liderazgo en los mercados regionales trajo nuevos desafíos a los productores, que tuvieron que luchar contra las nuevas estructuras industriales y la competencia resultante de la emergente televisión sumado a los cambios socioculturales que en esos años empezaron a manifestarse en el arte y en la sociedad en general. De ese modo, surgieron nuevos tópicos de interés para el gran público, entre los que se incluyen films que dan cuenta de las nuevas costumbres de la juventud, la inserción de nuevos ritmos musicales vinculados al rock y propuestas volcadas a un erotismo más explícito. A través de este artículo, analizaremos una estrategia que también ha sido empleada en pos de esos fines: la producción de películas en las que se mixturaron espectáculos populares, como la lucha libre, con las tradiciones míticas y ancestrales, tanto nacionales (el mito de «La llorona» o de «La momia azteca») como universales (remitiéndose a las leyendas de Drácula, Frankenstein y el hombre lobo, entre otras). Haremos un recorte focalizándonos en las películas producidas por la firma Cinematográfica Calderón, protagonizadas en gran parte por Santo, el enmascarado de plata, ubicándolas en el contexto del cine fantástico y de terror de la región, considerando su elaboración de la figura del luchador como representante de la justicia y su imbricación con los mitos ancestrales del folclore nacional y universal.

**Palabras clave:** luchadores, fantasía, cine, México, Santo, mitos

## ABSTRACT

Between the fifties and seventies, the end of the period of industrial expansion of Mexican cinematography and of its leadership in regional markets brought new challenges to producers, who had to fight against the new industrial structures and the competition resulting from the emerging television. The social and cultural changes that were manifested during those years in art and society played also an important role. Accordingly, new topics of great interest for the public appeared, such as films focussing on youth's customs, on the emergence of new musical rhythms connected to rock n'roll, and on portraying a more explicit eroticism. In this article, we will study a strategy that was also used in pursuit of these purposes: the production of films that mixed popular shows like wrestling with mythical and ancestral traditions, both national (the myth of «La llorona» or «The aztec mummy») and universal (referring to the legends of Dracula, Frankenstein and the werewolf, among others). We will focus on films produced by the company Cinematográfica Calderón that were starred by Santo, known as *el enmascarado de plata* [the silver masked man], placing them in the context of regional fantasy and horror cinema, and considering their construction of the wrestler's figure as representative of justice and as an active participant of ancestral myths in national and universal folklore.

**Keywords:** wrestlers, fantasy, cinema, Mexico, Santo, myths

[a] SILVANA FLORES es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013) y coeditora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014), además de haber escrito artículos variados sobre cine latinoamericano. Ha sido docente en la Universidad de Palermo y dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Integra la cátedra de Semiología de UBA XXI y es codirectora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CINe). Forma parte del Comité Editorial de la revista *Imagofagia* y es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com.

## Introducción

Entre los años cincuenta y setenta, el cese del auge del período de expansión industrial de la cinematografía mexicana y de su liderazgo en los mercados regionales trajo nuevos desafíos a los productores, que tuvieron que luchar contra las nuevas estructuras industriales y la competencia resultante de la emergente televisión sumado a los cambios socioculturales que empezaron a manifestarse en el arte y en la sociedad en general. De ese modo, surgieron nuevos tópicos de interés para el gran público, entre los que se incluyen films que dan cuenta de las nuevas costumbres de la juventud, la inserción de nuevos ritmos musicales vinculados al rock y propuestas volcadas a un erotismo más explícito. A través de este artículo, analizaremos una estrategia que también ha sido empleada en pos de esos fines: la producción de películas marcadas con rasgos propios del cine fantástico y de terror, en las que se mixturaron espectáculos populares como la lucha libre con las tradiciones míticas y ancestrales, tanto nacionales (el mito de «La llorona» o de «La momia azteca») como universales (remitiéndose a las leyendas de Drácula, Frankenstein y el hombre lobo, entre otras). Para hacer un recorte a nuestro objeto de estudio, nos focalizaremos mayormente en las películas producidas por la firma Cinematográfica Calderón, protagonizadas en gran parte por el célebre Santo, el enmascarado de plata, ubicándolas en el contexto del cine fantástico de la región, por su elaboración de la figura del luchador como representante de la justicia y por su imbricación con los mitos ancestrales del folclore nacional y universal. Abordaremos el trabajo del Santo, ya que ha sido una de las figuras más pregnantes en los públicos, en medio de la eclosión de films de luchadores de la época, y de Cinematográfica Calderón, por ser una de las principales empresas que consolidó este subgénero, llevando al Santo al estrellato cinematográfico. Entendemos, por tanto, la relevancia de ambos agentes en medio de los cambios culturales que el México del período estaba emprendiendo, los cuales necesitaron, junto a la eclosión del cine de autor que se fue desarrollando a partir de los sesenta, una faceta de culto promovida por el cine popular.

En primer lugar, estableceremos el contexto de producción de la época en que fueron lanzadas estas películas, centrándonos en el cine popular y el género fantástico y otros cercanos, particularizando lo sucedido en México. Se planteará cuáles son las características propias de estos géneros haciendo foco en la distinción de los mismos en el país. Esta contextualización no será exhaustiva, pero apuntará a ubicar a los productores Calderón y algunos asociados (incluido el Santo) dentro de este panorama y a calibrar el alcance obtenido fuera del país. Se analizará el uso frecuente en las películas mexicanas de elementos míticos nacionales y universales (tomados de las leyendas arriba referidas) entrelazados en los argumentos con las reglas del cine fantástico.

También analizaremos el cine de luchadores en México, derivando en la figura del Santo como agente fundamental de este tipo de películas, tanto



En el centro de la imagen, el Santo junto a Guillermo Calderón, uno de sus principales productores.

desde su lugar como actor y luchador como desde su rol de coproductor. Se establecerá la popularidad de este espectáculo entre el gran público y el contraste con la mirada despectiva de otros sectores de la cultura. Se hará referencia a la figura del luchador como alguien que imparte justicia, simplificando la división entre

entre el Bien y el Mal, ya que en los films, tanto en las escenas en el ring (donde se desarrolla el espectáculo de la lucha libre) como en los espacios donde se despliega la mayor parte de la trama argumentativa, se mantiene esa concepción binaria de la justicia, oponiendo al Santo (y a sus colaboradores, como Blue Demon, Mil Máscaras o el boxeador Mantequilla Nápoles) a otros agentes asociados al Mal. Haremos una breve alusión, también, a las versiones alternativas eróticas y a las traducciones de algunos de estos films al inglés, que sirvieron como estrategia de difusión internacional, permitiendo así ampliar su popularidad en los mercados foráneos.

De ese modo, se podrá corroborar la siguiente hipótesis: en un período de crisis industrial del cine mexicano, a causa del desgaste de las fórmulas precedentes y de la aparición de nuevos medios de comunicación masiva, como la televisión, se intentó, durante los años sesenta y setenta, apuntalar la producción, nacional y regionalmente, a través del atractivo de los espectáculos de corte popular emergentes como la lucha libre. Por ello, la figura del Santo, junto con la adhesión del gran público al género fantástico y la inclusión de elementos provenientes de leyendas nacionales y universales en los argumentos, han sido instrumentos funcionales para la nueva convocatoria de las audiencias a las salas cinematográficas. En segundo lugar, sostenemos que el cine fantástico y de terror en México tuvo, con las películas del Santo, un factor de diferenciación frente a otras producciones extranjeras de géneros afines (como las de la Universal en Estados Unidos): la personificación del héroe como alguien que asimila su personaje de ficción con la esfera pública a la cual pertenece (el ring de lucha libre, que es también un espacio ficcionalizado) otorgó mayor atractivo a los films, desligándolos de una estricta dependencia a las reglas clásicas del género. Creemos que, a través del desarrollo de estas particularidades, podemos verificar uno de los modos en que la industria cinematográfica mexicana de la modernidad intentó renovar sus expectativas de difusión, tanto nacional como internacional, encontrando en estas obras, propias de un cine popular, un instrumento para apuntalarlas.

## Sobre héroes y monstruos: el cine fantástico en México

Entre los géneros cinematográficos que más popularidad han tenido mundialmente entre los espectadores a lo largo de los años nos encontramos con la ciencia ficción, la fantasía y el terror, cuyas fronteras están siempre íntimamente imbricadas en pos de la construcción de imaginarios sobre la realidad y de la búsqueda de itinerarios alternativos a la naturalidad de la vida diaria que despierten el entusiasmo del espectador, siempre sediento de aventuras. Creemos, entonces, que los géneros, aunque tengan sus exclusividades, tienen límites que siempre son imprecisos y cada una de estas categorías supera sus particularidades para mezclarse de modo que sea difícil individualizarlas. Eso establece Tudor al remarcar la esencia genérica como algo que no se encuentra preestablecido, sino que surge del conjunto de «las concepciones de su audiencia como en los artefactos de los que aparentemente está compuesto»<sup>1</sup>. De ese modo, los aspectos iconográficos, narrativos y de puesta en escena son parte importante de la definición de un género, pero a ellos debe sumarse el imaginario colectivo acerca de él. Por eso, cuando hablamos del cine de terror y de fantasía en México, no podemos atenernos a una mera fórmula de confección, sino a una amplitud de concepciones que surgen de la afluencia de sus creadores (tanto nacionales como extranjeros, que obran como referencia) y de la audiencia a la que está dirigido, que espera del film un producto alineado con ese imaginario. Por lo tanto, los géneros suelen remitir, como bien afirma Altman<sup>2</sup>, a ciertas fórmulas que van a determinar el tipo de producción que va a abordarse en cada película, pero dependen también del reconocimiento de sus espectadores, quienes serán los validadores por excelencia del género.

