

00424  
18



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**¡ SANTO, SANTO, SANTO !  
CULTURA POPULAR, CINE Y LUCHA LIBRE,  
EL CASO DE 8 PELICULAS DE SANTO EL  
ENMASCARADO DE PLATA (1962-1973)**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:**

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

**P R E S E N T A :**

**OSCAR BARRERA SANCHEZ**

**ASESOR: RAUL TAKANO ORTIZ**



MEXICO, D. F.

JUNIO 2003



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*No sólo de pan vive el hombre.  
Jesús.  
Solamente somos campesinos sembrando semillas de fe en un camino incierto de vivencias, similitudes y  
sueños de nuestra tierra Latinoamericana.  
Rubén Blades.*

	Página
<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Hacia una definición de cultura popular</b>	
1.1 Cultura y teoría de la Práctica .....	14
1.2 Las culturas populares desde la teoría de la práctica .....	20
1.3 Nuevas formas de fabricación de Cultura: Cultura de Masas y Cultura Popular .....	24
1.4 Cultura popular en tiempos de medios electrónicos y populismo .....	28
1.5 ¿Qué vemos a través de lo popular? .....	32
<b>2. La conformación de la Ciudad de México</b>	
2.1 La migración del campo a la ciudad: fenómeno natural del capitalismo .....	34
2.2 La migración a la Ciudad de México: La conformación de los barrios y su estilo de vida .....	42
2.3 Hacia una definición de clases subalternas en la Ciudad de México .....	55
2.4 Cultura popular urbana y cultura de masas .....	58
<b>3. La lucha libre en México</b>	
3.1 ¿Qué es la lucha libre? .....	63
3.2 Orígenes de la lucha libre en México .....	67
3.3 Lucha libre: deporte o espectáculo .....	73
3.4 Los símbolos de la lucha libre en nuestro país	
3.4.1 Los signos teatrales de la lucha libre .....	75
3.4.2 Rudos y técnicos: el Bien contra el Mal o el estereotipo de los valores burgueses .....	82
3.5 Soy o me parezco: La máscara, legado ancestral .....	86
3.5.1 La máscara como representación ritual. <i>Todos somos...</i> .....	88
3.5.2 La verdadera incógnita .....	93
3.6 La lucha libre como representación de la vida cotidiana .....	95

<b>4.</b>	<b>El Cine de Lucha Libre</b>	
4.1	De los 50 a los 70 y el encordado visual .....	100
4.2	A falta de héroes y superhéroes... Los ídolos del pancracio al cine mexicano .....	110
4.3	Cine barato y reactivación del mercado .....	114
4.4	El cine de horror en México .....	121
4.5	El cine de horror, ciencia-ficción y la lucha libre .....	127
4.6	Cine de luchadores o melodrama lúdico .....	129
4.7	Cine masivo y antiintelectual o ¿cómo se organiza la cultura? .....	138
<b>5.</b>	<b>Santo, El Enmascarado de Plata</b>	
5.1	Santo y seña: De <i>Rudy Guzmán a Santo</i> .....	146
5.2	Los milagros de <i>Santo</i> en el ring .....	157
5.2.1	Un rudo beatificado .....	159
5.2.2	Santos mitos .....	168
5.3	El <i>Santo</i> en la pantalla grande	
5.3.1	El mito transhistórico de <i>Santo</i> o <i>El hacha diabólica</i> La lucha del bien contra el mal a través del tiempo y la inmortalidad del héroe .....	175
5.3.2	Del nacionalismo populista de los 60 o <i>Santo en el tesoro de Drácula</i> .....	184
5.3.3	Ciencia para quién. Pecado o redención. <i>Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein</i> De la rivalidad inmortal a lucha contra el mal .....	192
5.3.4	De la lucha libre a la INTERPOL. <i>Santo en Misión Suicida</i> .....	198
5.3.5	La magia de la negra la indoeuropea la desea o <i>Santo contra la magia negra</i> . La internacionalidad y la inmortalidad del héroe .....	205
5.3.6	Santo y casto o la eterna lucha entre lo diabólicamente femenino y el héroe. <i>Santo contra las Mujeres Vampiro y Santo contra las Lobas</i> .....	214
5.3.7	Mito contra mito o <i>Santo contra la venganza de la momia</i> .....	229
	<b>Conclusiones</b> .....	235
	<b>Bibliografía</b> .....	242
	<b>Hemerografía</b> .....	249
	<b>Filmografía básica</b> .....	250

El estudio de las expresiones de las culturas es un tema que ha acarreado gran interés a través de la historia. Pero el estudio de las culturas populares es algo que está en debate constantemente por las orientaciones filosóficas, sociológicas y comunicacionales que la tratan. Es un desafío para la creación de una explicación científica de la misma y más aún cuando en ella intervienen elementos que responden a intereses de una clase en particular: la burguesía.

Así, el análisis de uno de estos fenómenos sociales es el de la Lucha Libre en México y la relación que se ha establecido en los últimos tiempos de identificación con miembros de las clases antagonistas de la citada en el párrafo anterior: las subalternas. Algunas investigaciones se han realizado con un enfoque psicológico o meramente como espectáculo o de manera deportiva. Es por ello que considero que debe entenderse este problema cultural en su justa dimensión y por ello el estudio, el análisis y la interpretación que se realizará en este trabajo de investigación.

En lo que respecta a la comunicación y su forma enviada en los medios de difusión (es decir sin un proceso dialéctico, libre y democrático), el cine sirvió como vehículo para exponer a esta cultura popular que, con fines lucrativos y clasistas, ofreció uno de los subgéneros filmicos únicos en el mundo dignos de ser estudiados desde la filosofía, la sociología, la ciencia de la comunicación, entre otras. Es más fácil desdeñar estas cintas que realmente interpretar el sentido de las mismas.

Considero que el surgimiento de la lucha libre y de sus personajes, en este caso *Santo, El Enmascarado de Plata*, es producto de las expresiones de la clase dominada y por ende de la cultura popular urbana y es con los medios de difusión (en este caso el cine) que se convierte en cultura de masas al servicio de la reproducción de la hegemonía ideológica de la clase dominante. Asimismo, la figura de *Santo, El Enmascarado de Plata* surge en la cultura popular mientras los dueños del capital, el Estado y los medios de difusión de la ideología capitalista lo transforman en cultura *pop*, ésta entendida no como popular sino como *kitsch*.

El cine, en general, es uno de los medios de difusión menos estudiados a fondo. Por ello, pienso que es uno de los temas que debemos abordar en la actualidad, pero no sólo

como un medio de difusión, o en su capacidad estética como arte o contradictoriamente como un ente aislado de un modo de producción y de una formación social en lo particular.

Cabe destacar que la realidad no se presenta originariamente al hombre en forma de objeto de intuición, de análisis y de comprensión teórica [...] se presenta como el campo en que se ejerce su actividad práctico-sensible y sobre cuya base surge la intuición práctica inmediata de la realidad.<sup>1</sup> Entonces, un tema de investigación en esta materia no es producto de un animismo ideológico, sino surge de una realidad concreta, y nosotros sólo abstraemos epistemológicamente esa parte objetiva para poder analizarla, primero, y que nos pueda servir de base para poder transformar de manera dialéctica ese proceso, que si bien se gesta en la superestructura, podemos darle un giro en torno al análisis de su base o infraestructura.

El cine mexicano es aún un tema con enorme campo de estudio. Pero por razones de conocimiento no podemos estudiar este fenómeno social completo y por ello tomamos un subgénero que ha sido arbitrariamente desdeñado por no comprender las condiciones económicas, políticas, sociales, culturales, antropológicas y de orden simbólico que lo enmarcan. Nos referimos a ese subgénero que es el cine de luchadores que se origina a inicios de los años 50 cuando la conformación de la ciudad de México comenzaba a mostrar sus repercusiones como tal, por consecuencia de la migración de los trabajadores del campo a la ciudad que se da como proceso producto de una industrialización tardía en el capitalismo mexicano.

A nivel mundial nos enfrentábamos -como humanidad- a una de las experiencias relevantes producto de las relaciones de poder económico insatisfechas desde la guerra de 1914 a 1918 y que darían paso a una, todavía más cruenta guerra que tendría como consecuencias seis años de una población mundial en ascuas de su futuro, el desarrollo explícito de las formas de pensamiento que propondrían desde la eliminación de grupos raciales y la supremacía de una en especial, como fue el caso de Alemania, Italia y Japón, entre otros; la consolidación de uno de los países capitalistas con mayor injerencia en el entonces futuro económico, ideológico y militar como lo fueron y lo son los Estados Unidos de América y, las contradicciones manifiestas del mismo orden capitalista analizadas por diferentes pensadores de los que destacan los pertenecientes a la corriente

---

<sup>1</sup> Karel Kosík. *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967, p.25.

del materialismo histórico-dialéctico, que, primero consolidaron una forma diferente de producir y organizar el trabajo, la sociedad, la cultura etc. en países como la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, China, entre otros, a la que se denominó socialismo real.

No podemos pasar por alto lo que significó el decenio de los 60 y principios de los 70 (momento histórico determinado por ser los años en que se produjeron y exhibieron los materiales que serán analizados) para el exterior como para el interior de la nación. Por un lado, el avance del socialismo a nivel mundial y en lo próximo a Cuba; la invasión armada por parte de los Estados Unidos a Vietnam; el asesinato del presidente norteamericano John F. Kennedy; el *apartheid*; el *pop-art* norteamericano que apareció en 1962 con Andy Warhol y sus paneles publicitarios; comienza la carrera espacial –satelital con Telestar y posteriormente Syncom; termina lo que se denominó la Revolución cultural china, el movimiento *hippie* pacifista, diversas revueltas estudiantiles, la invasión del ejército soviético a Checoslovaquia, el mayo francés, los Panteras Negras, los movimientos de descolonización en el norte de Argelia, Nigeria, Congo; la llegada a la Luna, la lucha de las diferentes guerrillas en América Latina, etc.

No obstante, esta serie de contradicciones en el sistema capitalista trae como consecuencias, que ese orden simbólico se transforme a partir de la identificación de las apropiaciones desiguales de los bienes económicos y culturales. Es aquí donde la lucha libre juega un papel considerable ya que, por una parte, sirve de catarsis al público asistente a las *arenas*, además de suministrar expresiones cotidianas al deporte espectáculo por excelencia, que este retomará y creará, lógicamente, una identificación con los símbolos de esa vida y con lo que siempre esta deseando y que ha sido impuesto inconscientemente por el orden de explotación y opresión de la clase dominante.

México en aquel momento se organizaba después de la revolución y las instituciones comenzaban a dar como fruto un orden legal a las peticiones que dieron pie a la lucha comenzada en 1910.

En México, a partir de la Segunda Guerra Mundial, los elementos conservadores del partido gubernamental (Partido Revolucionario Institucional) accedieron al poder – Miguel Alcán (1946-52), Adolfo Ruiz Cortines (1952-58), Adolfo López Mateos (1958-64), Gustavo Díaz Ordaz (1964-70) – y su gestión se caracterizó por fomentar la industrialización y frenar, a veces, las conquistas revolucionarias, acompañadas por una



creciente corrupción. Esta última tendencia mostró la crisis política del país y desembocó en conflictos públicos y violencia, de los que destaca el que tuvo lugar en 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en la ciudad de México, donde fue brutalmente reprimida una manifestación estudiantil.

Debido a estos sucesos el partido gubernamental replanteó su estrategia y con Luis Echeverría Álvarez (1970-76) y José López Portillo (1976-82) orientó su política interna al populismo nacionalista.

La población crecía vertiginosamente y de 1900 que se contaba con 13 700 mil habitantes en el país, pasó en 1940 a casi 20 millones y para el censo de 1970 eran cerca de 50 millones los pobladores<sup>2</sup>, lo cual demuestra que la población que en el periodo de la posguerra mundial y la consolidación de las instituciones en el país se registró un aumento total en 40 años de más de 30 millones.

El crecimiento de la ciudad de México y la penetración al área contigua del Estado de México correspondió a un momento de desarrollo capitalista del país en el que la manufactura requería una más amplia y adecuada infraestructura. La industrialización como motor del crecimiento espacial de la ciudad de México se vio favorecido por la existencia de una mano de obra barata y que ha venido creciendo y reproduciéndose con fuerte contribución de migrantes.<sup>3</sup>

Esa mano de obra es el trabajo en su forma asalariada. Tenemos que definir, primero, al "trabajo como fuente de toda riqueza [...] Lo es. En efecto, a la par que la naturaleza, proveedora de los materiales que él convierte en riqueza. Pero el trabajo es muchísimo más que eso. Es la condición básica y fundamental de toda la vida humana. Y lo es en tal grado que, hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre".<sup>4</sup>

Evidentemente, el capitalista que compra en el mercado la fuerza de trabajo por su valor tiene derecho a usarla como mejor desee. De tal manera, el proceso de trabajo se realiza entre objetos comprados por él, y su producto le pertenece<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Gomezjara, Francisco. *Sociología*, México, Porrúa, 1989, p. 225.