Entre las diversas denominaciones genéricas que podemos encontrar en todo tipo de narrativa, una de ellas, lo fantástico, parece englobar varias características comunes a las demás a través del elemento sobrenatural como algo que «transgrede las leyes que organizan el mundo real [...] que no es explicable, que no existe, según dichas leyes»<sup>3</sup>, haciendo que el universo cotidiano del lector/espectador sea invadido por dicha sobrenaturalidad y, de ese modo, sean relativizadas las concepciones sobre lo real o irreal. Según esta perspectiva, se produciría una especie de intertexto entre dos discursos: lo fantástico y la realidad, con efectos tales como el temor o la perplejidad o, tal vez, una sensación de extrañamiento, especialmente manifestados, como recalca Todorov<sup>4</sup>, en una suerte de vacilación por parte de personajes pertenecientes al mundo de lo natural ante acontecimientos sobrenaturales. Sucede en muchos casos que el elemento inexplicable e intrusivo en la configuración de la realidad vivida por los personajes y también por el lector o espectador es finalmente aceptado, haciendo que lo sobrenatural forme parte de aquel universo, como es el caso de gran parte de los films a analizar en este artículo, en donde la puesta en duda sobre la irrupción de lo sobrenatural es finalmente comprendida como parte de la realidad cotidiana y resuelta por medio del combate de la misma. Esta visión sobre la fantasía permite, como establece Jackson, que sea adjudicada

[1] Andrew Tudor, «Genre», en Barry K. Grant (ed.), *The Film Genre Reader* (Austin, University of Texas Press, 1986), p. 5.

[2] Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).

[3] David Roas, «La amenza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), p. 8.

[4] Tzvetan Todorov, «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 47-64.

cada a todo tipo de relato no realista, haciendo que pueda denominarse de esa forma a narraciones que incluyan «mitos, leyendas, cuentos de hadas y folclóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror»<sup>5</sup>. Es por eso que, aunque mencionaremos varios términos genéricos a lo largo de este artículo, podemos englobar a las películas a analizar con el término «fantástico», para luego particularizar algunos de sus elementos y asociarlos a los otros géneros vinculados.

Lo fantástico tiene entre sus principales aliados al género de terror<sup>6</sup>, que también tiene su referencia literaria ineludible, en este caso, en la novela gótica inglesa o la novela negra francesa del siglo XVIII<sup>7</sup>. Dos de las novelas clásicas de terror, ya en otro período histórico, *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) y *Drácula* (Bram Stoker, 1897), han perdurado a lo largo del tiempo y serán objeto de múltiples versiones cinematográficas, entre las que se encuentran los films mexicanos de luchadores, en donde estos personajes de la vida deportiva y del espectáculo se topan con monstruos diversos, como el torturado doctor y su horrorosa criatura o el célebre vampiro de Transilvania, retratados en dichas novelas, con su consecuente apelación emocional vinculada a la de los personajes<sup>8</sup>, aunque, claro, están sacados de su contexto narrativo original. El terror de por sí, de acuerdo con Carroll<sup>9</sup>, busca generar un efecto en las emociones, algo que su mismo nombre indica, asociándolo con uno de los sentires básicos del ser humano, que es el temor, aunque también con la repulsión por la inmundicia a la que suele asociarse lo monstruoso. Pero no necesariamente debemos relacionar esto con la presencia de la serie de monstruos contra los cuales los luchadores pelearán, ya que esa característica puede aparecer en las narraciones míticas asociadas, según Todorov, a lo maravilloso o a géneros cercanos al terror como la ciencia-ficción.

Por cierto, en la hibridez genérica que aparecerá en nuestro objeto de estudio tenemos también la presencia de la ciencia-ficción, la cual introduce una explicación racional a los acontecimientos no familiares presentados en la trama, pero, a menudo, como señala también Todorov<sup>10</sup>, no necesariamente tendrá una conexión con las leyes científicas que se conocen en el presente histórico. Gubern<sup>11</sup> establece que, usualmente, la ciencia-ficción ha sido un instrumento para impartir una mirada crítica sobre una condición social actual, como una estrategia para la declaración de perspectivas sobre la realidad circundante, camuflada en la elaboración de un universo de fantasía que pueda servir de resguardo a las susceptibilidades de los públicos. Aunque en muchas ocasiones esta concepción tiene una coherencia aceptable, eso no implica que sea así en todos los casos,

o de los luchadores en general, observamos que, en su adjudicación de un rol de héroe y el tratamiento simplista del mismo, dicho temor parece estar ausente.

[5] Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986), p. 11.

[6] Algunos autores consideran el término «terror» como un sinónimo de su versión en inglés, «horror». Sin embargo, Margarita Cuellar Barona decide llamar «horror» a los contenidos del film que aluden a lo monstruoso, atroz e intangible, mientras que prefiere reservar el término «terror» a la sensación que manifiesta el espectador del cine de horror. Margarita Cuellar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018).

[7] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005).

[8] Según autores como Carroll, la emoción del terror suele suceder simultáneamente en los personajes y en los espectadores, aunque es difícil distinguir las reacciones de los espectadores en los films que aquí analizaremos debido al paso del tiempo y a la carencia de un estudio pormenorizado sobre la recepción. A su vez, si pensamos en la figura del Santo o de los luchadores en general, observamos que, en su adjudicación de un rol de héroe y el tratamiento simplista del mismo, dicho temor parece estar ausente.

[9] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*.

[10] Tzvetan Todorov, «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 65-82.

[11] Román Gubern, *Historia del cine. Tomo 2* (Barcelona, Baber, 1992).

obligándonos a tomarla como una lectura de algunos analistas, como la de aquellos que han asociado las películas estadounidenses sobre ataques extraterrestres con una especie de alegoría anticomunista en el contexto de la Guerra Fría<sup>12</sup>. En el caso de los films que aquí nos competen, no hay una manifestación explícita que corrobore dicha lectura y, generalmente, están despojados de cualquier clase de referencialidad histórico-social, más allá de algunas vagas referencias al nazismo en algunos films de luchadores<sup>13</sup>; alusiones que, por cierto, están descontextualizadas de la realidad cultural de México o de las mencionadas leyendas nacionales, establecidas de forma estereotipada y que, por lo tanto, no son representativas de una identidad global del país.

Entendemos que el cine fantástico y de terror latinoamericano, incluyendo al mexicano, tiene su germen en Hollywood<sup>14</sup>, referente ineludible de la industria cinematográfica en todo el mundo que, desde la década del treinta, ha llenado las pantallas cinematográficas con toda suerte de seres sobrenaturales, especialmente vampiros y hombres lobo. Es precisamente en esa década que la productora Universal se especializó en el cine de terror lanzando películas fundacionales para el género, a inicios del sonoro<sup>15</sup>, como *Drácula* (Tod Browning, 1931)<sup>16</sup> y *Frankenstein* (James Whale, 1931), que desataron una ola de películas repletas de otros monstruos<sup>17</sup> como momias, seres deformes, hombres invisibles y hombres lobo<sup>18</sup>, así como de los herederos de estos dos monstruos principales: *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936), *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) y *El hijo de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939). Teniendo en cuenta esto, entendemos que las referencias del cine de terror mexicano a sus antecesores estadounidenses responden al carácter transhistórico de los géneros al que hace alusión Rick Altman<sup>19</sup>, y podríamos añadir también una particularidad *transgeográfica*, por el modo en que también este tipo de films se ha desplazado en el eje espacial.

co a imitar. A su vez, el autor considera que las particularidades del cine británico de terror se dieron de forma simultánea con el cine mexicano, dándole así una cuota de originalidad.

[15] Los estudios Universal ya estaban produciendo películas de este tipo en el período silente, entre las que se destacaron *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) y *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), pero fue en los años treinta donde estos films empezaron a proliferar.

[16] Destacamos que muchas de estas producciones asociadas al horror tuvieron su versión hispana simultánea, en una época en la que Hollywood impulsó este tipo de actividad utilizando los mismos decorados y guiones de la versión original en inglés. Fue un mexicano, Enrique Tovar Ávalos, uno de los directores que se dedicaron a hacer estas películas en español, como ha sido el caso de su versión de *Drácula* (1931) o de otros films como *La voluntad del muerto* (1930), *remake de El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1927).

[17] Nos adherimos a la definición de Noël Carroll respecto a los monstruos, a los que asocia a «cualquier ser en cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea» (*Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 70). Esta definición nos es útil, porque abarca no solamente el género del terror, generando susto, o lo fantástico, aludiendo a seres sobrenaturales, sino que alcanza también a seres mitológicos que no necesariamente causan efectos emocionales convulsionados o a seres naturales del pasado.

[18] Los films más célebres de aquella época que introducen a estos monstruos son, entre otros, *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1933), *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) y *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941).

[19] Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*.

[12] Los casos que suelen contemplarse como más notorios al respecto son los films *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956) y *El pueblo de los malditos* (*Village of the damned*, Wolf Rilla, 1960).

[13] Esto se observa, por ejemplo, en el film *Enigma de muerte* (Federico Curiel, 1969).

[14] Aun así, autores como Edgar Soberón Torchia («El cine de terror mexicano», en *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* [San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012], pp. 202-204) consideran que adjudicar una imitación es algo impropio, ya que las películas filmadas en los estudios Universal también fueron influidas por el expresionismo alemán, con lo cual no serían un objeto 100% auténtico

Como establece Gerald Mast<sup>20</sup> respecto al cine de estudios de Hollywood, el sistema de producción establecido en el período clásico-industrial sufrió un paulatino y lento declive como consecuencia de aspectos tales como la evolución de la televisión en los años posteriores a la segunda postguerra. En los cines de América Latina, nos encontramos con una misma situación y, junto a ella, con la pregunta candente de los productores cinematográficos de cómo combatir el descenso de asistencia a las salas por parte de los espectadores. Un nuevo medio de comunicación masivo estaba haciendo peligrar el rol de entretenimiento popular que el cine había asumido sin grandes competidores durante décadas. A ello le sumamos el agotamiento de las estructuras narrativas y genéricas que habían consolidado la industria mexicana entre las décadas del treinta al cincuenta. A diferencia del cine hollywoodense, que contaba con la tecnología suficiente para captar a los espectadores con las maravillas del Cinemascope o las primeras experimentaciones con el cine en 3D, en América Latina hubo que adecuarse a presupuestos más ajustados y, por lo tanto, se precisó buscar otras estrategias de atracción del gran público (aunque poco a poco, y como hemos de notar en las películas mexicanas aquí analizadas, fueron incorporando la fotografía en color como característica sobresaliente)<sup>21</sup>. Entre ellas ubicamos la utilización de temáticas vinculadas a lo sobrenatural, de gran adherencia en los espectadores, la inserción de escenas que reconstruyen rituales vinculados a religiones africanas<sup>22</sup> o a las civilizaciones del antiguo México<sup>23</sup>, el uso de números musicales (estrategia que venía como residuo del período clásico, aunque no se usaría con tanta frecuencia en esta época), la exhibición de nuevas tecnologías como parte del equipamiento de los luchadores o de los villanos (televisión incluida)<sup>24</sup> y la inclusión, en muchos casos, de alusiones a la sexualidad, aprovechando el debilitamiento de las estructuras de la censura levantadas hasta hacía poco tiempo. El término *mexploitation* ha sido utilizado por diversos investigadores como Andrew Syder y Dolores Tierney<sup>25</sup> o Doyle Green<sup>26</sup> para condensar las características de esta mixtura entre cine de horror de bajo presupuesto y calidad técnica, lucha libre y referencias a los mitos nacionales mexicanos, debido al valor cultural que han tenido sobre los públicos y su explotación como producto de incentivación de la industria cinematográfica<sup>27</sup>.