<sup>3</sup> Humberto Muñoz, Claudio Stern y Orlandina de Oliveira (comps.). *Migración y desigualdad social en la ciudad de México*, México, UNAM, 1977, p. 47.

<sup>4</sup> Frederic Engels. *El papel del trabajo en la transformación del mano en hombre*, Ed. Ayuso, Madrid, 1964, p. 59.

<sup>5</sup> Karl Marx. *El Capital*, tomo I, México, Ed. Siglo XXI, 1984, p.224.

Por lo tanto, este incremento de la población en la ciudad capital tiene que ver con el proceso del capitalismo y la industrialización que condujeron a un avance inusitado y la acentuación progresiva de las contradicciones en el seno de la sociedad. Estas podemos señalarlas como: "Campo-Ciudad; Agricultura-Industria; Países industrializados-Países con poca industrialización; Metrópolis colonialistas-Países colonizados; Formas de producción capitalistas-precapitalistas".<sup>6</sup>

Las principales razones dadas para migrar fueron: económica, salud, educación, comodidad, etc., en ese orden.<sup>7</sup>

Con la afirmación anterior, nos damos cuenta de algunas de las contrariedades a las que hemos venido refiriendo. Pero florece una en la que se intensifica la contradicción. Esta es la existente entre el capital y el trabajo, que encarnan los dueños de los medios de producción y los que venden su fuerza de trabajo en las fábricas. Así "nuestra época, la época de la burguesía, se distingue, sin embargo, por haber simplificado las contradicciones de clase. Toda la sociedad va dividiéndose, cada vez más, en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases, que se enfrentan directamente: la burguesía y el proletariado".<sup>8</sup> Los primeros han demarcado el desarrollo de los segundos en este sistema.

La movilidad ocupacional vertical se relaciona asimismo con este tipo de migración, aceptándose frecuentemente que son los migrantes recién llegados, los que pasan a ocupar los estratos más bajos. Permitiendo la movilidad de los nativos hacia sectores diferentes. En términos políticos, la capacidad de regateo del movimiento obrero, se interpreta en función de la proporción de desocupados o subempleados migrantes, quienes suelen mostrar, según la teoría, una mayor resignación por los bajos salarios y las malas condiciones de trabajo.<sup>9</sup>

De esta manera, los migrantes internos de los diferentes estados de la República se asientan en los barrios históricos de la ciudad (el Centro, La Lagunilla, Tepito, etc.) o dan pie a la conformación de lugares aldeaños con iguales o peores características de vida en el área metropolitana (Ecatepec, Naucalpan, Tlalnepantla, Nezahualcóyotl, Chimalhuacán).

En los casos del área metropolitana pueden ser delineados durante "el decenio de los cuarenta -periodo en que se inicia de lleno el crecimiento económico- comenzó en

<sup>6</sup> Bermúdez, Roberto. *Guía de economía política*, México, UNAM, 1995, p. 45.

<sup>7</sup> Enrique Contreras Suárez. "El flujo migratorio hacia la ciudad de México" en *Revista Mexicana de Sociología*, México, UNAM, julio-septiembre, 1975, p. 814.

<sup>8</sup> Karl Marx y Frederic Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Ed. Progreso, 1978, p. 31.

<sup>9</sup> Enrique Contreras Suárez, *op. cit.*, p. 789.

forma intensa la industrialización de la ciudad, particularmente en la zona norte del Distrito Federal. [...] Tlalnepantla fue el primer municipio que se incorporó al área metropolitana hacia 1950. [...] Durante esta década el crecimiento industrial, principalmente, tuvo un considerable impacto sobre los municipios de Naucalpan y Ecatepec, que también pasaron a formar parte del conglomerado metropolitano. Igualmente durante este lapso el municipio de Chimalhuacán se constituyó como parte del área metropolitana".<sup>10</sup>

Entonces, identificamos que en este proceso de concentración industrial y crecimiento urbano se gestan, al mismo tiempo, la división de los seres humanos en clases sociales producto de las relaciones sociales de producción del este modo de producir denominado capitalismo. "La moderna sociedad burguesa, que ha salido de entre las ruinas de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Únicamente ha sustituido las viejas clases, las viejas condiciones de opresión, las viejas formas de lucha por otras nuevas".<sup>11</sup>

Sobre las bases de las condiciones naturales y tecnológicas, se levantan las relaciones sociales de producción, o sea, la posición de los seres humanos respecto a la producción y distribución (formas de propiedad) de la riqueza socialmente generada, ello provoca la existencia de clases sociales. Estas clases sociales son dos fundamentales: la burguesía y el proletariado, y en ellas se encuentran diferentes sectores intermedios. "El proletariado suele vivir en grandes ciudades y no lo unen a su patrono más que relaciones de dinero".<sup>12</sup>

Todos estos fenómenos económicos surgen en un plano de infraestructura, es decir, "En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituyen la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social."<sup>13</sup>

A la cultura popular esta ligada la cosmovisión de la clase dominada, del pueblo y de la situación de la clase social. "No podemos entender a la cultura popular como

<sup>10</sup> Humberto Muñoz, Claudio Stern y Orlandina de Oliveira (comps.). *Op. cit.* P. 48.

<sup>11</sup> Karl Marx y Frederic Engels. *op. cit.* p. 31.

<sup>12</sup> *op. cit.* p. 73.

<sup>13</sup> Karl Marx. *Contribución a la crítica de economía política*, México, Siglo XXI, 1987, p. 4.

expresión de la personalidad de un pueblo, porque tal personalidad no existe como entidad *a priori*, metafísica, sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales".<sup>14</sup>

Es en estas relaciones sociales de las nacientes clases subalternas de la ciudad de México donde crece la expresión deportiva-espectacular que denominamos Lucha Libre como producto histórico de la cultura popular.

En ella se establece una escenificación al estilo teatral en la que los valores de los que se vale la clase dominante se expresan en una batalla que va más allá de rudos y técnicos y que tiene que ver con la forma de ver la vida cotidiana, su organización y los enigmas que surgen de las expresiones de culturas ancestrales, así como la eterna representación psíquica-social-mitológica que se establece entre la vida y la muerte.

Pero esto no pudo pasar de lado para la clase dominante, quien distinguió a la Lucha Libre como un instrumento que podía tomar para la implantación y reproducción de modelos morales, así como, la venta, no sólo de la mercancía (historieta, película) sino también de ideología.

La Lucha Libre tiene a su vez un personaje que resalta sobre todos los demás a través de la historia de la misma: *Santo El Enmascarado de Plata* quién fue el estandarte del encordado casi desde su presentación con ese nombre el 26 de julio de 1942. "No existe, dentro de toda la nómina luchística mundial, un personaje tan famoso, grande y enigmático como *El Santo*, por lo que, "adelantándome al futuro, luchísticamente hablando, el Siglo XX debe ser considerado el Siglo de *El Santo*."<sup>15</sup>

"Desde la mitología griega [...], la cultura popular se ha nutrido de héroes. Figuras míticas e inmaculadas dispuestas a luchar por la libertad moral, social e incluso política de un pueblo [...]."<sup>16</sup>

En él se resume, no solamente, la idea de un simple personaje de ese deporte sino que su efigie el mito del hombre invencible, de guía y maestro en el encordado sobrepasa el ring dando vida a ese ser legendario de la *Genealogía de la moral* de Federico Nietzsche; al único superhéroe real que es capaz de pelear en el pancracio con seres humanos comunes y

<sup>14</sup> Néstor García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Ed. Nueva Imagen, 1982, p. 61.

<sup>15</sup> Rafael Olivera. *Memorias de la Lucha Libre*, México, Ed. Costa Amic, 1999, p. 56.

<sup>16</sup> Rafael Aviña. "Del cuadrilátero a la pantalla", en *El Santo. Vida, obra y milagros*, revista *Somos*, octubre 1999, año 10, p. 20.

corrientes, así como fuera de la lona con mujeres vampiro, con vengativas momias, con científicos perversos y extraterrestres malévolos.

*El Santo* en la pantalla grande, a través de sus 58 cintas, marca esa quimera entre lo creíble y lo increíble, entre entenderlo como ser humano o ente sobrenatural.

El cine de luchadores suplió al moralista cine de cabareteras y pasó el satín de los cortos vestidos de Ninón Sevilla a las máscaras. Así, el cine de Lucha Libre es un híbrido de todas las condiciones geográficas, psicológicas y de clase reflejadas en el melodrama, ahora con tintes lúdicos, la ciencia-ficción, el horror y el anacronismo que pudo llevar a *Santo* al centro de la Atlántida, a una nave espacial o al tiempo de la Colonia.

Santo fue el líder de este subgénero filmico y él sólo protagonizó más del 25% de la producción de este tipo de cintas hasta la fecha.

Es desde esta cuestión que se ha planteado por algunos teóricos sociales y del cine verlo desde la cultura impuesta por los medios de difusión masiva y desde la cultura pop y no como un producto, primero, de la cultura popular, propiamente dicho, que es retomado por la industria de la cultura y regresado por los medios de difusión al servicio de la clase dominante a los sectores que históricamente esperan la venida de un segundo Mesías, que no esperan la transformación de la realidad por ellos mismos, sino por el dios, semidiós, mito, líder o caudillo que si es capaz de pelear con el mismo demonio con qué no ha de poder.

Es por ello que es importante estudiar y analizar la importancia de *Santo El Enmascarado de Plata* como ese producto de la cultura popular en su contexto e indiscutiblemente desde una visión no sólo del cine, la lucha, la moral o la estética, sino de todas ellas que a su vez son producto de las relaciones sociales que se establecen en la realidad concreta de explotación, en un periodo de posguerra mundial y de una fogosa Guerra Fria en los 50, 60 y 70 que detonó una batalla de ideológica, así como la reactivación del cine hollywoodense. En México un proceso de capitalismo tardío acompañado de una creciente concentración industrial y un acelerado crecimiento urbano y por tanto de pobreza, marginalidad en las ciudades y en especial en la de México, sede histórica del centro de la nación.

Los años se seleccionaron, porque *Santo contra las mujeres vampiro* de 1962 es considerada como la película más reconocida de este personaje y de este subgénero por

muchos investigadores y críticos cinematográficos. Además, porque considero que el periodo de los años 60 y principios de los 70 fueron un momento clave para la formación de la cultura de masas, lo pop y el estudio de los mismos, así como una disputa ideológica entre el capitalismo y el socialismo en todo el mundo.

Para estudiar los fenómenos sociales es necesario tomar en cuenta la perspectiva teórica que permita una comprensión y explicación de dichas manifestaciones sociales a fin de evitar análisis superficiales o fragmentarios. En este sentido la Teoría antropológica de la Práctica será el método con el cual abordaremos la presente investigación.

## 1. Hacia una definición de cultura popular

### 1.1 Cultura y Teoría de la Práctica

En estos últimos años ha venido aumentando el interés por análisis que enfocan a través de alguno de los términos interrelacionados del conjunto: práctica, praxis, acción, interacción, actividad, experiencia, ejecución. Un segundo conjunto de términos enfocan en el hacedor de todo lo que se hace: agente, actor, persona, uno mismo, individuo, sujeto.

En ciertos campos el movimiento en esta dirección comenzó al inicio de los setenta, en algunos de ellos surgió como reacción directa del estructuralismo. En lingüística, por ejemplo, hubo un repudio temprano de la lingüística estructural y un fuerte movimiento a ver al lenguaje como comunicación y ejecución. En antropología, también, se buscaba una aproximación basada más en la acción. En Francia Pierre Bourdieu publicó su *Outline of a Theory of Practice* en 1972. En Estados Unidos Geertz criticó tanto los hipercoherentes estudios de sistemas simbólicos como aquello que él llamaba estéril formalismo del estructuralismo, convocando a los antropólogos a ver el comportamiento humano como acción simbólica. En Inglaterra había un ala minoritaria que criticaba la visión tradicional de estructura social, no desde el punto de vista del marxismo estructural sino desde la perspectiva de la elección individual y la toma de decisiones.

Durante una gran parte de los setenta, el marxismo estructuralista y luego la economía política, llegaron a ser dominantes, al menos dentro de la antropología y las ciencias sociales. Para ellos los fenómenos sociales y culturales fueron explicados ampliamente haciendo referencia a mecanismos estructural-sistemáticos de uno u otro tipo. Únicamente a finales de los setenta la hegemonía del marxismo estructural comenzó a menguar. Una traducción la inglés del libro de Bourdieu fue publicada en 1978, y fue entonces, cuando los llamados a una aproximación mayoritariamente orientada hacia la práctica comenzaron a incrementar su auditorio. Por ejemplo:

Los instrumentos de razonamiento están cambiando y la sociedad está menos y menos representada como una elaborada máquina o un cuasi-organismo que como un juego serio, un drama o un texto conductista<sup>17</sup>

Nosotros necesitamos observar estos sistemas en acción, para estudiar tácticas y estrategias, no simplemente las reglas del juego.<sup>18</sup>

Las concepciones de género en cualquier sociedad deberán ser entendidas como aspectos funcionales de un sistema cultural a través del cual los actores manipulan, interpretan, legitiman y reproducen los patrones... que ordenan su mundo social.<sup>19</sup>

¿Qué quieren los actores y cómo pueden conseguirlo?<sup>20</sup>

Si el análisis semiótico-estructural se extendiera a la antropología general sobre la base de su pertenencia al lenguaje, entonces lo que se pierde no es simplemente la historia y el cambio, sino la práctica-la acción humana en el mundo. Alguno debiera pensar que lo que se pierde es todo lo que la antropología es.<sup>21</sup>

Como en el caso de las tendencias de los setenta, el presente movimiento aparece con más amplitud y no abarca solamente el campo de la antropología. En sociología el interaccionismo simbólico y otras formas de la llamada microsociología parecen estar atrayendo la atención, y Anthony Giddens ha puesto en duda la relación existente entre estructura e intervención humana, uno de los problemas centrales de la moderna teoría social<sup>22</sup>. En historia E. P. Thompson ha protestado contra los teóricos (desde los parsonianos hasta los estalinistas) quienes tratan a la historia como un proceso sin sujeto y estaban de acuerdo en el desahucio de la historia como acción humana<sup>23</sup>.

Así, podemos empezar por contrastar de manera general, este conjunto de trabajos orientados por la práctica con ciertas aproximaciones establecidas más firmemente, en especial con el interaccionismo simbólico en sociología y con lo que fue llamado transaccionalismo en antropología.

<sup>17</sup> Clifford Geertz. *La configuración del pensamiento social*, Princeton, Princeton University Press, p. 168.

<sup>18</sup> J.A. Barnes. *Estudios del Parentesco: Algunas impresiones en el estado actual*, México, Gedisa, 1982, p. 246.

<sup>19</sup> Jane Collier y Michelle Z. Rosaldo. "Políticas y género en sociedades simples", en *Significados sexuales: la construcción cultural del género y la sexualidad*, México, UNAM, 1981, p. 47.

<sup>20</sup> Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead (eds.), *Cuerpos de Dios: alimento de Dios: un análisis simbólico del ritual Sherpa*, Cambridge y New York, Cambridge University Press, 1981, p. 49.

<sup>21</sup> Marshall Sahlins. *Metáforas históricas y realidades míticas: Estructura e historia temprana del Reino de las Islas Sándwich*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981, p. 37.

<sup>22</sup> Anthony Giddens. *Problemas centrales en teoría social: Acción, estructura y contradicción en análisis social*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 129.

<sup>23</sup> E. P. Thompson. *La pobreza de la teoría y otros ensayos*, New York, Monthly Review Press, 1978, p. 78.



El primer punto a notar es que estas aproximaciones fueron elaboradas en oposición a la visión dominante, esencialmente parsoniano-durkheimiana del mundo ordenado por reglas y normas. Reconociendo que la organización institucional y los patrones culturales existen, los interaccionistas simbólicos y los transaccionalistas no pretendieron minimizar o arrinconar la relevancia de estos fenómenos para entender la vida social.

Desde el punto de ubicación de la interacción simbólica, la organización social es una construcción dentro de la cual las unidades actuantes llevan a cabo sus acciones. Los hechos estructurales, tales como "cultura", "sistemas sociales", o "roles sociales", ponen condiciones para su acción pero no determinan su acción.<sup>24</sup>

Los nuevos teóricos de la práctica, por otra parte, comparten la visión de que el sistema tiene, de hecho, un muy poderoso efecto, incluso determinante sobre la acción humana y la forma de sus acontecimientos. Su interés en el estudio de la acción e interacción no pretende negar o minimizar esta cuestión, sino expresa más bien la urgente necesidad de entender de dónde viene el sistema —cómo es producido y reproducido—, y cómo cambió en el pasado o cómo será su cambio en el futuro. Como Giddens argumenta en su libro *Problemas centrales en teoría social: Acción, estructura y contradicción en el análisis social*, el estudio de la práctica no es una alternativa antagónica al estudio de sistemas o estructuras, sino su necesario complemento.

El otro aspecto general de la nueva orientación de la práctica, que la diferencia significativamente de las primeras aproximaciones, interaccionistas y transaccionalistas, reside en una palpable influencia marxista que viene desde los setenta. Esto se manifiesta en cierto modo en la manera en que son vistas algunas cosas tales como cultura y/o estructura. Es decir, aunque los nuevos teóricos de la práctica comparten con la antropología de los setenta (Marxismo estructural y Economía política) un fuerte poder modelador de la cultura-estructura, este poder modelador es visto como un motivo de constreñimiento, hegemonía y dominación simbólica.

De manera más general, la influencia marxista está siendo vista bajo el supuesto de que las más importantes formas de acción e interacción para propósitos analíticos son aquellas que tienen lugar en relaciones asimétricas o dominadas, que son estas formas de acción o

---

<sup>24</sup> Herbert Blumer. "La sociedad como una interacción social", en A. M. Rose (ed.). *Comportamiento humano y procesos sociales*, Boston, Houghton Mifflin, 1962, p. 152.

interacción las que explican mejor la forma de cualquier sistema dado en cualquier tiempo dado. Si es un asunto de enfoque dirigido a la interacción entre actores relacionados asimétricamente, o si es más un asunto de definición de los actores en términos de roles y status derivados de relaciones asimétricas en las cuales participan, la aproximación tiende a resaltar la asimetría social como la dimensión más importante, tanto de la acción como de la estructura.

Sin embargo, hablar de una influencia marxista en todo esto es realmente oscurecer un aspecto importante de lo que esta sucediendo: una interpenetración, casi una fusión entre las construcciones marxistas, weberianas y freudianas. "En los sesenta, había sido enfatizada la oposición entre Marx contra Weber y Freud como materialistas e idealistas"<sup>25</sup>. Los teóricos de la práctica, en contraste, se apoyan en un grupo de escritores que interpretan el hábeas marxista de tal manera que lo hace plausiblemente compatible con los puntos de vista de Weber y Freud, entre otros.

La teoría moderna de la práctica busca explicar la (s) relación (es) que se obtienen entre la acción humana, por un lado, y alguna entidad global que podemos llamar el sistema, por otro.

En dos trabajos antropológicos que intentan explícitamente elaborar un modelo basado en la práctica, los autores toman nominalmente el punto de vista del estructuralismo francés (patrones de relación de categorías y de relaciones entre relaciones). De hecho, de algún modo, tanto el *habitus* de Bourdieu como los dramas cosmológicos de Sahlins llegan a ser en varios sentidos semejantes al concepto norteamericano de cultura, combinando elementos de *ethos*, afecto y valor con esquemas de clasificación más explícitamente cognitivos. El asunto es que los teóricos de la práctica asumen que la sociedad y la historia no son simple suma de respuestas y adaptaciones *ad hoc* a estímulos particulares, sino están gobernadas por esquemas organizacionales y evaluativos. Esto (incorporado, por supuesto, dentro de formas institucionales, simbólicas y materiales) es lo que constituye el sistema.

El sistema, además, no esta fragmentado en partes como base y superestructura, o sociedad y cultura, sino es más bien una totalidad relativamente intrincada. "Una institución, como la cultura popular, es al mismo tiempo un sistema de relaciones sociales,

---

<sup>25</sup> Sherry B. Ortner. *La teoría antropológica desde los años sesenta*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1993, p. 43.

arreglos económicos, procesos políticos, categorías culturales, normas, valores, ideales, patrones emocionales, etcétera, etcétera"<sup>26</sup>. Tampoco, por ejemplo, las culturas populares son totalmente asignadas a la sociedad, ni a la religión lo es a la cultura. Una aproximación práctica no requiere partir en pedazos artificiales, como base o superestructura (y argumentar cuál determina a cuál), ya que su empeño analítico no es explicar una parte del sistema por referencia a otra parte, sino preferentemente explicar el sistema como una totalidad integral remitiéndolo a la práctica.

Pero si bien el sistema es una totalidad integral, al mismo tiempo todas sus partes o divisiones no tienen la misma significación analítica. En la esencia del sistema, tanto formándolo como deformándolo, están las realidades específicas de asimetría, inequidad y dominación; en un tiempo y lugar dados. Raymond Williams, un marxista literato-historiador cultural, resume tanto la insistencia sobre el holismo como la posición, característica de esta visión, privilegiadora de la dominación. Tomando el término hegemonía de Antonio Gramsci, como su designación para el sistema, argumenta que:

Hegemonía es un concepto que en primer lugar incluye y va más allá de dos poderosos conceptos anteriores: aquél de *cultura* como un proceso social total en el que los hombres definen y dan forma a sus vidas; y aquél de ideología en cualquiera de sus sentidos marxistas, en el que un sistema de significados y valores es la expresión o proyección de un interés particular de clase.

Hegemonía va más allá de cultura en su insistencia por relacionar el proceso social total con distribución específica de poder e influencia. Decir que los hombres definen y dan forma a sus vidas es verdad sólo como abstracción. En cualquier sociedad real hay igualdades específicas en significados y por tanto en capacidades para llevar a cabo este proceso... Por eso Gramsci introdujo el necesario reconocimiento de la dominación y la subordinación en que estaba hasta ahora, en todo caso, para ser aceptado como un proceso total.

Es justamente en este reconocimiento de la totalidad del proceso, que el concepto de hegemonía va más allá de la ideología. Lo decisivo no es sólo el sistema consciente de creencias e ideas, sino el proceso total social vivido como organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes...

Lo que la teoría de la práctica pretende explicar, entonces, es la génesis, la reproducción y el cambio de forma y significado de una totalidad socio-cultural dada, definida en este sentido.

---

<sup>26</sup> *ibid.* p. 45.

El estudio de la práctica es después de todo el estudio de todas las formas de acción humana, pero desde un ángulo particular. La mayor parte de la antropología práctica hasta la fecha toma estas unidades como actores individuales, ya sean individuos históricos efectivos, o tipos sociales. El analista toma esta gente y sus hechos como puntos de referencia para entender un despliegue particular de eventos, y/o para comprender el proceso involucrado en la reproducción o cambio de algún grupo de hecho estructurales.

En este sentido, uno puede tener la esperanza de una hibridación entre las consideraciones prácticas, más orientadas sociológicamente con su visión de motivos relativamente desnaturalizada, y algunos de estos hechos de emoción y motivación más ricamente estructurados.

Los antropólogos concuerdan ampliamente en que la cultura da forma, guía, nivela e inclusive, hasta cierto punto, determina la conducta. El énfasis se ha trasladado de lo que la cultura concede y permite a la gente ver, sentir, y hacer, a lo que le restringen e inhiben observar, sentir y hacer.

Es importante notar que esta visión es al menos parcialmente distinta de una percepción de la cultura como mistificación. Desde una visión de la mistificación, la cultura dice mentiras acerca de la realidad en que la gente vive, y el problema analítico es entender cómo la gente llega a creer estas mentiras. El inconveniente no es que el sistema mienta acerca de alguna realidad extra-sistémica, sino por qué el sistema en conjunto tiene cierta configuración y por que y cómo excluye posibles configuraciones alternativas.

Aquí hay dos consideraciones: cómo la práctica reproduce el sistema, y cómo el sistema puede ser cambiado por la práctica.

Iniciando con la reproducción, hay por su puesto una larga tradición en ciencias sociales y antropología por preguntar cómo son reproducidos por y para los actores normas, valores y esquemas conceptuales. Antes de los años sesenta, por lo menos en la antropología norteamericana, el énfasis fue puesto en las prácticas de socialización como elementos primarios de este proceso.

La nueva aproximación de la práctica, por contraste, asigna mucho énfasis a la práctica de la vida ordinaria. Aunque ésta no fue, de ninguna manera, ignorada en los trabajos iniciales alcanza gran prominencia. Bourdieu también pone atención a las pequeñas rutinas que la gente efectúa en el trabajo, la comida, el sueño y el relajamiento; así como en los

pequeños escenarios de etiqueta en que actúa una y otra vez, durante la interacción social. De igual manera, es importante el tipo de ancla introducida dentro del sistema por el hecho de que, como un resultado de la endoculturalización, los actores incorporan el sistema tanto como actúan en él<sup>27</sup>.