[20] Gerald Mast, «La era de los estudios», en Donald E. Staples, *Antología del Cine Norteamericano* (Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1976), pp. 224-236.

[21] A esta incipiente tecnología, podemos añadir también el uso de la fotografía 3D, que tiene como ejemplo verificable un film protagonizado por el Santo, *La venganza de las mujeres vampiro* (Federico Curiel, 1970), producido por Jorge García Besné, cuñado de los Calderón. En el film *Perdida* (Viviana García Besné, 2010), que relata la historia cinematográfica de la familia Calderón, se hace mención a una película que habría sido el primer intento de producción en 3D del país, también por parte de Jorge García Besné: *La diosa de Marte (Morning Star)*, que nunca llegaría a realizarse, aunque sí lograría hacer una película de esas características con un film del género de aventuras: *El corazón y la espada* (Edward Dein y Carlos Véjar, hijo, 1953). Agradecemos a Viviana García Besné por la confirmación de estos últimos datos.

[22] Un ejemplo claro de esto es el film *Santo contra la magia negra* (Alfredo B. Crevenna, 1972).

[23] Esto último es muy notorio en la serie de films sobre la momia azteca, de los que hablaremos más adelante.

[24] Destacamos, por ejemplo, el empleo de la tecnología inalámbrica en la película *El robot humano* (Rafael Portillo, 1957), por citar solamente un caso. Los aparatos tecnológicos incluyen relojes transmisores de señales, pantallas para presenciar eventos presentes o pasados y paneles de botones de variadas funciones con sus correspondientes ruidos, los cuales indican un clima de avance tecnológico que no es coincidente con las condiciones de producción de los films.

[25] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic», en Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.), *Horror International* (Detroit, Wayne State University Press, 2005), pp. 33-55.

[26] Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977* (North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005).

[27] Sobre la idea de *exploitation cinema* y su aplicación en América Latina recomendamos la publicación de Victoria Ruétalo y Dolores Tierney (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas and Latin America* (New York, Routledge, 2001).

Estas películas surgieron, como hemos mencionado, en una nueva etapa de la industria cinematográfica que estaba dejando atrás el auge de la llamada Edad de Oro, con una nueva generación de cineastas y el declinar de ciertos géneros en pos del surgimiento de otros. Tiene su momento de emergencia en la década del cincuenta, con los dos primeros films de luchadores realizados en 1952; una segunda etapa a partir de 1958, con el debut cinematográfico del Santo; y se extiende en cantidad de films durante los sesenta, llegando a su declinación en el siguiente decenio y parte de los ochenta. Mientras se producía la avanzada del cine de terror y de las películas de luchadores, el Estado mexicano buscó propulsar la calidad artística de las producciones pretendiendo dar prestigio a la cinematografía mexicana. Así describe Paola Costa la expectativa de aquellos tiempos por parte de las autoridades nacionales: «El cineasta debe preguntarse si la película que filmará podrá cumplir una función social y satisfacer los requerimientos del pueblo mexicano»<sup>28</sup>. Frente a esa perspectiva, que tuvo a la estatización como elemento de ejecución de una reestructuración, los viejos productores privados, entre los que se encontraba Guillermo Calderón, uno de los principales agentes que impulsaron las películas aquí analizadas, se vieron menospreciados. Esto respondía a una batalla tan antigua como el cine, la que opone como dos polos diferenciados al arte y a la industria. Nunca antes como en esta época dicho enfrentamiento irreconciliable se hizo tan patente. Calderón sería una de las voces que se levantaron en pos de otra postura, menos pretenciosa, ratificando su rol de industrial y comerciante y explicitando como algo externo a este el constituirse en responsable de cultivar o educar al pueblo mexicano<sup>29</sup>. En esta perspectiva, contraria a la propuesta promovida por el Estado, también es interesante la declaración del actor y director René Cardona, que participó en una gran cantidad de estas películas: «El cine es un entretenimiento, y quien me diga que su función es educar, yo le respondo: ¿qué hacen entonces las universidades, están cerradas?»<sup>30</sup>. En medio de esta batalla, como asevera Rafael Aviña respecto al cine de luchadores, las producciones que fueron surgiendo al finalizar el período de la Edad de Oro fueron una oportunidad para la industria mexicana de sobresalir con «la creación de un nuevo tipo de personajes, más allá de los charros, los cómicos, las prostitutas y las madres abnegadas»<sup>31</sup>. Otros historiadores, como Fernández Reyes<sup>32</sup>, consideran la época del cine de luchadores la Edad de Plata del cine mexicano, en alusión a la máscara del Santo, adhiriendo también a la idea del salvataje del cine nacional a través de las ganancias taquilleras de estas películas en México y otros países.

Estos films también tuvieron la particularidad de gestarse a través de coproducciones, que incluyeron en algunas ocasiones financiamiento de otros países (como Cuba, Colombia, España, Ecuador y Puerto Rico); también contaron con la participación de productoras particulares, como la del propio Santo, cuya firma Santo, el enmascarado de plata, intervino junto a la productora Cinematográfica Calderón en la realización de las películas dirigidas por Miguel M. Delgado (*Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* [1972], *Santo contra la hija de Frankenstein* [1972] y *Santo y Mantequilla*

[28] Paola Costa, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988), p. 72.

[29] Una declaración similar de parte de Guillermo Calderón está expuesta en el mencionado documental *Perdida*: «Consideró Echeverría [el presidente de México en aquel entonces] que las películas que hacíamos eran indignas del pueblo mexicano, así que volvemos otra vez a la eterna lucha que hemos tenido contra los intelectuales, que siempre [reclaman]: 'por qué no hacen películas de labor social, que tengan mensaje'. Siempre esa ha sido nuestra terrible lucha». Paola Costa, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976*, p.72.

[30] Eugenia Meyer (coord.), «René Cardona», en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano II* (México, Cineteca Nacional, 1976), p. 69.

[31] Rafael Aviña, «El cine de luchadores», en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (México D.F., Editorial Océano de México S.A, 2004), p. 186.

[32] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. (Michoacán, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004).



Afiche de *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (Miguel M. Delgado, 1972), una de las coproducciones entre Cinematográfica Calderón y Santo, el enmascarado de Plata.

[33] Gustavo García, «La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta», en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (México D.F., Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001), p. 199.

[34] El cine de terror tuvo un renacer en estos años en diferentes países de América Latina, aunque México se destacó particularmente. Podemos mencionar el caso de Argentina, que contó como exponentes del género a títulos tales como *Obras maestras del terror* (Enrique Carreras, 1960), *Sangre de vírgenes* (Emilio Vieyra, 1967), también conocida como *Pacto sangriento*, *Placer sangriento* (Emilio Vieyra, 1967) y *La bestia desnuda* (Emilio Vieyra, 1971), entre otras. En el caso de Brasil, contamos con las películas dirigidas por José Mojica Marins, como *À meia-noite levarei sua alma* (1963) y *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967). También destacamos las películas hechas en España por el realizador argentino León Klimovsky *La noche de Walpurgis* (1970), en coproducción con Alemania, y *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (1971), por mencionar algunos títulos.

[35] Su hermano, Alfredo Salazar, fue también un asiduo escritor de guiones de estas películas.

[36] Algunos títulos producidos por Salazar son *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), su secuela *El ataúd del vampiro* (1957), del mismo director, *El hombre y el monstruo* (Rafael Baledón, 1958), *El barón del terror* (Chano Urueta, 1961), *El espejo de la bruja* (Chano Urueta, 1962) y *La maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1963).

[37] Entendemos, de todos modos, que el cine mexicano estuvo en este tiempo (como en etapas anteriores) muy relacionado con figuras provenientes de otras regiones de Hispanoamérica. Entre las películas de terror producidas participaron españoles (Germán Robles, Fernando Osés), argentinos (el actor Guillermo Murray y el guionista Alfredo Ruanova) y cubanos (Rosa Carmina, Gina Romand y el nacionalizado mexicano Mantequilla Nápoles), además de contar con la actuación de Aldo Monti, de origen italiano, pero radicado en México, que destacó por su interpretación de Drácula. A esta somera lista podemos añadir también al actor y luchador Wolf Ruvinskis, de origen báltico, emigrado a Argentina y finalmente nacionalizado mexicano. A pesar de que la producción fue amplia en este momento, críticos como Jorge Ayala Blanco relativizarían las reivindicaciones al respecto cuestionando si es realmente un renacimiento del género el ocurrido en esta época, cuando en realidad, históricamente, el cine de terror no tuvo una tradición notable en México. Para más precisiones sobre esto último, remitirse a Jorge Ayala Blanco, «El horror», en *La aventura del cine mexicano* (México D.F., Ediciones Era, 1968), pp. 209-221.

*Nápoles en la venganza de La Llorona* [1974]) y René Cardona (*Santo en la venganza de la momia* [1972]).

Sin duda, el cine de luchadores, unido a la ciencia-ficción, el terror y, en términos más globalizantes, lo fantástico, fue una herramienta propia para paliar el descenso industrial del cine mexicano. El crítico Gustavo García se animaría a llamarlo un cine de crisis surgido en lo que él denominó la «década perdida», refiriéndose a los años cincuenta:

El problema real fue el de un cine deteriorado por la falta de capital, el reparto inequitativo del peso en taquilla, el temor de los inversionistas, todo girando en torno a una edad de oro irrecuperable, cuya imagen dominaba la realidad<sup>33</sup>.

Entre los agentes que han promocionado el cine de terror en México<sup>34</sup>, se encuentra el actor Abel Salazar, célebre por su participación en algunos melodramas y comedias de su país, pero que, en los cincuenta y sesenta, junto a su obrar en la actuación, cumplió también funciones de productor<sup>35</sup>, especialmente en las películas de vampiros protagonizadas por el actor de origen español Germán Robles<sup>36</sup>. El director Fernando

Méndez sería la persona que más destacaría en su área con estas películas y trajo también repercusión al género con su film *Ladrón de cadáveres* (1957), que, por cierto, incluyó en su argumento a los cuadriláteros de la lucha libre. Como podemos ver, en América Latina las películas de terror no afloraron sino a partir de finales de la década del cincuenta, siendo el cine mexicano uno de los mayores propulsores de este género en el continente<sup>37</sup>, coincidiendo con el renacer de la ciencia-ficción en el cine estadounidense, que, en ese entonces, estaba ganando adhesión del público a través de la caza de ovnis, de los viajes

a través del tiempo y con las películas de terror realizadas a partir de los años cincuenta por la productora británica Hammer Films<sup>38</sup>.

El parecido de los monstruos mexicanos con los que se habían difundido en los films de la Universal es más que notable, teniendo entre sus mayores protagonistas a los vampiros<sup>39</sup>, que eran acompañados por variados seres sobrenaturales también inspirados por la Universal<sup>40</sup>, aunque a dicho desfile de figuras de otro mundo se suman algunas novedades propias de la tradición cultural, siempre con un tratamiento visiblemente estereotipado de la misma. Así, abundan películas que rescatan los mitos de «La momia azteca» y «La llorona», con sus correspondientes maldiciones. «La momia azteca» es referida en los films a través de historias inspiradas en la imaginación sobre las antiguas civilizaciones que habitaban en tierra mexicana. Dichos relatos adjudican una maldición a quien robare el brazaletе ubicado en el pectoral de la momia Xóchitl, que oculta el misterio de la ubicación de un gran tesoro azteca. A pesar del tono legendario de esta serie de films, es particularmente notable la afirmación de la voz *over* que prologa *La momia azteca* (Rafael Portillo, 1957), que alude al involucramiento de experimentaciones de científicos de una universidad de Los Angeles para la realización de la película, mezclando, según su proclama, «la realidad con la ficción». Esa misma voz se oirá inmediatamente después como parte de una locución radial, ya insertándose en la trama narrativa y cumpliendo, con esa muestra, dicha propuesta de asimilación. La leyenda de «La llorona», de mayor trascendencia en el imaginario cultural del país, refiere a una mujer que asesina a sus hijos, suicidándose posteriormente, con el fin de vengarse del hombre que la abandonó. Desde entonces, el espectro de la mujer vaga clamando audiblemente por su desdicha mientras cobra venganza en los herederos de su detractor a lo largo de las sucesivas generaciones. Dicho relato tiene variadas versiones que las películas reelaborarán recurrentemente.

En relación con el primer mito, existe un gran número de films: desde *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca* y *La momia azteca contra el robot humano*<sup>41</sup>, las tres dirigidas en 1957 por Rafael Portillo, hasta algunas secuelas como *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona, 1964), que incluyó a las célebres mujeres de la lucha libre Loreta y Rubi, interpretadas, respectivamente, por las actrices Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell. Estas películas se encargan de rememorar los relatos sobre aquel mito en cada nueva versión y, aunque no cuentan con la presencia del Santo, sí tuvieron en gran parte de ellas la participación de un luchador llamado el Ángel, que también porta una capa y una máscara blanca. En relación a «La llorona», un primer film que hizo alusión a dicho mito es precisamente *La llorona* (Ramón Peón,

[38] Entre las películas que surgieron en Hollywood durante los años cincuenta destacaron como referentes *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), *Los invasores de Marte* (*Invasaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953) y *El monstruo de la Laguna Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). También debemos mencionar la célebre serie de televisión *El túnel del tiempo* (*The Time Tunnel*, ABC: 1966/67), de gran influencia en la iconografía y los tópicos que tomarían las películas de ciencia-ficción mexicanas. En el caso de la Hammer Films, encontramos las películas dirigidas mayormente por Terence Fisher y las interpretaciones de los actores británicos Peter Cushing y Christopher Lee, que volvieron a popularizar en aquella época las figuras del Dr. Frankenstein y de Drácula, respectivamente.

[39] La primera referencia al respecto está en el film *La nave de los monstruos* (Rogelio A. Gonzalez, 1960).

[40] Destacamos también la gran diversidad de combinaciones

nes que el género de terror incluyó en el cine mexicano del período, que alcanzó hasta a los cuentos infantiles, aprovechando los elementos mágicos propios de los mismos, como se puede ver en la película *Capercuica y Pulgarcito contra los monstruos* (Roberto Rodríguez, 1962), en donde dichos personajes batallan contra brujas, fantasmas, ogros, dragones y, también, ante los célebres Hombre Lobo y Frankenstein.

[41] Como fue común con estos films, esta última película tuvo una versión doblada al inglés hecha por K. Gordon Murray para la televisión estadounidense, bajo el nombre de *The Robot vs. The Aztec Mummy*. La dirección de esta versión fue adjudicada a Manuel San Fernando, aunque respetando las disposiciones del director original.



Afiche de *La momia azteca contra el robot humano* (Rafael Portillo, 1958), tercera película de la secuencia de films sobre la leyenda de «La momia azteca».



Afiche de *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona* (Miguel M. Delgado, 1974).

1933), que tuvo un *remake* dirigido por René Cardona en 1959. Los luchadores también se involucrarían en esta leyenda, a través del ya mencionado film *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona*.

Estas leyendas y personajes sobrenaturales rondan, entonces, entre lo maravilloso (propio de las creencias míticas) y lo fantástico (provocador de una vacilación a la hora de explicar los fenómenos)<sup>42</sup>, pero también están imbuidas de elementos propios de la ciencia-ficción (por su mención frecuente de los adelantos tecnológicos e invenciones científicas) y del terror (por el efecto emocional provocado en los personajes y/o espectadores). Por otra parte, inundaron las pantallas mexicanas, en particular a partir de los años sesenta, mientras la industria cinematográfica del país intentaba cambiar el rumbo del cine nacional poniéndose a tono con la tendencia al cine de autor que se estimuló en muchos países del mundo en aquel período y que tuvo representación en el conocido Nuevo Cine Mexicano y agentes culturales como los que participaron en la revista *Nuevo Cine*<sup>43</sup>. En ese contexto, la industria cinematográfica mexicana buscó consolidarse en medio de una crisis estructural, estatizándose y promoviendo la aparición de nuevos productores. Aun así, pudo permanecer de pie gracias al éxito de taquilla de esos films menospreciados por su baja ambición artística; por tanto, las películas de los Cal-

[42] Debemos esta distinción a los estudios del ya mencionado Todorov. Véase también Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986).

[43] El grupo de la revista *Nuevo Cine*, que tuvo entre sus filas a críticos y pensadores como Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y José de la Colina, alentó la producción de un cine alejado de los patrones de la industria del entretenimiento, haciendo foco en películas tales como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), por citar solo un caso. A la par de los films que aquí estamos analizando, surgieron en esta época directores que buscaron entonces una alternativa a la variante del cine comercial, como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Alberto Isaac y Jorge Fons. También destacamos la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, que impulsó a las siguientes generaciones de realizadores.

derón y los demás productores de films fantásticos y de luchadores tuvieron así su revancha<sup>44</sup>. Estas obras resultan representativas de una lucha estético-económica propia de este período que, como los personajes subidos al ring, que reflejan un enfrentamiento maniqueo entre el Bien y el Mal, también se manifiestan en una polarización entre el buen cine y el mal cine, y no es casual que se elijan géneros como el terror, la fantasía o la ciencia-ficción insertando en sus narraciones a personajes como el Santo o los luchadores en general, ya que tanto los unos como los otros se han constituido en objetos de culto para los públicos cinematográficos. Como establece Isaac León Frías, en los años setenta «se reúne el mayor número de obras valiosas de esa cinematografía»<sup>45</sup>, pero también nos encontramos ante el salvataje financiero de los otros films, no tan provistos de talento como el «cine de autor», es decir, los comúnmente llamados «churros», entre los cuales se ha incluido a las producciones aquí analizadas.

En definitiva, la aparición continua de películas de luchadores mixturados con monstruos de todo tipo es reflejo de una época de transformación de las estructuras industriales del cine mexicano, trayendo como característica particular la hibridez genérica y una especie de culto a la sencillez de recursos, el estereotipo sobre el imaginario cultural y la ingenuidad de los espectadores que buscaban en el cine un espacio para el mero entretenimiento. Según Syder y Tierney<sup>46</sup>, los films de terror y fantasía que incluían deportistas de la lucha libre abarcaron alrededor de un 20% de la producción de la época, lo cual le otorga a los mismos una visibilidad no poco relevante<sup>47</sup>. Analistas como Fernández Delgado<sup>48</sup> comprueban, además, con sus conclusiones sobre el cine de ciencia-ficción en México, que son precisamente estas películas las que resultaron funcionales para el sostenimiento de la industria cinematográfica que estaba en descenso en ese entonces. Por lo tanto, podemos empezar a sugerir que, ante la crisis de la industria cinematográfica mexicana en el fin de su llamada época de oro, el cine fantástico, con sus luchadores y monstruos, fue una de las alternativas llamativas que optó explotar en pos de su reestructuración.

[44] Es importante aclarar que la nueva perspectiva del cine acaecida tras la caída de los estudios, el agotamiento de las fórmulas narrativas clásicas con sus respectivos géneros como la ranchera y el melodrama y el intento por hacer un cine más comprometido socialmente, a tono con los cambios sociopolíticos que se estaban dando en el continente, no tiene únicamente al cine fantástico y de luchadores como únicas salvaguardas de la taquilla cinematográfica, sino que también se destaca el impulso de las nuevas tecnologías, que venían a competir con la televisión, el aligeramiento de la censura, que permitía hacer semidesnudos o desnudos totales, y la proliferación de un cine infantil, que venía a contrarrestar lo mencionado anteriormente. Ya llegada la

década del setenta, un nuevo género, el cine de ficheras, tomaría la delantera en este sentido tras el desinterés que empezaría a generar el cine de luchadores en aquella época.