## 1.2 Las culturas populares desde la teoría de la práctica

En su acepción antropológica corriente la cultura es un conjunto de respuestas colectivas a las necesidades vitales. Estas respuestas son las soluciones acumuladas de un grupo humano frente a las condiciones del ambiente natural y social: el medio geográfico, el clima, la historia. Todas las sociedades desarrollan culturas.

Las sociedades de clase requieren además que esa forma de organización y esa visión compartida del mundo se estructuren de tal manera que se legitime un sistema de explotación. Para ello es preciso mistificar la realidad social y económica. Esa mistificación invade y contamina todas las áreas de la cultura.

La noción de cultura, tal como suele ser usada en antropología, y por extensión en las demás ciencias sociales, posee un significado muy amplio; incluye la llamada cultura material, la tecnología y las normas que regulan las relaciones productivas en una determinada sociedad, los valores, las reglas jurídicas, los sistemas simbólicos, la religión, el arte, etc.

El concepto cultura, considerado en un sentido tan extenso, carece sobre todo en sociedades complejas, de eficacia para analizar la dinámica social.

Definiremos provisionalmente a la cultura desde un punto de vista más restringido, incluyendo en este concepto los sistemas simbólicos, el lenguaje, las costumbres, las formas compartidas de pensar el mundo y los códigos que rigen el comportamiento cotidiano e imprimen sus características en las diversas producciones de un pueblo o de algunos de sus sectores.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu. *Outline of a Theory of Practice*, Richard Nice (trans.), Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

<sup>28</sup> Mario Margulis. "La cultura popular", en Adolfo Colombes (comp.). *La cultura popular*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, p. 41.

Si bien la cultura permite el desarrollo histórico de los seres humanos, favorece el crecimiento de su potencia, y le hace posible la comunicación y con ello todas las formas de cooperación y de acción sobre la naturaleza, al mismo tiempo supone, necesariamente, una limitación imprescindible, un relativo empobrecimiento del mundo que se produce al recurrir a abstracciones y símbolos y al privilegiar, de entre todos los posibles, un particular sistema de organización cognitiva, una de las formas posibles de coherencia compartida, aplicables a los estímulos provenientes del mundo natural y social.

Por estas razones, García Canclini reduce el uso del término cultura

La producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido.<sup>29</sup>

Habiendo restringido su alcance semántico, conviniendo en utilizar el concepto cultura para referirnos al conjunto de costumbres, códigos comunicacionales, valores, arte, modalidades, etc., debemos aún señalar el alcance de este concepto en cuanto al ámbito social y espacial que afecta. Cultura suele usarse tanto para hacer referencia a conjuntos muy extensos, como para hablar de un pequeño grupo, un sector social, una aldea, o una institución. En ambos casos es legítimo su uso, pero es preciso explicitar su alcance. La cultura de un pueblo, de un sector social o de una fábrica es tributaria de la cultura en su sentido más extenso, regional o nacional. Pueblo, sector social o institución integran una formación económico-social y dan cuenta de ella, pero desarrollan particularidades que los distinguen: hábitos propios, sub-códigos comunicacionales exclusivos, derivados de la práctica compartida, de la relación cotidiana y de la adaptación de ese grupo humano aun medio exterior que lo determina.

Todo grupo social tiene posibilidades de fabricar cultura; toda clase social y todo conjunto humano pueden generar sistemas de respuestas frente a sus necesidades y a la situación económico-social en que están inmersos. Esto nos lleva a un tema de vital interés: *la cultura popular*. En relación con ellos

---

<sup>29</sup> Néstor García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, México, 1982, p. 41.

es preciso señalar aspectos particularmente complejos acerca de la forma de fabricación de cultura en la sociedad actual.<sup>30</sup>

En nuestra sociedad los sectores dominantes controlan, monopolizan y ejercen poderosos medios de fabricación y difusión de productos culturales. "De modo semejante, lo popular no se define por una esencia *a priori*, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos [...]".<sup>31</sup>

Según García Canclini, lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario. En la producción, mantendría formas relativamente propias por la supervivencia de enclaves preindustriales y de formas de recreación local (músicas regionales, entretenimientos barriales). En el consumo, los sectores populares estarían siempre al final del proceso, como destinatarios, consumidores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología de los dominadores.

Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos "legítimos"; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, "incapaces" de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos.<sup>32</sup>

El pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y principios del XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la Ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, de "inclusión abstracta y exclusión concreta".<sup>33</sup> El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo in-culto por todo lo que le falta.

Renato Ortiz ha sintetizado en tres puntos su aporte innovador:

Frente al iluminismo que veía los procesos culturales como actividades intelectuales, restringidas de las élites, los románticos exaltaron los

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 42

<sup>31</sup> Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989, p. 18.

<sup>32</sup> *ibid.*, p. 191

<sup>33</sup> Jesús Martín Barbero. *De los medios a las meditaciones*, México, Gustavo Gili, 1987, pp. 15-16.

sentimientos y las maneras populares de expresarlos; en oposición al cosmopolitismo de la literatura clásica, se dedicaron a las situaciones particulares, subrayaron las diferencias y el valor de lo local; ante el desprecio del pensamiento clásico por lo *irracional*, reivindicaron lo que sorprende y altera la armonía social, las pasiones que transgreden el orden de los hombres honestos, los hábitos exóticos de otros pueblos y también de los propios campesinos.<sup>34</sup>

Siguiendo la forma de abordar a las culturas populares, los teóricos de la cultura se interesaban más en los bienes culturales —objetos, leyendas, música, que en los actores que los generan y consumen. Esta fascinación por los productos, el descuido de los procesos y agentes sociales que los engendran, de los usos que los modifican, lleva a valorar en los objetos más su repetición que su cambio.

Debido a estas consecuencias históricas, la principal ausencia de trabajos sobre folclor es no interrogarse por lo que ocurre a las culturas populares cuando la sociedad se vuelve masiva.

El folclor, que surgió en Europa y en América como reacción frente a la ceguera aristocrática hacia lo popular y como réplica a la primera industrialización de la cultura, es casi siempre un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva, fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación cuestionarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas.<sup>35</sup>

García Canclini, reconoce que es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de élites y con las industrias culturales. En este sentido especifica que el desarrollo moderno no suprime las culturas populares. En este sentido algunos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas populares se han desarrollado transformándose. Este crecimiento se debe, al menos, a cuatro tipos de causas. 1) la imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial; 2) la necesidad del mercado de incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación, para alcanzar aun a las capas populares menos integradas a la modernidad; 3) el interés de los sistemas políticos

---

<sup>34</sup> Renato Ortiz. *Cultura popular: románticos y folcloristas*, Textos 3, Brasil, Programa de Posgrado en Ciencias Sociales, PUC-SP, 1985, pp. 89-90.

<sup>35</sup> Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, p. 199.



por tomar en cuenta el folclor a fin de fortalecer su hegemonía y su legitimidad; 4) la continuidad en la producción cultural de los sectores populares.<sup>36</sup>

De igual manera sostiene que las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, es decir, que hasta los migrantes que mantienen formas de sociabilidad y celebraciones de origen campesino, adquieren el carácter de *grupos urbanoides*, como dice José Jorge de Carvalho.<sup>37</sup> De ahí que los actuales folcloristas sientan la necesidad de ocuparse a la vez de la producción local y regional tanto como de la salsa, los ritmos afro, las melodías aborígenes y criollas que dialogan con el jazz, el rock y otros géneros de origen anglosajón, por ejemplo.

### 1.3 Nuevas formas de fabricación de Cultura: Cultura de Masas y Cultura Popular

Por primera vez en la historia, la tecnología a puesto al servicio de la dominación medios de tan tremendo alcance y eficacia como la televisión, la radio, los diarios, el cine y la educación, capaces de ocupar la mayor parte del espacio comunicacional, atrapar y persuadir al individuo y a sus familias, introducirse en los espacios más recónditos.

Los productos culturales pueden ser producidos en forma masiva por minorías que disponen de vastos aparatos tecnológicos y que toman decisiones en cuanto al contenido, calidad y dirección de sus productos en función de sus intereses y los de sus mandantes. El poder de estos medios es evidente: difunden hábitos, costumbres, mercancías y opiniones, canciones y modelos de identificación y códigos culturales.

La cultura de masas implica un cambio cualitativo en la forma de creación de productos culturales: ya no son producto de la interacción directa de los grupos humanos. Una de las características principales es su poder de difusión en contraste con las anteriores formas lentas y en general limitadas de difusión. Es justamente el asombroso poder de difusión el que otorga la facultad de crear formas culturales dominantes a grupos pequeños.

<sup>36</sup> *ibid.*, p. 200.

<sup>37</sup> José Jorge de Cávalo. *El lugar de la cultura tradicional en la sociedad moderna*, Brasilia, Fundación Universidad de Brasilia, Serie Antropológica, No. 77, 1989, pp. 8-10.

Los productos culturales así fabricados experimentan un cambio notable en su contenido y en su carácter ideológico. Y si bien el aspecto técnico de los medios de comunicación masivos afecta la calidad de los productos culturales, su contenido no depende fundamentalmente de la existencia de esos medios sino de la forma en que son usados, del hecho de que éstos sean manejados por minorías que controlan el poder y la economía. Los productos culturales fabricados de esta manera asumen la forma mercancía y participan de sus características: su valor de uso consiste, principalmente, en su aporte a la producción y reproducción del sistema.

En oposición a la cultura fabricada en esas condiciones e instrumento de dominación, podemos distinguir un proceso diferente de fabricación de cultura realizado por las clases dominadas a partir de su interacción directa y como respuesta a sus necesidades. A esta forma diferente, la denominaremos cultura popular.

La cultura dominante se ha transformado rápidamente en cultura de masas. Sus productos llegan a todas las clases sociales y en gran parte son comunes a muchos países. La cultura de masas homogeneiza, borra diferencias, genera hábitos, modas y opiniones comunes. Es consumida por todos los grupos sociales y es sobre todo eso: *una cultura para el consumo. La cultura de masas viene de arriba hacia abajo*: puede ser preparada por artífices profesionales, hábiles manipuladores, con los ingredientes que convengan. Responde a las necesidades del sistema.

*La cultura popular es cultura de los de abajo*, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos. Sus productores y consumidores son los mismos individuos: *crean y ejercen su cultura*. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos populares.<sup>38</sup>

Las oposiciones entre lo culto, lo masivo y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida por la estética moderna entre arte y artesanías. Se concibe al arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes espirituales en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su contenido práctico. "El arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuándo representa paisajes del campo, lo hace con óptica urbana".<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Mario Margolis. *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>39</sup> Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, p. 224.

Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios, campesinos o marginados, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan.

En otro momento, menos frecuentes aún, son las investigaciones que examinan los procedimientos por los cuales las culturas tradicionales de los indígenas y campesinos convergen sincréticamente con diversas modalidades de cultura urbana y masiva, estableciendo formas híbridas de existencia de lo popular.

[...] la mayoría de los estudios antropológicos sobre cultura popular parte hoy del supuesto, implícito o explícito, de que su objeto de estudio es una cultura diferente; y esto, aun cuando la investigación se refiera a comunidades campesinas no indias o a sectores urbanos.<sup>40</sup>

Aun para este autor, que incluye la dominación en sus análisis, y reconoce entre las causas que originan las culturas populares la distribución desigual del patrimonio global de la sociedad, lo específico del trabajo antropológico y social consiste en estudiar las diferencias.

Desde comienzos de la colonización, un recurso para dominar a los grupos aborígenes fue mantener su diferencia; aunque la estructura de la subordinación haya cambiado, permanece la necesidad de que la cultura de éstas sea diferente. Un segundo argumento surge al observar las culturas populares de hoy. En los pueblos campesinos mestizos subsisten rasgos de la cultura material, las actividades productivas, las pautas de consumo, la organización familiar y comunal, las prácticas médicas y culinarias y gran parte del universo simbólico: "la desindianización provoca en esos grupos la ruptura de la identidad étnica original",<sup>41</sup> pero siguen teniendo conciencia de ser diferentes al asumirse como depositarios "de un patrimonio cultural creado a lo largo de la historia por esa misma sociedad".<sup>42</sup> En las ciudades, donde la ruptura es todavía más radical, muchos migrantes de origen indio o campesino

---

<sup>40</sup> Guillermo Bonfil Batalla. "Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de culturas populares", en varios, *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, México, CIESAS-UAM, 1988, pp. 97-108.

<sup>41</sup> M. Kearney. "The local and the global: The Anthropology of globalization and Transnationalism", en varios, *Annual Anthropological Review*, Riverside, University of California, 1995, pp. 552-553.

<sup>42</sup> Guillermo Bonfil Batalla. *idem*.