[45] Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad filmica* (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013), p. 101. El autor menciona films como *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1970), *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972) y *Canoa* (Felipe Casalz, 1975), entre otros.

[46] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic».

[47] Dentro de este aproximado numérico, que variará ligeramente de acuerdo con los estimados de cada historiador, destacamos que el 50% de la producción de cine de luchadores tiene como protagonista al Santo. Véase Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.

[48] 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», en Itala Schmelz e Iván Trujillo, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), pp. 134-148.

[49] Esta frase es pronunciada por el Santo ante su colega Blue Demon en el film *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre lobo*.

[50] Manuel Rodríguez Ponjuán, «El cine mexicano de luchadores», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 212-213.

[51] Roland Barthes, «El mundo del catch», en *Mitologías* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1999), p. 8.

[52] Algunos autores datan su debut en 1935, basándose en datos proporcionados por la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL). Véase Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.

[53] Según el relato de Carlos Monsiváis, «La hora de la máscara protagonista. El Santo contra los escépticos en materia de mitos», en *Los rituales del caos* (México, Ediciones Era, 2001), pp. 125-133, el primer nombre con el que se identificó Rodolfo Guzmán fue «Rudy» y, luego, «Murciélago II», el cual fue cambiado a «el Santo» a sugerencia de su entrenador, llamado Jesús Lomelí, en alusión al personaje de la novela de Leslie Charteris y a una serie cinematográfica. Otros relatos le asignan también como identificaciones previas a la que le haría célebre los nombres «Constantino», «el Rojo» y «el Demonio Negro». Más detalles biográficos de Rodolfo Guzmán pueden encontrarse en Rafael Aviña, «El cine de luchadores», pp. 185-201; en Víctor Manuel Pazarín, «El Santo en su máscara», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969*, pp. 214-215; y en Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, «Superhéroe de carne y hueso» (*Somos*, año 10, especial 2, octubre de 1999).

[54] El primer número de la historieta oficial del Santo, impulsada por el empresario mexicano José Guadalupe Cruz, salió a la luz el 3 de septiembre de 1952, empleando técnicas innovadoras en aquel entonces, como el fotomontaje y el collage. La misma se denominaba simplemente «Santo», presentándole en sus aventuras desde aquel mismo comienzo como un protector incansable de los indefensos. Se cree que el último número de esta revista se publicó en diciembre de 1977, según registros de la Hemeroteca Nacional y del testimonio del hijo del Santo, conforme a lo detallado por Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Otros volúmenes de comics que compilaron dichas historietas se iniciarían en 1965 y en 1986. Para mayores referencias sobre esto último, nos remitimos a Comic nacional, «Santo el enmascarado de plata». Disponible en: <<http://allemcomenacional.blogspot.com.ar/p/santo-el-enmascarado-de-plata.html>> (15/04/2018).

[55] Cabe mencionar que la carrera cinematográfica del Santo contabiliza más de cincuenta películas, filmadas entre 1958 y 1982.

## «Otra vez lucharemos juntos por el bien y la justicia»<sup>49</sup>

El espectáculo de la lucha libre, aunque tiene orígenes que se remontan al siglo XIX, fue institucionalizado en México recién en 1933<sup>50</sup>, alcanzando su momento de mayor popularidad a partir de la instalación de la televisión y, por supuesto, de la proliferación de films vinculados a ella. Todo esto le llevó a constituirse en un fenómeno masivo de gran afluencia de públicos hasta el presente, que atrajo también la atención de intelectuales por su carácter espectacular. Así sucedió con Roland Barthes, quien en su ensayo «El mundo del catch» se atreve a desligar la lucha libre de una identificación deportiva para asociarla a espectáculos como el teatro griego o las corridas de toros. Conlleva, según el autor, una especie de interpretación en la que el luchador no busca «ganar, sino [...] realizar exactamente los gestos que se esperan de él»<sup>51</sup>, manifestando movimientos y posturas enfáticas comparables a los del teatro de la antigüedad. Es por esa veta dramática por la que quizás la lucha libre haya tenido tanta pregnancia en el arte cinematográfico. Su primera incursión en ese ámbito fue la película *La bestia magnífica (Lucha libre)*, Chano Urueta, 1952), continuándose con *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952), entre otras más. Entre todos los luchadores que han pasado por la pantalla grande fue el Santo quien generó una mayor adhesión popular. Nacido en 1917 bajo el nombre de Rodolfo Guzmán Huerta, comenzó su carrera como luchador durante su adolescencia, en 1934<sup>52</sup>, aunque no usaría el seudónimo con el que se haría célebre hasta 1942<sup>53</sup>. Los comics del Santo también favorecieron su popularidad, publicándose entre 1952 y los años ochenta, en diferentes emisiones<sup>54</sup>. Del mismo modo que sucedería con los films, estas historietas fueron derivando al poco tiempo de su lanzamiento en una lucha del Santo con fuerzas que sobrepasan lo natural y, precisamente, ante el éxito en cada pelea contra sus contrincantes, se fue imprimiendo a su fuerza un aire también sobrenatural.

Sus primeras películas aparecieron a finales de la década del cincuenta<sup>55</sup>, con el estreno de dos producciones filmadas en Cuba, en colaboración con México —*Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra «Hombres infernales»*,

dirigidas en 1958 por Joselito Rodríguez y con producción de Jorge García Besné, cuñado de Guillermo Calderón—, aunque allí no se encontraría el énfasis en la personalidad del luchador que surgiría en sus siguientes incursiones cinematográficas<sup>56</sup>. De hecho, curiosamente, las apariciones del Santo en estos films están despojadas de sus presentaciones deportivas para volcarse únicamente en acciones estratégicas contra maleantes o en su defensa ante las experimentaciones de científicos siniestros.

Con *Santo contra los zombies* (Benito Alazraki, 1961) comenzó su filmografía en México. En esta, sus personajes solían desarrollar dos funciones centrales: las peleas de lucha libre y el trabajo de investigación y de acción contra el Mal, tanto en alianza con las fuerzas policíacas como de forma clandestina. En esa primera línea, observamos en muchas películas (incluidas no solo las de Santo, sino también las de las mujeres luchadoras) un inicio y final de la narración basados en la filmación y/o seguimiento comentado de una pelea en el ring. Allí se hace referencia a la fama del Santo y a su alcance internacional, por ser aclamado por sus seguidores en varias partes del mundo, pero también por luchar con contrincantes de otros países<sup>57</sup>. En ocasiones, las luchas en el ring aparecen también en la mitad del film, aunque en ambos casos, ya sea al inicio o avanzado el relato, esta aparente interrupción de la trama narrativa está

insertada, sin embargo, en el argumento de las películas. Así sucede en *Santo contra la magia negra* (Alfredo B. Crevenna, 1972) o en *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (Federico Curiel, 1970), en donde las peleas en el ring no solamente son aprovechadas como atractivo del público, sino que forman parte del desarrollo del conflicto dramático: sirven, por ejemplo, para poner emboscadas a los enemigos aprovechando la visita de estos para espiar al Santo mientras lucha, o para pelear con un zombi, hombre lobo o extraterrestre



Portada del primer número de la historietta del Santo, realizada por José Guadalupe Cruz.



Afiche de *Santo contra el cerebro del mal* (Federico Curiel, 1961), película filmada en Cuba donde el Santo hace su primera aparición cinematográfica.

[56] Un dato curioso respecto a los inicios cinematográficos del personaje del Santo es el estreno del film en episodios *El enmascarado de plata* (René Cardona, 1953), en donde el personaje del título no solo no es interpretado por Rodolfo Guzmán, sino que se trata de un villano, siendo el héroe otro enmascarado plateado llamado el «Médico». Esta película es clave en relación a los motivos narrativos que aparecerán en films subsiguientes del género, entre ellos la lucha del Bien contra el Mal y la adecuación maniquea de los personajes a dichos conceptos. Otra importante película inicial de este subgénero fue *Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1952).

[57] Aunque de una etapa previa, la llevada a cabo en Cuba, destacamos una línea de diálogo del film *Santo contra «Hombres infernales»*, en donde se describe al Santo, que ocasionalmente combatió a un grupo de delincentes en la isla, de la siguiente manera: «Es ciudadano del mundo; su deber no tiene fronteras. Cubre su identidad detrás de una máscara para hacer el bien a la humanidad».

disfrazado con la máscara del contrincante. En *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1968), específicamente, la pelea en el ring con el luchador Atlas tiene como fin evitar que una fortuna caiga en manos de personas vinculadas al Mal. No se trata entonces de mostrar el desarrollo profesional del Santo como luchador, sino de incluir esos momentos de espectáculo como parte de la resolución del conflicto dramático, aunque, en ocasiones, la única justificación narrativa de la filmación de dichas batallas sea la que plantean Syder y Tierney: «Santo, por ejemplo, está tan comprometido con su trabajo diario como luchador profesional como con la lucha contra el crimen y el asesinato de vampiros»<sup>58</sup>. El ring, por su parte, es en sí mismo, tomando la perspectiva de Juan Villoro<sup>59</sup>, un espacio donde la lucha libre adquiere características dramáticas. La competencia de los dos rivales puede formar parte de la actividad profesional de ambos, pero, al mismo tiempo, está signada por los roles que se esperan de ellos y, por lo tanto, habría un «libreto» implícito en sus movimientos. De ese modo, la esfera pública y privada aparecen fusionadas: la lucha libre sería el puente que unificaría la vida real y el conflicto dramático<sup>60</sup>. Como puntúa Fernández Reyes<sup>61</sup>, estamos hablando tanto de un deporte como de un espectáculo teatral, que es traspuesto a su vez a los espectadores.

Así, como establecía tiempo atrás Morin<sup>62</sup> respecto a las características de la estrella cinematográfica, la figura del Santo y de otros luchadores en el cine están marcadas por la duplicación: entre lo corporal del actor (y más aún cuando hablamos de un deportista, cuya labor es eminentemente física) y lo inasequible del personaje que asume. Pero si esta dualidad en el actor de cine a nivel general es un desdoblamiento entre la personalidad de la pantalla y la de carne y hueso tras el set de filmación (que es diluida por la pregnancia de la primera), en el caso de los luchadores, el doble se ve plenamente presente en el mismo ring: un cuerpo de carne y hueso que se desplaza y contornea frente a sus espectadores tras una máscara que asume un personaje. Esta situación se complejiza aún más si tenemos en cuenta que las peleas en este escenario que es el ring son, en muchísimas ocasiones, exhibidas desde un aparato de televisión, elemento central para la difusión de este espectáculo y que, como competidor del medio que es el cine, es incluido en él para el aprovechamiento de la popularidad de la lucha libre. Finalmente, entendemos que la ubicación de peleas en otros espacios además del ring como callejones, jardines, laboratorios, viviendas y criptas se convierte en una extensión narrativa de la micro-narración de la batalla en la arena.

Otra de las características que observamos en los films del Santo es la dualidad entre la racionalidad y los misterios ancestrales. Mayormente, las películas confrontan a un hombre de ciencia con la amenaza de una extraña

[58] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fightinh, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic», p. 40. En la misma línea de comentario se encuentra la siguiente descripción del Santo hecha por Francisco Sánchez, «El enmascarado de plata», en *Crónica antisolemne del cine mexicano* (México, Universidad Veracruzana, 1989), p. 61: «[...] ese incógnito personaje que en sus horas hábiles se ganaba la vida en los rings y en sus horas de asueto se entregaba a luchar como paladín de las causas nobles en la eterna batalla del Bien contra el Mal».

[59] Juan Villoro, «Haz el bien sin mirar a la rubia», en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *iQuiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), pp. 14-19.

[60] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fightinh, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic».

[61] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.

[62] Edgar Morin, *Las estrellas del cine* (Buenos Aires, Eudeba, 1966).

maldición que rodea a su descendencia y que le lleva a apelar al Santo para su protección, sin que falten elementos tales como crucifijos o reliquias que funcionan como amuletos. Aunque inicialmente el luchador suele alinearse al escepticismo ante tal planteo, mostrando una disociación entre su fuerza física y la razón que parece gobernarle, al confrontar a esos enemigos (ya sea una momia, un cíclope, un jorobado, una bruja, un vampiro, un zombi, un leproso<sup>63</sup> o un hombre lobo) empieza a manifestar una convicción respecto a esa extraña realidad<sup>64</sup>, como expresa en *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* ante un incrédulo teniente de policía: «los vampiros y el vampirismo son absolutamente reales, que se conocen desde tiempos muy lejanos y se han comprobado una y mil veces». Por otra parte, desde el lado del Mal, es generalmente un científico quien pone en marcha el plan de destrucción y quien, a pesar de representar una figura vinculada al raciocinio, está aliado con fuerzas ocultas o guiado por su locura. Santo demuestra habilidad para luchar contra lo desconocido, para pelear contra innumerables contrincantes al mismo tiempo y es capaz también de curar heridas, elaborar o corroborar experimentos científicos, entretener a los niños, jugar a las cartas en familia o una partida de ajedrez mientras hace guardia con sus amigos. La filantropía será siempre el motor que le llevará a sortear todo tipo de obstáculos, buscando mostrar un código moral que le aleje de toda ambición personal<sup>65</sup>. Así, en *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona*, será capaz de profanar la tumba de una momia a pesar de su convicción de la ilegalidad de ese acto, por el bien de la «niñez desvalida», a la cual se donará el dinero del tesoro que esconde dicha momia; y en *Santo en la venganza de la momia* hará funciones de padre para un niño huérfano. Esta descripción del Santo se hace patente especialmente por su confrontación con seres monstruosos, haciendo que, en dicha comparación, su ética sea remarcada como notable, ya que la aludida figura del monstruo viene a encarnar, en su acercamiento con el luchador-héroe, «un choque de fuerzas [...] como el bien vs. el mal, lo diabólico vs. lo sagrado, la oscuridad vs. el día»<sup>66</sup>, en una especie de rígida antinomia que se hace presente en casi todos los films. Así, como establece Fernández Reyes,

[...] el rudo [refiriéndose al contrincante representante del Mal, que en estos films está asociado a lo monstruoso] será feo y primitivo; el técnico [el bueno o, en este caso, luchadores como el Santo] sofisticado en movimientos y benévolo en actitudes<sup>67</sup>.

Pero también, como el mismo autor lo corrobora, ciertos films evidencian maltratos del Santo hacia sus compañeros o una propensión a ser tentado sexualmente, lo cual le despoja en cierto modo de ese perfil impoluto que muchas producciones en los comienzos de su carrera cinematográfica quisieron divulgar.

El propio Santo adquiere en estas películas proporciones legendarias que dan cuenta de su popularidad, en especial entre sectores sociales bajos y medios, difundiéndose su imaginario en detalles variados de la puesta en escena, como,

[63] Es interesante el tratamiento de la figura de los leprosos en el film *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), los cuales caminan como si se tratara de zombis.

[64] Este conflicto dramático ya estaba asentado en films de horror preliminares como la primera versión de *La Llorona*, donde un escéptico médico niega la veracidad de la leyenda del título hasta que la extraña maldición que conlleva toca a su propia familia.

[65] Aun a pesar de esto, el personaje del Santo no está exento de cierta ambigüedad moral, que se hizo evidente particularmente con la realización de algunas pocas versiones eróticas de sus películas proyectadas en Europa y Estados Unidos. Por otra parte, es necesario recordar que, en su carrera como luchador, previa a su debut cinematográfico, Rodolfo Guzmán asumió el rol de villano (o de rudo, como se denomina en la jerga de la lucha libre) en varias ocasiones.

[66] Margarita Cuellar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018), p. 228.

[67] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 96.

por ejemplo, el afiche con su figura en el privado de su compañero Blue Demon en *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo*, las noticias gráficas con una imagen del Santo muy al estilo de las ilustraciones de los cómics (como sucede en *Santo contra los zombies*) o las fotografías de los créditos iniciales en *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona*, que hacen perennes las célebres llaves del Santo en sus intervenciones en el ring<sup>68</sup>. A su vez, las peleas no solamente difunden sus capacidades de luchador, sino además los enfrentamientos con seres bestiales, que no por casualidad también tienen en muchas ocasiones habilidades para la lucha libre<sup>69</sup>. Aquello se ratifica con los mismos nombres de las películas, que parecen emular reclamos del espectáculo de lucha libre, como observamos en *Santo vs. la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1957), *Santo contra los zombies*, *Santo vs. las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962), *Santo contra Capulina* (René Cardona, 1968), *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Gilberto Martínez Solares, 1969), *Santo vs. los cazadores de cabezas* (René Cardona, 1969), *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (Julián Soler, 1970), *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), *Santo contra la hija de Frankenstein*, *Santo contra la magia negra* y *Santo vs. las lobas* (J. Jiménez Pons y Rubén Galindo, 1972), entre muchas otras. Estas confrontaciones, con sus correspondientes escenas de luchas en el ring, reafirman lo planteado anteriormente: la práctica deportiva de los luchadores, que tiene como espacio central el cuadrilátero, está imbricada en la trama narrativa, entremezclando la ficción con la esfera pública a la que pertenecen Santo y los demás luchadores (esfera que, a su vez, está continuamente ficcionalizada a través de los personajes que asumen cada integrante de la pelea). Esto, por su parte, representa un elemento de distinción frente a los films de terror de Hollywood y Europa a los que generalmente se los vincula, ya que carecen de esta característica en la que el flujo narrativo se trasplanta a la microhistoria representada en el ring, que llega incluso a durar, en muchas ocasiones, varios minutos.

En el referido ensayo de Barthes, el luchador es definido como un «gesto puro que separa al Bien del Mal y revela la figura de una justicia finalmente inteligible»<sup>70</sup>. Esto es observado también por autores que han estudiado puntualmente la figura del Santo, como Fernández Reyes, para quien el cuadrilátero de la lucha libre, específicamente un entretenimiento de barrio, es «un sitio donde puede cumplirse la promesa de justicia en la reiteración del rito: la representación eterna de la lucha del bien contra el mal»<sup>71</sup>. Precisamente, uno de los aspectos destacables que aparece en esta serie de films es la concepción del Bien y de la Justicia, que adquiere posiciones polarizadas. Tanto Santo como sus aliados son identificados continuamente con estos dos atributos<sup>72</sup>, mientras que el Mal está encarnado por los monstruos y aquellos que están sometidos voluntaria o involuntariamente a ellos. Moore y Wolkowicz destacan al respecto que en el cine de terror se expone la lucha del Bien contra el Mal, instalando al monstruo como «la figura que encarna la irrupción del mal en el mundo cotidiano»<sup>73</sup>, y que trae aparejado el quebrantamiento del principio del

[68] También se hace lo mismo con el boxeador Mantequilla Nápoles, pero en un menor grado.

[69] Se llega a adjudicar a la figura legendaria del Santo una fuerza incluso envidiada por los habitantes del planeta Marte, que lo convierte en objeto de estudio científico, como se observa en *Santo contra la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1957).

[70] Roland Barthes, «El mundo del catch», p. 14.

[71] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 46.

[72] El aspecto de benefactor recalado en los luchadores se manifiesta visualmente en su vestimenta, a través de las máscaras y la capa que, aunque remiten a la iconografía indumentaria de la lucha libre, también se asemejan a la forma de identificación de los héroes de los cómics.

[73] María José Moore y Paula Wolkowicz, «Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950», en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), p. 63.

orden. Aquello viene a violar la normalidad, asociada a la figura del ser humano, que es una víctima de poderes ocultos o que es seducido por el monstruo con una promesa de dinero o poder. En *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* encontramos que, en los dos lados del «ring» reflejados en el título, se representan el Bien y el Mal, y junto a esos personajes hay todo un grupo de aliados. Del lado del Bien, la familia Cristaldi (incluida la novia del Santo y la niñera) se agrupa a los luchadores. En el lado del Mal, hay una serie de individuos que han sido sometidos a los poderes de Drácula y que, por lo tanto, actúan como autómatas, sin distinción de los dos valores de referencia. Esto acompaña una de las reflexiones sobre la figura del monstruo en las narrativas de ficción propuesta por Carroll, al constituir este una amenaza no solamente a la integridad física, sino también cognitiva: «... no solo los monstruos imposibles son terroríficos, sino que también tienden a convertir a quienes se topan con ellos en dementes, locos, trastornados, etc.»<sup>74</sup>. Destaca en este sentido el personaje del jorobado, quien sirve a Drácula por una ambición de poder económico, y que, luego de cometer innumerables crímenes, muere en manos de un puñal que tenía poder exclusivamente sobre los seres sobrenaturales. Por eso, el personaje expresa al morir: «Cometí tantos crímenes que dejé de ser humano». De ese modo, observamos el maniqueísmo de estos conceptos al asociar a la humanidad con el Bien, sin tener en cuenta los aspectos ambiguos de la naturaleza humana. Otro ejemplo lo encontramos en *Santo, Blue Demon y Mil Máscaras contra las momias de Guanajuato* (Federico Curiel, 1970), en donde, ante la misteriosa muerte de dos personas sospechadas de ser asesinadas por un luchador profesional, el Mil Máscaras recalca que es imposible que un deportista cometa un crimen, evidenciando esta mirada polarizadora entre el luchador y el villano-monstruo, el cual se constituye, como suele suceder en el cine de terror, en un «otro» amenazador, al que es necesario subyugar<sup>75</sup>.