[...] mantienen vínculos con sus comunidades y los renuevan periódicamente; se organizan aquí para mantener la vida como allá, hasta donde las circunstancias lo permiten: ocupan pequeños espacios urbanos que van poblando con los de allá; se organizan y apoyan según pueblos y regiones de origen; celebran las fiestas y hablan entre ellos su propia lengua.<sup>43</sup>

La concentración de muchos estudiosos en las culturas populares se relaciona con su visión crítica sobre los efectos de la modernización. Cuestionan el valor que tiene para el conjunto de la sociedad, y especialmente para las capas populares, un desarrollo moderno que engendran migraciones masivas, desarraigo, desempleo y gigantismo urbano.

Se destacaron en los ochenta los trabajos de sociología de la cultura orientados por la teoría de la práctica, la reproducción y los de sociología política que se apoyan en la concepción gramsciana de la hegemonía. A menudo confluyen en el propósito de explicar de qué modo las clases hegemónicas fundan su posición en la continuidad de un capital cultural moderno que garantiza la reproducción de la estructura social y, en la apropiación desigual de ese capital como mecanismo reproductor de las diferencias. Pero pese a la mayor atención dada al conocimiento empírico de las culturas populares, con frecuencia miran su vida cotidiana desde esas teorías macro y recogen sólo lo que entra en ellas.

“Antonio Gramsci reflexiona en términos de dominación; por eso, la dicotomía entre alta cultura y baja cultura o popular se describe en su línea de pensamiento con categorías como clase dominante y clases subalternas”.<sup>44</sup>

Quizá un aporte central de su perspectiva es que piensa la categoría de pueblo como múltiple y heterogénea: “el conjunto de las clases subalternas de cada una de las formas de sociedad hasta ahora existentes”.<sup>45</sup> Señala, además, que las clases subalternas que conforman lo que se ha dado en llamar *pueblo* tienen una concepción del mundo no elaborada y asistemática. Aparece el registro de lo múltiple, lo diverso y yuxtapuesto, las sobrevivencias. Frente a esto, la clase dominante justamente lo es porque posee una concepción del mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada, y ha logrado imponerla al resto del entramado social.

---

<sup>43</sup> *idem*

<sup>44</sup> Ana María Zubieta. “Lo popular y la posibilidad de una crítica política”, en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 37.

<sup>45</sup> Antonio Gramsci. *Literatura y cultura popular*, tomo I, Buenos Aires, Cuadernos de cultura revolucionaria, 1976, p. 34.

Gramsci es muy importante en el estudio de la cultura popular, y a partir de su pensamiento ya no puede sostenerse que esta sea unívoca. Pero, además para pensar el proceso de dominación social, Gramsci utiliza el concepto de hegemonía como un proceso en el que una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las clases subalternas, incluso y sobre todo si van en contra de los propios intereses.

En el sentido expresado, hegemonía es una categoría que resulta muy productiva para pensar la cultura popular. Porque si por un lado se puede cuestionar que la cultura dominante (mediante la hegemonía) produce y limita sus propias formas de *contrahegemonías culturales*, por otro, la importancia de prácticas de la cultura popular, aunque afectadas por los límites y presión hegemónicas, constituyen rupturas significativas; y si bien pueden ser neutralizadas, reducidas, reapropiadas e incorporadas, elementos activos de ellas se manifiestan, no obstante, independientes y originales.

Repensar el concepto de cultura popular en y a través del concepto de hegemonías es definirlo como un sistema de relaciones entre clases sociales que constituye uno de los sitios para la producción de consenso, pero también de resistencia al consenso. De allí se piensa que siempre hay un elemento de la cultura popular que escapa o se opone a las fuerzas hegemónicas. En ese sentido la cultura popular es una cultura de conflicto para las clases dominantes.<sup>46</sup>

#### 1.4 Cultura popular en tiempos de medios electrónicos y populismo

Hoy se ubica a los medios de electrónicos en una tendencia más general de las sociedades modernas. La industrialización y la urbanización, la educación generalizada, las organizaciones sindicales y políticas fueron reordenando según leyes masivas la vida social desde el siglo XIX, antes de que aparecieran la prensa, la radio y la televisión.

La noción de cultura masiva surge cuando ya las sociedades estaban masificadas. En América Latina las transformaciones promovidas por los medios modernos de comunicación se entrelazan con la integración de las naciones. Monsiváis afirma que en la radio y el cine los mexicanos aprendieron a reconocerse como una totalidad más allá de las

---

<sup>46</sup> *ibid.*, p. 41.

divisiones étnicas y regionales: modos de hablar y vestirse, gustos y códigos de costumbres, antes lejanos y desconectados, se juntan en el lenguaje con que los medios representan a las masas que irrumpen en las ciudades y les dan una síntesis de la identidad nacional.<sup>47</sup>

Martín Barbero llega a decir que los proyectos nacionales se consolidaron gracias al encuentro entre los Estados con las masas promovidos por las tecnologías comunicacionales.<sup>48</sup>

Si hacer un país no es sólo lograr que lo que se produce en una región llegue a otra, si requiere un proyecto político y cultural unificado, un consumo simbólico compartido que favorezca el avance del mercado, la integración propiciada por los medios no converge casualmente con los populismos nacionalistas. "Como el cine, como en parte la televisión lo hizo luego, tradujeron la idea de nación en sentimiento y cotidianeidad".<sup>49</sup>

Se habló a mediados de siglo de *cultura de masas*, aunque pronto se advirtió que los medios, como la radio y la televisión, no eran propiedad de las masas. Parecía más justo llamarla *cultura para las masas*, pero esa designación duró lo que pudo sostenerse la visión unidireccional de la comunicación que creía en la manipulación absoluta de los medios y suponía que sus mensajes eran destinados a las masas, receptoras sumisas. La noción de industrias culturales, útil a los frankfurtianos para producir estudios tan renovadores como apocalípticos, sigue sirviendo cuando queremos referirnos a que cada vez más bienes culturales no son generados artesanal o individualmente, sino a través de procedimientos técnicos, máquinas y relaciones laborales equivalentes a los que engendran otros productos en la industria; sin embargo, este enfoque suele decir poco acerca de *qué se produce y qué les pasa a los receptores*. También quedan fuera de lo que estrictamente abarca esa noción los procesos electrónicos y telemáticos, en los que la producción cultural implica procesos informacionales y decisionales que abordan la simple manufactura industrial de los bienes simbólicos.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Carlos Monsiváis. "Notas sobre el Estado, la cultura y las culturas populares", Cuadernos políticos, No. 30 1984, p. 46.

<sup>48</sup> Jesús Martín Barbero. "Innovación tecnológica y transformación cultural" en *Telos*, Madrid, No. 9, 1987, p. 34.

<sup>49</sup> Néstor García Camelini. *Culturas híbridas*, p. 238.

<sup>50</sup> *ibid.* p. 239.

Por una parte, los medios electrónicos de comunicación muestran notable continuidad con las culturas populares tradicionales en tanto ambos son teatralizaciones imaginarias de lo social. No hay una realidad que lo popular represente auténticamente, en tanto los medios la deforman. La idealización romántica de los cuentos de hadas se parece demasiado a las telenovelas, la fascinación ante los relatos terroríficos no es lejana de la que proponen las crónicas policiales y cintas de aventuras y ciencia-ficción. Las estructuras narrativas del melodrama, el humor negro, los acontecimientos que no copian sino "que transgreden el orden natural de las cosas, son otras tantas coincidencias que hacen de la llamada cultura masiva la gran competidora de lo popular".<sup>51</sup>

Los medios llegan para hacerse cargo de la aventura, del folletín, del misterio, de la fiesta, del humor, toda una zona mal vista por la cultura culta<sup>52</sup> e incorporarla a la cultura hegemónica con una eficacia que el folclor nunca había logrado. La radio en todos los países latinoamericanos, y en algunos el cine, ponen en escena el lenguaje y los mil temas del pueblo que casi nunca recogían la pintura, la narrativa, ni la música dominantes. Pero al mismo tiempo inducen otra articulación de lo popular con lo tradicional, con lo moderno, con la historia y con la política.

Para los medios lo popular no es el resultado de tradiciones, ni de la personalidad colectiva, ni se definen por su carácter manual, artesanal, oral, en suma, premoderno. "Los comunicólogos ven a la cultura popular contemporánea constituida a partir de los medios electrónicos, no como resultado de diferencias locales, sino de la acción difusora e integradora de la industria cultural".<sup>53</sup>

La noción de popular construida por los medios, y en buena parte aceptada por los estudios en este campo, sigue la lógica del mercado. Popular es lo que *se vende* masivamente, lo que gusta a las multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición; más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. También le incomoda la palabra pueblo, evocadora de violencias e insurrecciones. "El desplazamiento

<sup>51</sup> Néstor Gracia Canelini. *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 98.

<sup>52</sup> Aníbal Ford, "Las fisuras de la industria cultural", *Alternativa latinoamericana*, Caracas, 1988, pp. 36-38.

<sup>53</sup> Néstor García Canelini, *Culturas híbridas*, p. 241.

del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aún el sustantivo abstracto popularidad, es una operación neutralizante, útil para controlar la susceptibilidad política del pueblo"<sup>54</sup>.

Mientras éste puede ser el lugar del tumulto y el peligro, la popularidad - adhesión a un orden, coincidencia en un sistema de valores- es medida y regulada por los sondeos de opinión. El pueblo parece ser un sujeto que se presenta; la popularidad es la forma extrema de la representación, la más abstracta, la que lo reduce a una cifra, a comparaciones estadísticas.

Para el mercado y para los medios lo popular no importa como tradición que perdura. Lo popular masivo es lo que no permanece, no se acumula como experiencia ni se enriquece con lo adquirido.<sup>55</sup>

Por otra parte, desde hace décadas los nexos entre medios y cultura popular forman parte de estructuras más amplias de interacción social. Entenderlos requiere pasar "de los medios a las mediaciones", sostiene Martín Barbero al analizar la influencia de la radio, entre los años treinta y cincuenta, por su capacidad de unirse a las interpelaciones que desde el populismo convertían a las masas en pueblo y al pueblo en nación. "Lo mismo ocurre si se estudia la eficacia del cine en relación con los procesos de urbanización, pues las películas ayudaron a los migrantes a aprender a vivir y a expresarse en la ciudad, a actualizar su moralidad y sus mitos".<sup>56</sup>

A diferencia de la exaltación folclórica de las tradiciones en nombre de una visión metafísica del pueblo como fuerza creadora originaria, el populismo selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo. Los populismos políticos utilizan lo que sobrevive de esa ideología naturalizante reubicándola en los conflictos actuales. En las ritualizaciones patrimoniales y cívicas, la sabiduría y la creatividad populares son escenificadas como parte de la reserva histórica de la nación ante los nuevos desafíos.

"En el populismo estatizante, los valores tradicionales del pueblo, asumidos y representados por el Estado, o por un líder, legitiman el orden que éstos administran y dan

---

<sup>54</sup> Geneviève Bollème. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, México, Grijalbo, 1990, p. 27.

<sup>55</sup> Néstor García Camellini. *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 204.

<sup>56</sup> Eliseo Verón. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987, p. 136.



a los sectores populares la confianza de que participan en un sistema que los incluye y reconoce".<sup>57</sup>

## 1.5 Qué vemos a través de lo popular

Lo popular permite abarcar sintéticamente todas las situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que convergen en un proyecto solidario. En las ciencias sociales la incorporación de múltiples usos de popular ha tenido efectos positivos. Extendió la noción más allá de los grupos indígenas y tradicionales, dando reconocimiento a otros actores y formas culturales que comparten la condición de subalternos. Liberó a lo popular del rumbo economicista que le impusieron quienes lo reducían al concepto de clase: aun cuando la teoría de las clases sigue siendo necesaria para caracterizar la ubicación de los grupos populares y sus luchas políticas, la ampliación conceptual permite abarcar formas de elaboración simbólica y movimientos sociales no derivables de su lugar en las relaciones de producción. La denominación popular ha facilitado estudiar a los sectores subalternos no sólo como trabajadores y militantes, sino como invasores de tierras y consumidores.

Los estudios sobre reproducción social hacen evidente que las culturas populares no son simples manifestaciones de la necesidad creadora de los pueblos, ni la acumulación autónoma de tradiciones previas a la industrialización, ni resultados del poder de nominación de partidos o movimientos políticos. Al situar las acciones subalternas en el conjunto de la formación social, la teoría de la reproducción trasciende la recolección de costumbres, descubre el significado complementario de prácticas desarrolladas en distintas esferas. La misma sociedad que genera la desigualdad en la fábrica, la reproduce en la escuela, la vida urbana, la comunicación masiva y el acceso general de la cultura. Como la misma clase recibe lugares subordinados en todos esos espacios, la cultura popular puede ser entendida como "resultado de la apropiación desigual del capital cultural y simbólico, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción beligerante con los sectores hegemónicos por parte de los sectores subalternos".<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Juan Carlos Portantiero y Emilio de Ipola. "Lo nacional popular y los populismos realmente existentes", Nueva sociedad, mayo-junio, 1987, p. 23.