Como podemos ver, las batallas entre el Bien y el Mal que se desarrollan en estas películas tienen entre sus principales protagonistas a los deportistas de la lucha libre. Destacamos también el hecho de que, tal como puntúa Doyle Greene<sup>76</sup>, en el mismo momento en que surgieron las películas de luchadores, se había prohibido la televisación de las luchas, por considerarse peligroso el modelo del «rudo» o «villano» para los adolescentes. No es casual entonces que dicho rol se popularice en estrellas como el Santo a través de esta equiparación entre lo bueno y lo malo, teniendo al primero de esos polos como el paradigma supremo. La estructura narrativa basada en lo binario que es desplegada en estos films se hace patente aun en la misma corporalidad de los luchadores que, como establecía Barthes, «pregonan de antemano, con su traje y sus actitudes, el contenido futuro de su papel»<sup>77</sup>. A ello los mexicanos añaden el uso conclusivo de la máscara (que en el caso del Santo permanecía puesta aún tras las cámaras)<sup>78</sup>, y que les inserta una identidad asociada a alguno de los dos polos aludidos. Así lo confirma Rodríguez Ponjuán<sup>79</sup> al remitirse al enfrentamiento dicotómico de cada luchador, cuyas máscaras y nombres de fantasía se convierten en elementos esenciales de dicha narrativa<sup>80</sup>.

[74] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 87.

[75] Margarita Cuellar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018).

[76] Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977*.

[77] Roland Barthes, «El mundo del catch», p. 9.

[78] Como parte de las historias que circulan alrededor de la figura del Santo, se ha difundido, de acuerdo al testimonio de sus hijos, que hasta cierto tiempo la propia familia de Rodolfo Guzmán desconocía que él era el célebre luchador.

[79] Manuel Rodríguez Ponjuán, «El cine mexicano de luchadores».

[80] Además de las figuras del Santo y de otros célebres luchadores, recalcamos la existencia de una serie de films que incluyen también a mujeres luchadoras, como es el caso de *Las luchadoras contra el Médico Asesino* (René Cardona, 1962) y *Las luchadoras vs. el robot asesino* (René Cardona, 1973), que responden a los mismos motivos temáticos de las otras películas, aunque en ellas permanece ausente (salvo en el caso de las rivales de las protagonistas) el uso de la máscara.



Fotografía de los luchadores Blue Demon y Santo, el enmascarado de plata, quienes aunaban fuerzas en sus películas para luchar contra el Mal, pero solían ser contrincantes en las peleas fuera de los sets de cine.

[81] 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», p. 140.

[82] El cine mexicano ya había tenido científicos ambiciosos en su filmografía, teniendo antecedentes notables en *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935) y *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935).

[83] Tras el hallazgo de una copia de *El vampiro y el sexo* en una bóveda perteneciente a la familia Calderón, productora del film, esta versión fue restaurada y pudo verse públicamente en México por primera vez en el año 2011, tras diversos altercados legales con la familia del director y con el hijo del Santo. Estas películas con escenas alternativas también circularon por Estados Unidos. Para más detalles sobre esto, remitirse al referido film de Viviana García Besné, *Perdida*.

[84] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 14. 1968-1969* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994a).

[85] Otra película producida por Cinematográfica Calderón como versión de exportación para Europa ha sido *Horror y sexo*, titulada en México como *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1969). Este film no tiene entre sus intérpretes al Santo, pero forma parte de este ciclo de películas vinculadas al género fantástico y de terror producidas por los Calderón.

Por otra parte, no siempre el villano es un ser de otro mundo en estas películas, sino que, como establece Fernández Delgado, suelen ser también científicos que «aparecen como dementes y desadaptados, quienes viven reclusos en su laboratorio»<sup>81</sup>. Estos son derivados del mito de Prometeo y su versión moderna del Dr. Frankenstein. A veces, salen a la superficie simulando normalidad, pero siempre con fines macabros<sup>82</sup>. Esos científicos, monstruosos en sí mismos a pesar de ser humanos, son precisamente productores de monstruos en gran parte de las ocasiones, como sucede en *Santo contra la hija de Frankenstein*, con un hombre bestial llamado Ursus, o en *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1973), con el forzado Golem. Un caso aparte es el film *Santo en el tesoro de Drácula*, en donde la figura del científico está encarnada por el mismo Santo, quien ha inventado una máquina que viaja a través de tiempos remotos y cuya vestimenta de luchador es reemplazada en su laboratorio por un pulcro saco con su correspondiente corbata.

El alcance del Santo no se circunscribe únicamente a su éxito en el cine mexicano y de otros países de Latinoamérica, sino que se extiende también a otros

espacios como Estados Unidos (donde se lo conoce como Samson, en alusión al personaje bíblico conocido por su fuerza sobrenatural, reforzando así su dimensión épica) y, también, en Europa (donde se distribuyeron cortes de los films con variados desnudos). Uno de los casos más célebres de difusión de versiones eróticas de estas producciones es *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), versión no censurada de la ya mencionada *Santo en el tesoro de Drácula*<sup>83</sup>, en donde el famoso conde tiene encuentros eróticos con su víctima elegida como compañera eterna, además de estar secundado por un séquito de mujeres vampiro exhibiendo desnudos totales. Otro film que tendría una versión de exportación con escenas eróticas fue *Las luchadoras vs. el robot asesino* que, de acuerdo a García Riera<sup>84</sup>, se difundió como *Sex Monster* o *El asesino loco y el sexo*, además de la película *Los leprosos y el sexo* (versión alternativa de *Santo contra los jinetes del terror*)<sup>85</sup>. En estos films, la figura del monstruo,

como puede ser el conde Drácula o un leproso, está marcada por lo que Noël Carroll llama lo «intersticial»<sup>86</sup>, es decir, por la combinación de características humanas con lo sobrenatural o lo inmundo, lo cual habilita la posibilidad de un acercamiento vinculado a la seducción. Aunque el vampiro es un ser terrorífico y peligroso por sus poderes de control mental, tiene un aspecto humano que resulta atractivo a sus víctimas mujeres. Así, Drácula, antes de alimentarse de la sangre de sus víctimas, toca sus pechos y las besa o, en su defecto, se encarga él mismo de desnudar a su séquito de mujeres vampiro.

Si bien no faltan films en donde el Santo bese a alguna mujer o donde se aluda a su sexualidad por medio de indicios<sup>87</sup>, él no es el protagonista de esas escenas eróticas. Aun así, estas versiones introdujeron un perfil diferenciado del personaje al que, usualmente, como hemos mencionado, el público mexicano ha vinculado a características candorosas y honoríficas. La introducción del erotismo explícito en estos films tenía como objetivo ampliar el espectro de posibles espectadores, desvinculándoles de establecerse como una propuesta de entretenimiento infantil. Sin embargo, tal como expresa en una entrevista Viviana García Besné, sobrina nieta de Guillermo Calderón, este objetivo no pareció tan provechoso para el productor:

[...] se fue dando cuenta que esto no iba a funcionar, porque las películas de este personaje tenían un público menor de edad muy grande y ya tenían un público cautivo mayor de edad. Entonces, en realidad iban a perder espectadores porque la clasificación iba a cambiar<sup>88</sup>.

Aun así, estas películas, censuradas en México, pudieron extender la figura del Santo a otras latitudes, lo cual demuestran las copias subtituladas al francés e inglés en la bóveda de los Calderón, añadiéndole, entonces, un factor extra a su popularidad basado en el erotismo.

Por otra parte, como expresan Andrew Syder y Dolores Tierney<sup>89</sup>, las películas de luchadores, así como otras de ciencia-ficción u horror lanzadas por los Calderón, fueron a su vez dobladas al inglés para su televisación en Estados Unidos o su proyección en los autocines a través de los productores Jerry Warren y K. Gordon Murray. El primero de ellos fue célebre por su atribución de modificar el contenido de los films a través del montaje o de incluir una música de clima diferente, como el rock<sup>90</sup>; mientras que el segundo, quien tuvo en su poder la producción de nuevas versiones de los films de los Calderón, solía respetar ma-

Besné» (*Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 18, octubre de 2018), p. 410. Disponible en: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1677>> (27/05/2019).

[89] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fightinh, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic».

[90] Es llamativa la retitulación del film *Las luchadoras contra la momia a Rock'n'roll Wrestling Women vs. the Aztec Mummy* en una de sus versiones estadounidenses.



Afiche de *El vampiro y el sexo*, versión de exportación del film *Santo* en el tesoro de Drácula (René Cardona, 1968).

[86] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 83.

[87] Por ejemplo, circula una fotografía en *still* en donde el enmascarado aparece en la cama besando a una mujer, pero la fuente no pudo todavía ser corroborada ni tampoco se ha podido tener una referencia certera respecto a cuál película pertenece dicha imagen.

[88] Silvana Flores, «El cine que nadie quiso conservar: la memoria familiar y cinematográfica, y nuevas formas de difundir la cultura popular. Entrevista a Viviana García

yormente las versiones originales<sup>91</sup>. Dichas películas traducidas al inglés para el público estadounidense nos llaman la atención acerca de la importancia de los *mexploitation films* no solo como fenómenos funcionales a las estrategias de los productores para la consolidación de la industria local, sino que también nos llevan a considerar las implicaciones transnacionales que son consecuencia de tal importación, entre las que destacamos la existencia de un mercado internacional interesado en estas películas<sup>92</sup> a pesar de las particularidades nacionales que ellas conllevan. De acuerdo con las consideraciones de Viviana García Besné<sup>93</sup>, la apertura al mercado estadounidense estaba en los planes de estos productores mexicanos, pero, a sabiendas de la menor infraestructura en comparación con el cine del mismo género realizado en el país vecino, desistieron de expandirse hacia esas latitudes. Las versiones que finalmente se harían en Estados Unidos —sin la previa autorización de su creador original, pero con la acreditación correspondiente en sus títulos de crédito (bajo el nombre de William Calderon Stell)— corroboran un interés por la conexión de ambos países, quién sabe si por el exotismo que la imagen de los luchadores o los monstruos mexicanos suscita-ba en los espectadores de habla inglesa o por un mero interés en el género.

[91] Algunas de las películas que Murray distribuyó en Estados Unidos fueron *La momia azteca contra el robot humano*, *Las luchadoras contra el médico asesino* y, al menos, cuatro films protagonizados por el Santo: *Santo vs. las mujeres vampiro* (*Samson vs. the Vampire Women*, 1962), *Santo contra los zombies* (*Invasion of the Zombies*, 1962), *Santo en el museo de cera* (*Alfonso Corona Blake*, 1963) y *Santo contra Dr. Muerte* (*Santo vs. Dr. Death*, 1973), también conocida como *Masked Man Strikes Again*. Para mayores referencias, ver Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977*.

[92] En relación con la trascendencia del cine mexicano a través de sus figuras, destacamos la información provista por Cortés y Martínez acerca de la existencia de una sala cinematográfica en Beirut cuya fachada está diseñada con la figura del Santo. Ver Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, «Superhéroe de carne y hueso» (*Somos*, año 10, especial 2, octubre de 1999).

[93] Silvana Flores, «El cine que nadie quiso conservar: la memoria familiar y cinematográfica, y nuevas formas de difundir la cultura popular. Entrevista a Viviana García Besné».

## Conclusiones

A lo largo del artículo pudimos corroborar que, ante un período de crisis industrial del cine mexicano a causa del desgaste de las fórmulas precedentes y de la



Captura de pantalla de los créditos iniciales de *La maldición de la momia azteca* (Rafael Portillo, 1957), en su versión traducida al inglés.

aparición de nuevos medios de comunicación masivos como la televisión, durante los años sesenta y setenta se intentó apuntalar nacional y regionalmente la producción a través del atractivo de espectáculos de corte popular emergentes como la lucha libre<sup>94</sup> y de la difusión de narraciones vinculadas al género fantástico y de terror, que incluyeron elementos provenientes de leyendas nacionales y universales de gran adhesión en el gran público. El cine de luchadores que, como pudimos ver, está comprendido por una variedad mixturada de géneros cuyos límites entre la comedia, el melodrama, la ciencia-ficción, la fantasía, el wéstern y el horror estuvieron más difusos que nunca, fue una herramienta de gran poder para restituir a los públicos a las salas cinematográficas. Aunque gran parte de los estudiosos no han celebrado esto, como ocurrió con Jorge Ayala Blanco, quien describió a este cine como el «de mayor inventiva cándida, el de mayor indigencia expresiva y mayor arraigo espontáneo»<sup>95</sup>, o Emilio García Riera —quien fue por cierto uno de los agentes culturales del Nuevo Cine—, que en uno de sus comentarios a las películas del Santo<sup>96</sup> le adjudicó el mote de «cine ignorante», ignorancia alineada, según el autor, a un público que no era capaz de distinguir entre «la ficción de una película y la ofrecida en una arena de lucha libre»<sup>97</sup>. Sin duda, estas películas no tenían la admiración de la crítica y los analistas especializados, pero calaron profundo en el gusto de los espectadores que buscaban en el cine un espacio para el entretenimiento.

El célebre luchador Santo, el enmascarado de plata, fue funcional al respecto, nucleando en su persona la figura de un héroe que imparte justicia desinteresadamente, simplificando la división entre el Bien y el Mal, ya que en los films aquí analizados, tanto en las escenas en el ring (donde se desarrolla el espectáculo de la lucha libre) como en los espacios donde se despliega la trama argumentativa, se mantiene una concepción binaria de la justicia, que opone al Santo (y a sus colaboradores) a otros agentes asociados al Mal, comandados por científicos con ambición mística de poder, más leyendas propias del imaginario del cine de terror estadounidense, particularmente las producciones de la Universal.

Por otra parte, pudimos ubicar a estas películas, salidas en parte de la firma Cinematográfica Calderón, algunas en coproducción con el mismo Santo<sup>98</sup>, como participantes de un período particular de la industria del cine mexicano en el cual la política cinematográfica estatal estaba en pugna con los productores privados (especialmente aquellos vinculados a un cine de espectáculo). En medio de esta disputa, la planificación de estos films, que apuntaban a la repetición de fórmulas de éxito, garantizó, a través de estrategias narrativas y genéricas disociadas de la alta cultura, la expansión comercial en América Latina y otras latitudes. Podemos entender entonces que el cine fantástico mexicano, lejos de ser un simple intento de emulación de los modelos genéricos provenientes del exterior, ha sido un fenómeno de explotación de las adherencias del gran público por las tradiciones populares como la lucha libre y las leyendas que circundan el imaginario nacional e internacional, otorgándole, quizás, no la calidad que la crítica especializada le reclama, pero sí un vislumbre de originalidad aun en medio de la imitación.

[94] En relación con este afianzamiento de lo popular, es destacable la secuencia de *Santo contra la magia negra* en la cual se ponen en paralelo, a través del montaje alternado, un desfile de carnaval con una lucha del Santo en el ring.

[95] Jorge Ayala Blanco, «Los luchadores muérganos», en *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo* (México D.F., Ed. Grijalbo, 1994), p. 157.

[96] Se refiere particularmente al film *Santo en la venganza de la momia*.

[97] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 15. 1970-1971* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994b), p. 145.

[98] Otras empresas que produjeron esta clase de films fueron Producciones Géminis, Cinematográfica RA, S.A., Cinematográfica Pelimex, S.A., Filmadora Panamericana, S.A. y Producciones Cinematográficas, S.A.



Un luchador se transforma en hombre lobo en el transcurso de una pelea en *Santo vs. las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).
- AVIÑA, Rafael, «El cine de luchadores», en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (México D.F., Editorial Océano de México S.A, 2004), pp. 185-201.
- AYALA BLANCO, Jorge, «El horror», en *La aventura del cine mexicano* (México D.F., Ediciones Era, 1968), pp. 209-221.
- , «Los luchadores muéganos», en *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo* (México D.F., Ed. Grijalbo, 1994), pp. 157-163.
- BARTHES, Roland, «El mundo del catch», en *Mitologías* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1999), pp. 8-14.
- CARROLL, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005).
- COMIC NACIONAL, «Santo el enmascarado de plata», Disponible en <<http://allcomiconacional.blogspot.com.ar/p/santo-el-enmascarado-de-plata.html>> (15/04/2018).
- CORTÉS, Ana María y MARTÍNEZ, María Eugenia, «Superhéroe de carne y hueso» (*Somos*, año 10, especial 2, octubre de 1999).
- COSTA, Paola, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988).
- CUELLAR BARONA, Margarita, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018).
- ESPAÑA, Claudio (coord.), *Cien años de cine* (Buenos Aires, La Nación, 1996).
- FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel, «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 e Iván Trujillo, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*. (Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), pp. 134-148.
- FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A., *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. (Michoacán, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional

- para la Cultura y las Artes, 2004).
- FLORES, Silvana, «El cine que nadie quiso conservar: la memoria familiar y cinematográfica, y nuevas formas de difundir la cultura popular. Entrevista a Viviana García Besné» (*Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 18, octubre de 2018). Disponible en: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1677>> (27/05/2019).
- FRÍAS, Isaac León, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad fílmica* (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013).
- GARCÍA, Gustavo, «La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta», en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (México D.F., Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001), pp. 198-220.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. 14. 1968-1969* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994a).
- , *Historia documental del cine mexicano. 15. 1970-1971* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994b).
- GREEN, Doyle, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977* (North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005).
- GUBERN, Román, *Historia del cine. Tomo 2* (Barcelona, Baber, 1992).
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986).
- MAST, Gerald, «La era de los estudios», en Donald E. Staples., *Antología del cine norteamericano* (Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1976), pp. 224-236.
- MEYER, Eugenia (coord.), «René Cardona», en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano II* (México, Cineteca Nacional, 1976), pp. 55-70.
- MONSIVÁIS, Carlos, «La hora de la máscara protagonista. El Santo contra los escépticos en materia de mitos», en *Los rituales del caos* (México, Ediciones Era, 2001), pp. 125-133.
- MOORE, María José y WOLKOWICZ, Paula, «Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950», en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), pp. 61-83.
- MORIN, Edgar, *Las estrellas del cine* (Buenos Aires, Eudeba, 1966).
- PAZARÍN, Víctor Manuel, «El Santo en su máscara», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 214-215.
- ROAS, David, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 7-46.
- RODRÍGUEZ PONJUAN, Manuel, «El cine mexicano de luchadores», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 212-213.
- RUÉTALE, Victoria y TIERNEY, Dolores (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas and Latin America* (New York, Routledge, 2001).

- SÁNCHEZ, FRANCISCO, «El enmascarado de plata», en *Crónica antiolema del cine mexicano* (México, Universidad Veracruzana, 1989), pp. 61-63.
- SOBERÓN TORCHIA, EDGAR, «El cine de terror mexicano», en *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 202-204.
- SYDER, ANDREW y TIERNEY, DOLORES, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic», en Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.), *Horror International* (Detroit, Wayne State University Press, 2005), pp. 33-55.
- TODOROV, TZVETAN, «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 47-64.
- , «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 65-82.
- TUDOR, ANDREW, «Genre», en Barry K. Grant (ed.), *The Film, Genre Reader* (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 3-11.
- VILLORO, JUAN, «Haz el bien sin mirar a la rubia», en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), pp. 14-19.

**Recibido:** 7 de mayo de 2018

**Aceptado para revisión por pares:** 11 de octubre de 2018

**Aceptado para publicación:** 31 de enero de 2019