<sup>58</sup> Néstor García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 17.

Las culturas populares no son un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores; también se constituyen retomando sus tradiciones y experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen más que la dominación y la hegemonía. Es decir, con la clase que, si bien dirige política e ideológicamente la reproducción, debe consentir espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema.

En el tango y la telenovela, en el cine y en la nota roja, lo que conmueve a los sectores populares, dice Martín Barbero, es el drama del reconocimiento y la lucha por hacerse reconocer, la necesidad de recurrir a múltiples formas de socialidad primordial ( el parentesco, la solidaridad vecinal, la amistad) ante el fracaso de las vías oficiales de institucionalización de lo social, incapaces de asumir la densidad de las culturas populares.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, pp. 243-244.

## 2. La ciudad de México

### 2.1 La migración del campo a la ciudad: fenómeno natural del capitalismo

Una de las contradicciones que se forman con la crisis y caída del modo de producción feudal y el advenimiento del capitalismo como forma de producción y de organización económica, política y cuya ideología impregnó el ámbito social y cultural, fue el choque entre las formas de producción en el campo herencia del feudalismo y la forma de trabajo y producción industrial y tecnológica de las nacientes ciudades manufactureras.

La revolución industrial, producto del ascenso de la innovadora burguesía de aquella época, dio como fruto la consolidación de la división del trabajo entre los poseedores de las riquezas y las florecientes industrias y marcando sus diferencias y especificidades de clase.

Los hombres que en los siglos XVII y XVIII trabajaron para crear la máquina de vapor, no sospechaban que estaban creando un instrumento que habría de subvertir, más que ningún otro, las condiciones sociales del mundo... al concentrar la riqueza en manos de una minoría y al privar de toda propiedad a la inmensa mayoría de la población, habría de proporcionar primero el dominio social y político a la burguesía y provocar después la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado[...].<sup>60</sup>

La economía esencialmente rural sufre grandes transformaciones por el proceso capitalista y las contradicciones que se dan en la economía mercantil entre la industria transformativa y la extractiva, que anteriormente se comprendían íntimamente ligadas. La población de la industria extractiva es esencialmente agrícola, lo cual quiere decir que además de la producción en este sentido, ellos y ellas mismos transforman los productos de la agricultura. Esto fue beneficioso en un sistema de intercambio.

---

<sup>60</sup> Federico Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, p. 78.

“El desarrollo de la economía mercantil significa, por tanto, *eo ipso* que una parte cada vez mayor de la población se va separando de la agricultura, es decir, el crecimiento de la población industrial a expensa de la agrícola.”<sup>61</sup>

La agricultura, base de la industria extractiva sufre una gran ruptura esencial y se va separando de la transformativa lo cual conlleva que en la industria “el crecimiento del capital constante a cuenta del variable va ligado al crecimiento absoluto del capital variable a pesar de su disminución relativa. En la agricultura, por el contrario, el capital variable, requerido para cultivar un campo dado, disminuye en sentido absoluto...”<sup>62</sup>

Este hecho en el problema del mercado es enorme debido a que va indisolublemente ligado a la evolución de la industria y a la de la agricultura; la formación de centros industriales, el aumento de su número y el hecho de que atraigan a la población no puede por menos de influir de la manera más profunda en toda la estructura del campo y la ciudad.

Así, para Lenin, “por su naturaleza misma, el modo capitalista de producción hace disminuir constantemente la población agrícola con respecto a la no agrícola...”<sup>63</sup>

Una de las bases ideológicas sobre las cuales se esgrimió el crecimiento de la industrialización y por la cual se pugnaba desde las revoluciones inglesa y francesa era la libertad.

Pero la libertad no debe ser entendida solamente en términos axiológicos o psicológicos. Esa libertad que ofrecía el sistema capitalista a los trabajadores de los feudos o los siervos de los reinos era para que la usaran al momento de vender su fuerza de trabajo a la industria de la nueva clase burguesa. Esa libertad de *laissez faire* no sólo era en términos de ideas o mercancías en abstracto, sino de la misma fuerza de trabajo productora de toda ganancia.

Para la transformación del *dinero* en *capital* el poseedor de dinero, pues, tiene que encontrar en el mercado de mercancías al *obrero libre*; *libre* en el doble sentido de que por una parte dispone, en cuanto a hombre libre, de su fuerza de trabajo en cuanto mercancía *suya*, y de que, por otra parte, carece de otras mercancías para vender, está exento y desprovisto, desembarazado de todas las cosas necesarias para la puesta en actividad de su fuerza de trabajo.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Vladimir I. Lenin. *El desarrollo del capitalismo en Rusia*, Moscú, Ed. Progreso, 1981, p. 24.

<sup>62</sup> *loc. cit.*

<sup>63</sup> *loc. cit.*

<sup>64</sup> Karl Marx. *El Capital*, tomo 1, p. 205.

Lo único de lo que es dueño el obrero en estos términos es de su fuerza de trabajo, la cual es vendida en el mercado laboral que en este momento histórico se desarrolla en los centros industriales, las ciudades, como trabajo asalariado. La división social del trabajo está tan desarrollada dentro de las sociedades para la escisión del valor de uso y el valor de cambio.

Esta venta de la fuerza de trabajo, que sólo podemos entender en su proceso de compra-venta de una mercancía, queda a la determinación de la clase dominante, quienes estiman con base en el *tiempo de trabajo socialmente necesario*, que ellos mismos demarcan, el salario. Éste se legaliza<sup>65</sup> por medio de un contrato, que no se puede ver en abstracto, sino como un condicionamiento al obrero y a las circunstancias materiales de existencia que lo llevan a la venta de su fuerza de trabajo.

El capitalismo ante el problema del salario crea un ejército industrial de reserva o la población excedente relativa, son obreros desocupados que, mediante la competencia activa en el mercado de trabajo (ley de oferta y la demanda), ejercen una presión constante, hacia abajo, en el nivel del salario. Esta población crea las condiciones de miseria de los obreros ocupadas y las suyas mismas.

Aunado a esto, no podemos pasar por alto que la consolidación y base de la acumulación del capital en pocas manos se debe a que los obreros son los únicos que a través del uso de su fuerza de trabajo que es el trabajo mismo<sup>66</sup> es el productor del excedente de producción denominado *plusvalía*. "El proceso de consumo de la fuerza de trabajo es al mismo tiempo el proceso de producción de la mercancía y del plusvalor."<sup>67</sup>

A su vez, y como producto de todas estas formas de organización de la explotación económica y la dominación ideológica, la migración a los centros industriales se crea una superpoblación relativa, la cual es inseparable del desarrollo de la capacidad productiva del trabajo, que se traduce en la disminución de las cuotas de ganancia, y este desarrollo acelera el proceso.

---

<sup>65</sup> La idea del Derecho que tenemos en la actualidad tiene sus bases ideológicas en las formas de legalización del sistema esclavista desarrollada en algunas sociedades del Medio Oriente y posteriormente desarrollada, principalmente, por los romanos. Este derecho se basa en una serie de elementos ideológicos que tienen como la preservación del *estado de cosas* vigente, es decir que es el encargado de legalizar el uso de la violencia del estado para la protección de las determinaciones económicas entre las clases sociales en beneficio de quién ostenta el poder.

<sup>66</sup> Karl Marx. *op. cit.* p. 205.

<sup>67</sup> *ibid.* p. 213.

Y ésta es, a su vez, causa de que, por una parte perdure en muchas ramas de producción la supeditación más o menos incompleta del trabajo al capital, sosteniéndose durante más tiempo del que a primera vista corresponde al estado general del desarrollo; esto es consecuencia de la baratura y abundancia de los obreros asalariados disponibles o vacantes y de la mayor resistencia que algunas ramas de producción oponen, por su naturaleza, a la transformación del trabajo manual en trabajo mecanizado.<sup>68</sup>

Lógicamente, los cambios efectuados cambiaron las formas de producción artesanales que se llevaban a cabo desde siglos anteriores. Así, la construcción material y espiritual de la producción (cultural, artística, científica) entra en contradicción, a su vez, con el mismo ser humano y sus mitos cosmogónicos y sus diferentes cosmovisiones.

Estos cambios llevaron a un proceso no sólo económico, sino que las mismas relaciones sociales e individuales se vieron afectadas. Una de ellas fue la identidad.

Ésta debemos entenderla desde los aspectos individual y social.

Freud establece tres momentos de identificación. La primera consiste en situar la identificación como la forma primitiva del enlace afectivo a un objeto. La segunda, siguiendo la dirección regresiva, se convierte en sustitución de un enlace libidinoso a un objeto, como por introyección del objeto en el yo. La última etapa establece que puede surgir siempre que el sujeto descubre en sí un rasgo común con otra persona que no es objeto de sus instintos sexuales<sup>69</sup>.

Para Juan Jacobo Bachofen, la identificación no sólo se da en un sentido de fijación patógena y vio en este proceso de avenencia aspectos positivos y negativos de vinculación con la madre y el padre. De aspecto positivo materno son *la afirmación de la vida, la libertad y la igualdad que impregna la estructura matriarcal*; lo negativo radica en *estar atado a la naturaleza, la sangre y el suelo, el hombre se ve imposibilitado de desarrollar su individualidad y su razón*.

Los aspectos positivos del complejo patriarcal son: *razón, disciplina, conciencia e individualismo*; los aspectos negativos son: *jerarquía, opresión, desigualdad, sumisión*.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Karl Marx. *El Capital*, Tomo 3, México, Siglo XXI, p. 236.

<sup>69</sup> Sigmund Freud. *Psicología de las masas*, p. 45-46.

<sup>70</sup> Erich Fromm. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE, 1997, p.p. 45-46. En ningún momento Fromm se refiere a que sea un proceso natural de cada sexo la labor maternal o el mando del padre. Tanto hombres como mujeres no nacen, se hacen hombres y mujeres. Con estas características enunciamos como socialmente se han establecido estas posiciones de dominación y por ello los complejos matriarcales como patriarcales.

Después de que ocurre todo este proceso en el ámbito individual y al mismo tiempo, existe una identificación colectiva manifestada en una serie de valores expresados a través de símbolos como el suelo donde se vive. Por ello es que la figura materna se extrapola a la figura de la madre-tierra como fuente fecunda de vida y protección. Este sentimiento es el que hace que el individuo a su vez comience con la identificación con su grupo, su clan. Posteriormente, la distancia que tome de ellos dará paso al proceso de individuación, que a su vez ocurre cuando el ser humano en un proceso social-individual tiene la necesidad de transformación en una estructura que lo oriente y lo vincule.

En el capitalismo, el proceso comenzó con la individuación y la libertad de los seres humanos individuales y en el colectivo, sin embargo, este proceso terminó con la llegada de la burguesía y su estancia en el poder, debido a que sólo ellos lograron consolidarse como clase en este proceso.

Para ello inventaron, valiéndose del sentimiento de pérdida de la patria original, la naturaleza, una serie de patrias imaginadas, Estados, religiones, estratos, *status*, que crean un superficial lazo entre los seres humanos. Pasamos de la etapa del ser a la etapa del tener. Somos en la medida que tenemos. Entonces creemos que tenemos patria, tenemos status, tenemos posición social, tenemos religión o fe y esto se consolida a través de las relaciones basadas en los marcos del capitalismo y sus valores. La libertad de los burgueses es la libertad para comprar, para tener, para poseer.

Se buscaron y se encontraron, muchos sustitutos del verdadero sentimiento individual de identidad. La nación, la religión, la clase y la ocupación sirven para proporcionar un sentimiento de identidad. "Soy estadounidense", "soy protestante", "soy un hombre de negocios", son las fórmulas que ayudan al individuo a tener un sentimiento de identidad después de haber desaparecido la primitiva identidad del clan y antes de haber adquirido un sentimiento de identidad verdaderamente individual.<sup>71</sup>

Con estas características de individuación y arraigo se establecen dos estadios fundamentales: a) el aumento en el proceso de individuación en el crecimiento de la fuerza del yo y b) aumento de la soledad.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> *ibid.* p. 58.

<sup>72</sup> Erich Fromm. *El miedo a la libertad*. México, Ed. Paidós, 1998, p.p. 48-50.

Para Fromm el momento histórico en que se da un proceso de individualidad social es en el Renacimiento y la Reforma religiosa. Éstas a su vez, son las fuentes ideológicas que sostuvieron el individualismo del capitalismo.

El primero consiste en el proceso de la separación del hijo de la madre, como del ser humano y el suelo, estableciendo un vínculo de individualidad contra la conformación gregaria, fraternidad contra el incesto expresado por Freud, la trascendencia y la relación ante el narcisismo.

El segundo tiene que ver de manera directa con el anterior, debido a que al momento en que el ser humano rompe con los vínculos primarios es fuerte y poderoso y a menudo amenazador y peligroso, crea esta soledad un sentimiento de angustia y de impotencia. Esto conlleva al sometimiento como forma y necesidad de estar con alguien más.

Otro de los puntos que se pone de manifiesto con las características propias del capitalismo y de sus valores es el de la trascendencia. Ésta es parte del mismo proceso evolutivo de los seres humanos como creadores y hacedores. Pero existe otra manera de trascender: la destrucción. Esta característica individual se lleva al plano de lo social a grandes escalas y es precisamente con el capitalismo cuando se han manifestado una serie de crisis humanas como las Guerras Mundiales y la expectativa de la Guerra Fría y la lucha nuclear, las invasiones, bombardeos, matanzas, asesinatos, violaciones que se han llevado a cabo en las ofensivas militares e ideológicas.

No dejamos de lado que así como la creación y destrucción, el amor y el odio no son instintos y pasiones interdependientes. Pero la satisfacción de la necesidad de crear lleva a la felicidad, y la destrucción al sufrimiento.

Ciertamente, los efectos de urbanización son más importantes por lo que respecta a las neurosis. Los valores culturales tradicionales cristianos de abnegación y entrega a los otros, de sacrificio y altruismo, por ejemplo, se arrojan a un mundo competitivo en que hay que pelear, luchar y no pensar sino en sí mismo; hay un retraso cultural de los valores humanos respecto a los valores económicos que se traduce por un conflicto que desgarrar al individuo, por complejos de culpabilidad y por un clima permanente de ansiedad.

El trabajo se convierte cada vez más en parcelario, de tal manera que priva al obrero de toda satisfacción.

Otro de los caracteres patógenos de la sociedad industrial es que solamente se produce para vender. Hay que aumentar, pues, las necesidades del individuo, suscitar en él incesantemente nuevos deseos y aspiraciones. Esto limitado por las tasas de salario, el



número de horas suplementarias y las capacidades de un segundo oficio en los hombres y hasta una tercera jornada de trabajo en las mujeres en lugar del ocio generan una serie de causas de frustración. La acumulación de estos deseos y la imposibilidad de su satisfacción terminan en un curso de fenómenos patológicos que van desde el masoquismo y los fenómenos de regresión y a los mecanismos de evasión y refugio en lo imaginario.

A través de todos estos mecanismos y aparatos se crea un concepto disolutorio de la clase social afectada. Podemos partir de las dos clases fundamentales: la burguesía y el proletariado (y sus clases subalternas). Sin embargo, existen otros sectores que tampoco tienen propiedad y son asalariados. Estos a diferencia de los obreros no generan plusvalía. Ellos son los empleados.<sup>73</sup>

Aunado a todo esto, los medios de información y/o difusión masiva se encargan de vender mercancías, ideología, aspiraciones, deseos; crean otras necesidades independientes de las condiciones de la clase trabajadora enajenado así el tiempo de ocio que se convierte en un tiempo de no trabajo, pero en el cual no hay un momento para la recreación, el crecimiento espiritual sino un momento más de consumo.

Con todo esto el momento de socialización en los niños interiorizan no normas y valores particulares, sino las normas culturales y los valores de la civilización que los engloba, siendo intermediaria la familia entre lo social y lo individual y el empalme entre los trastornos de la sociedad industrial y los trastornos de las personas.

Los migrantes del campo a la ciudad inicialmente, "van ocupando las viviendas más baratas: primero los tugurios centrales, hacinándose en las viejas casonas del centro de las ciudades, para luego ir poblando la periferia y los intersticios del espacio urbano, formando colonias que se conocen con diferentes nombres, según los países: barriadas, villas miseria, favelas, callampas, colonias de paracaidistas o rancherías."<sup>74</sup>

Las villas miseria, las vecindades, los cuartos caracterizan las zonas marginales de las ciudades. Las viviendas superpobladas, tengan la forma arcaica de tugurios o la forma

---

<sup>73</sup> Para fines analíticos se dividen a las clases intermedias en tres grandes sectores según su relación con la propiedad de los medios de producción y del trabajo.

1) pequeña burguesía propietaria (extrae plusvalía);

2) pequeña burguesía independiente (no posee medios de producción, tampoco es asalariada); y

3) pequeña burguesía asalariada (no posee medios de producción, no extrae plusvalía y es dependiente de un patrón). Denis Baranger. "Clases medias y pequeñas burguesías", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. XLII, p.p. 1591-1629.

<sup>74</sup> Larissa Adler de Lomnitz. *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 22.

moderna de habitaciones desarrollan en sus habitantes la *neurosis de los mal alojados*<sup>75</sup> y que puede llegar hasta delirios de persecución.

Por otra parte, los mecanismos de supervivencia de las clases subalternas comportan la totalidad de su sistema de relaciones sociales. Debido a lo inestable y precario de su situación laboral, el aspecto de la seguridad económica reviste una importancia desusada para el marginado. Se convierte en un asunto de vida o muerte.

La mayoría de los migrantes rurales que llegaron en el proceso de expansión de las zonas industriales eran analfabetos y carentes de las tecnologías urbanas. Sólo quedó para ellos el conjunto de empleos asalariados más bajos: ocupaciones manuales sin calificación, en la construcción, en limpieza, vigilancia, reparación y manutención, servicio doméstico y ocupaciones desvalorizadas, reliquias de la economía tradicional. Esto lleva que al tener hijos estos no puedan desarrollarse y no tengan más oportunidades sino las mismas que sus padres y así la preservación de las clases y la cultura de la dominación, explotación y opresión.

Menciona Marx en *El Capital* que el hecho de obtener un mayor salario que en sus lugares de origen promueve una estabilidad emocional más alta, y por ende, el aumento en el número de hijos, lo cual es irreal y, por tanto, impulsa la preservación de las condiciones de vida, educación y posteriormente de trabajo.

De todas estas condiciones, normas, valores y de esa *cultura de la pobreza*, como lo denominó Oscar Lewis, muchos grupos de pequeño-burgueses intelectuales y burgueses, olvidándose de la base económica y de la organización social, se hace aparecer a la cultura como si fuera una causa en sí misma así como un conjunto de mecanismos de defensa frente a una situación difícil: el pobre no puede salir de la pobreza porque su cultura se lo impide.

El capital emplea trabajo, y no es el trabajo el que emplea capital. Las cosas están por encima de los seres humanos. "El conflicto entre capital y trabajo es mucho más que el conflicto entre dos clases, más que una lucha por una participación en el producto social. Es el conflicto entre dos principios de valoración: el conflicto entre el mundo de las cosas y su acumulación y el mundo de la vida y su productividad".<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Roger Bastide. *Sociología de las enfermedades mentales*, México, Siglo XXI Editores, 1988, p.209.

<sup>76</sup> Erich Fromm, *Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea*, p. 84.

## 2.2 La migración a la ciudad de México: la conformación de los barrios y su estilo de vida

La ciudad de México es, sin duda, la más importante no sólo en términos económicos, sino también desde el punto de vista político. El curso que ha seguido el desarrollo del país y los factores que lo han caracterizado provocaron que llegara a ser la metrópoli más importante en términos de su concentración demográfica, el tamaño de su área urbana, la cantidad y tipos de servicios que ofrece y la extensión de su mercado de trabajo, de capital y de bienes de consumo.

Debemos distinguir desde un inicio que la ciudad de México históricamente es producto de la migración.

Cuando los aztecas llegaron al islote del actual Valle de México o Anáhuac venían de una larga marcha desde las regiones de la zona centro-occidental del país. La región del actual Estado de Nayarit fue el probable lugar de origen de los fundadores de la México-Tenochtitlán, pueblo, ciudad e imperio que de 1325 a 1521 se convirtió en uno de los poderes más importantes en el mundo. En este imperio emergió una estratificación social que se mostraba en la agrupación residencial. Estos segmentos sociales, políticos y territoriales se denominaron calpulli (en plural, calpultin) y en ellos se mostraba la organización social estamentaria del pueblo que controlaba el centro.

En estos barrios o calpultin se organizaba según el poder económico, político así como las artes y oficios y el parentesco. Existían barrios donde habitaban tlatoanis, sacerdotes, guerreros, mercaderes y comerciantes, artesanos, alfareros, etc. Las zonas privilegiadas eran para los poseedores del poder y las peores para los estamentos inferiores.

Con el paso de la conquista y de la colonización española, la México-Tenochtitlán se convirtió en el centro político y administrativo de los iberos desde México hasta la Capitanía de Panamá. El ayuntamiento pasó de Coyoacán al centro de la ciudad y esta se convirtió en la zona estratégica del poder político, económico, judicial y religioso, así como educacional y cultural (en el sentido de la producción cultural de la clase dominante). Trescientos años marcaron el rumbo del naciente país mexicano.

En la capital virreinal se habían reproducido barrios de población exclusivamente indígena. El estamento indio habitó también en el espacio urbano, pero institucionalmente segregado. Tan es así, que la ciudad estaba dividida entre el centro ocupado por los españoles, criollos y sucesivamente mestizos, y barrios de indígenas que formaban la periferia. Con el crecimiento urbano se incorporaron al centro mismo de la ciudad.

Con las constantes guerras internas y externas, y como parte y motivo de ellas, el control del poder en la ciudad de México se fue incrementando. Los proyectos de una república federal o central. La primera triunfadora en la batalla y legalizada en el ámbito constitucional, pero en el hecho central.

Este centralismo de hecho, es lo que da paso a la migración del campo a la ciudad con la consolidación del capitalismo en México.

Posteriormente con el advenimiento de la Revolución de 1910 y la consolidación del Estado mexicano con sus bases legales y el orden político de la democracia burguesa comienza un ciclo de dependiente de los cambios económicos a nivel general.

Las corrientes desarrollistas y populistas que se despliegan tras la modificación del modelo liberal económico a un proteccionismo keynesiano de Estado y una fase populista en contra de los gobiernos dictatoriales marcaron el curso de la historia latinoamericana y por ende mexicana.

Se habla de una supuesta desaparición de los antagonismos de clase así como de la unidad y alianza de la clase obrera y el Estado, colocando a la Revolución mexicana y al modelo de economía mixta como la panacea para lograr la igualdad social y el desarrollo compartido. Éstos han servido al Estado mexicano y a la clase dominante el reforzamiento de los mecanismos de control y de dirección política de los trabajadores.

El elemento populista de la ideología estará representado básicamente por la imagen difundida de que el gobierno mexicano es el principal aliado de los trabajadores y que, aparentemente, practica por igual una política de justicia social que implica la idea de conciliación y la alianza entre las clases antagónicas. Por su parte, la característica desarrollista se basará en la aceptación más o menos racional de una estrategia cimentada fundamentalmente en el logro del incremento de la tasa de crecimiento del producto nacional, con algunas mejoras en las condiciones de vida de la población, aunque manteniendo la desigualdad económica.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Humberto Muñoz, Orlandina de Oliveira y Claudio Stern (comps.). *Migración y desigualdad social en la ciudad de México*, México, UNAM, 1977, p. 193.

Es entre 1930 hasta el decenio de los 70 que este tipo de ideología económico-política impera y da bases aún mayores para poder entender en México la importancia de la migración. En esos años se da la consolidación de las instituciones burguesas, los partidos políticos, el paso de los caudillos a los políticos e intelectuales orgánicos, a la legitimación y/o la represión.

En el periodo comprendido entre 1930 a 1950, la ciudad de México se había convertido en la capital financiera y en la sede del poder bancario.

Entre otras cosas, la capital se consolidó su tradicional papel de centro educativo. En los años cincuenta, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) recibió del gobierno federal las instalaciones de Ciudad Universitaria.

La ciudad de México se convirtió en la principal unidad de producción, distribución y consumo.

El escaso apoyo al campo que vive el proceso del capitalismo industrial dio paso a la deserción de sus trabajadores y el éxodo a la ciudad incrementando los niveles de población en la capital y en sus principales barrios proletarios, así como en sus zonas metropolitanas.

El mercado de trabajo de la ciudad constituye un centro unitario que se ha formado como tal a través de un mismo proceso de industrialización y urbanización.

Luis Unikel dividió el proceso de la dinámica de crecimiento de la ciudad de México en tres etapas: a) hasta 1930 el área urbana se circunscribía a las 12 delegaciones de la ciudad de México, con solamente 2% de sus habitantes en las zonas suburbanas de Coyoacán y Azcapotzalco; b) entre 1939 y 1950 se expande la metrópoli en forma explosiva, con crecimiento rápido de las zonas del Distrito Federal contiguas a la ciudad; c) de 1950 a mediados de 1970, se produce una gran expansión industrial y un crecimiento del área urbana más allá de los límites del Distrito Federal, sobre todo en el Estado de México. La tasa anual de crecimiento en la década de 1960-1970 para el área urbana de la ciudad de México fue de 5.7%.<sup>78</sup>

Existen migrantes con grandes periodos de migración y de cortos periodos, así como los que llegaron a vivir a la ciudad antes de los 5 años y que por lo tanto se denominan nativos por adopción. En los siguientes estudios analizaremos las diferentes circunstancias económicas, políticas, educacionales, entre otras para poder definir que las condiciones del

---

<sup>78</sup> Luis Unikel. *La dinámica de población en México*, México, FCE, 1975, p. 14-15.

capitalismo y su afianzamiento en México dieron paso a que las condiciones de la ciudad capital se presentaran de esta forma.

Clasificación migratoria de la población masculina de 21 a 60 años de edad en la ciudad de México (lo cual determina que llegaron en el periodo demarcado):

Clasificación migratoria	Ciudad de México, 1970.
A. Migrantes con periodo corto de exposición.	17% (249 366)
B. Migrantes con periodo intermedio de exposición.	12% (171 069)
C. Migrantes con periodo grande de exposición.	12% (176 063)
D. Nativos por adopción.	13% (182 654)
E. Nativos por nacimiento.	41% (588 918)
F. Migrantes por adopción.	6% (80 895)
Total	101% (1 438 965)

Fuente: Harley Borwning "Diferencia entre la población nativa y la migrante en Monterrey" en Humberto Muñoz, Orlandina de Oliveira y Claudio Stern. *Op. Cit.* p. 63

Podemos distinguir como para 1970 los nativos por nacimiento en la ciudad de México corresponden a un 41% de la población mientras que sumadas las otras 5 categorías que corresponden a las personas que provienen de algún estado de la república obtenemos que el 60% de la población migraron en algún momento de su vida a la ciudad de México para laborar por un corto, mediano o largo plazo que es en su mayoría (43%, incluyendo los nativos por adopción que corresponden a niños y niñas menores de 5 años que migraron a lado de sus padres o parientes, principalmente) la característica principal.

No podemos pasar por alto que para 1970, ya existían por lo menos dos generaciones de descendientes de los migrantes llegados en la época de los 30 a los 50, lo cual podría modificar los datos acerca de los nativos por nacimiento en la ciudad pero que comparten todavía las formas culturales, sociales, educacionales, etc. propias de sus progenitores, que como hemos dicho son esencialmente rurales.

En el siguiente cuadro podremos observar las condiciones migratorias a la ciudad de México en la población masculina de 21 a 60 años según el tamaño de la localidad de nacimiento.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Tamaño de la localidad de nacimiento	Migrantes según periodo de exposición (%)			
	A Menos de 10 años	B 10-19 años	C 20 y más años	D Nativos por adopción
Rural (-5000)	65	56	50	43
Urbano pequeño (5000-19 999)	15	24	20	21
Urbano mediano (20 000- 99 000)	16	17	25	29
Urbano grande (100 000 y más)	3	3	6	7
Totales	99 (215 690)	100 (143 966)	101 (153 081)	100 (162 493)

Fuente: Fernando Castañeda, "Comparación entre la población económicamente activa captada en la encuesta y en el censo de población" en Humberto Muñoz, Orlandina de Oliveira y Claudio Stern, *Op. Cit.* p. 64.

Entonces la mayoría de la población que migró desde la década de los 30 hasta los 60 eran en su mayoría personas que venían del campo. Al mencionar el campo no lo tratamos sólo como el espacio socio-geográfico sino con todas las características económicas, políticas, sociales y culturales que hemos aludido en el apartado anterior. Nótese que es precisamente después de que la Revolución de 1910-17 se institucionalizó en las dos décadas siguientes el capitalismo maduró en México y con ello todas las características mencionadas en párrafos anteriores. Las formas de vida en el campo primero, y posteriormente el escaso estímulo a la producción de ese sector económico hacen que la migración se dé hacia la ciudad de México.

La migración campo-ciudad refleja un alto grado de pobreza y marginación y por ello de un bajo grado de escolaridad, educación, formación política, entre otros problemas sociales y desventajas de algunas personas en este mundo.

En el siguiente cuadro podremos observar los niveles de educación formal de los migrantes hacia la ciudad de México en la encuesta realizada por los autores antes citados. En ella podremos observar como las características de exclusión hacia el campo se reflejan en las actividades conformadoras del trabajo en su contradicción histórica de la dicotomía entre labor intelectual y manual. La ideología racista eurocentrista de la cultura nos pone de manifiesto que el campo como la fábrica son lugares donde no se realiza trabajo intelectual

o espiritual. Solamente se lleva a cabo la elaboración o manufactura de productos vistos de manera aislada. En el campo ocurre algo similar. El campo nunca ha ocupado un lugar realmente importante en la satisfacción de necesidades. Desde las pugnas entre federalistas y centralistas del siglo XIX hasta la fecha, la estructura de gobierno, económica y cultural han rechazado al campo del proyecto de nación. Sólo se le ve como el proveedor de los materiales necesarios para la manutención de los ciudadanos quienes poseen las características para el desarrollo, el progreso y la prosperidad que define el capitalismo.

Las condiciones escolares de los migrantes eran las siguientes:

Características	Migrantes según el periodo de exposición			Nativos por	
	A Menos de 10 años	B 10-19 años	C 20 años o más	adopción	nacimiento
Escolaridad terminada					
Ninguno	7	5	8	5	2
Primaria incompleta	36	41	45	30	22
Primaria completa	21	18	18	21	25
Secundaria y preparatoria	16	16	11	27	26
Preparatoria incompleta	8	9	3	7	11
Universidad incompleta	12	10	17	10	13
Universidad completa					
Total	100 (232 927)	99 (157 976)	102 (155 922)	100 (177 463)	99 (577 599)
Nivel ocupacional					
Personal calificado no	28	23	17	14	16
Semicalificado y calificado	40	39	40	47	40
No manual bajo y medio	26	28	30	34	35
No manual alto	6	11	13	5	9
Total	100 (239 992)	100 (166 716)	100 (175 588)	100 (179 079)	100 (565 732)

Fuente: Fernando Castañeda. *op. cit.*, p. 55.

En este sentido la ocupación de los migrantes a la ciudad de México marca la particularidad de la división entre los sectores intermedios de clase. Las personas que contaban con las características económicas de las clases fundamentales sumadas a las condiciones históricas del sistema capitalista hicieron que la división social del trabajo se

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



reflejara de manera tajante en las condiciones materiales y espirituales de la clase de trabajadores migrantes a la ciudad.

Recordemos que en el campo eran escasos (aún lo son) los centros de educación formal tales como primaria o secundaria, por no decir bachilleratos o universidades donde se pudiera capacitar y posteriormente calificar el trabajo de los campesinos, por tanto en la ciudad ocupaban los trabajos que nadie quería realizar.

Las ocupaciones representativas de la barriada son de tipo marginal: trabajadores no calificados: aprendices de pintores, albañiles, trabajadores en minas de arena, tabiqueros, jardineros, macheteros, panaderos y similares, trabajadores calificados libres o peones o *maestros*; los industriales u obreros; servicios: repartidores de hielo, refrescos o gas, aguadores, veladores, meseros; comerciantes: vendedores de raspados, gelatinas, periódicos, pollos, huevos, entre otros, así como trabajadores calificados y ambulantes o "maestros", todos ellos desprovistos de seguridad de ingresos. Esto sólo mencionando a los hombres, sin embargo las mujeres que se enfrentaban además de las condiciones económicas de su clase se veían explotadas por la doble y hasta triple jornada de trabajo en algunas de ellas y a la cultura de la opresión por parte de los hombres. Madres de familia, trabajadoras en el hogar, en algunos casos trabajadoras domésticas, vendedoras ambulantes, artesanas, tortilleras, lavanderas, eran algunas de las actividades que realizaba cada una de ellas, además de todas las responsabilidades suministradas culturalmente en el hogar.

El salario mínimo legal para 1970 era de \$32.50 diarios, o sea, teóricamente podían llegar a ganar \$975 mensuales si trabajaban todos los días.

#### Ocupaciones

A) Hombres	%
Trabajadores no calificados o aprendices	32.9
Calificados libres	31.0
Trabajadores industriales	10.3
Servicios	3.2
Comercio	4.5
Empleados	5.1
Rentistas	3.3
Cesantes	9.7

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

B) Mujeres	%
Trabajadoras no calificadas	4.5
Sirvientas	54.6
Empleadas	4.5
Comercio	18.2
Rentistas	4.5
Dueñas de casa (sin entrada propia)	12.7

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fuente: Larissa Adler de Lomnitz, *op. cit.* p. 75.

Los ingresos de los pobladores se invertían principalmente en comida, renta, alcohol y algunas posesiones materiales. Asimismo, un ingreso del esposo ligeramente superior desestimula la participación femenina en la actividad económica en hogares de migrantes y nativos.

En los hogares en donde el salario del hombre está muy cerca de los niveles mínimos de subsistencia predominan las familias de jefes migrantes que lanzan al mercado mano de obra femenina mayormente migrante. Las mujeres migrantes provenientes de los hogares de jefes migrantes pobres salen al mercado de trabajo a desempeñar actividades manuales de los servicios. "La minoritaria mano de obra femenina migrante sigue el patrón de incorporación de la fuerza de trabajo migrante en general: se dedica básicamente a las labores manuales de los servicios."<sup>79</sup>

Los ingresos mensuales entre las familias que mejor ganaban oscilaban entre los \$1150 y los que recibían menor ingreso \$600 o menos.

Los lugares de asentamiento habitacional son los llamados barrios que son lugares o "zonas predominantemente residenciales cuya única característica constante es su origen ilegal y desordenado, sea por invasión organizada o por acumulación, y cuyo régimen jurídico de propiedad es ambiguo"<sup>80</sup>, sin embargo, pueden existir dueños legales de los terrenos o legalizarlos posterior de la tenencia.

No obstante, la barriada tiene un sentido de organización cultural pero a su vez es un beneficio económico y político para el Estado disfrazado como foco de desorganización

<sup>79</sup> Brígida García, Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira. *Migración, familia y fuerza de trabajo en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1979, p. 22

<sup>80</sup> Larissa Adler de Lomnitz. *op. cit.* p. 34.

social de las clases subalternas. La barriada contribuye a la economía nacional al resolver un problema habitacional que ni el gobierno ni la empresa privada han logrado enfrentar.

En un informe presentado por John Turner en 1970 sobre los sistemas de vivienda en el Distrito Federal correspondiente a la clase baja se clasificaron de la siguiente manera: a) conjuntos subsidiados por el gobierno; b) las colonias populares; c) las vecindades y; d) las ciudades perdidas. En la actualidad todas estas características connotan al barrio.

Los tipos de construcción en algunos de estos asentamientos según un censo realizado a 162 viviendas arrojaron que:

	Núm.	%
1. Tabique con techo de lámina o asbesto	97	60.4
2. Bloque de cemento con techo de lámina o asbesto	23	14.2
3. Adobe con techo de lámina o cartón	20	12.1
4. Madera, lámina o tabiques mixtos con techo de lámina	9	5.4
5. Casa de material de desecho	4	2.4
6. No se sabe	9	5.4
Total	162	99.9

Fuente: Larissa Adler de Lomnitz, *op. cit.* p. 86.

Lógicamente, el número de cuartos por unidad residencial era de uno o dos y uno correspondía al lugar donde se cocinaba y se comía y tenía las mismas condiciones de la tabla anterior.

Los servicios higiénicos por unidad residencial de las 162 censadas anteriormente demostraron que los diferentes tipos de servicio son desde escasas tazas cerámicas que en menor número de casos son propias y que naturalmente la mayoría son compartidas hasta las letrinas rústicas compartidas también, o en igual número de ocasiones al aire libre.

Los estudios de Oscar Lewis sobre las posesiones de los mismos mencionó que más del 60% tiene 1 o 2 camas y en ellas dormían más de 2 personas y hasta 4.

Las viviendas están equipadas con: cama, colchón, mesa y una repisa para el altar y la ropa, una silla un ropero, radio y/o televisión, plancha (que servía para ellos y como fuente de trabajo para muchas mujeres) algunas familias tenían estufa de gas. Las instalaciones eléctricas eran ilegales en la mayoría de los casos.

De todas estas características económicas como la ocupación, la escolaridad, los ingresos, las tenencias y las pertenencias materiales entre otros podemos inferir un estilo de

vida. Este estilo se ve reflejado en actitudes y actividades violentas y enajenadas. El consumo de alcohol es un instrumento que sirve de escape para la insatisfacción de las aspiraciones capitalistas. Asimismo, esta adicción beneficia a quienes en un proyecto económico hegemónico lo utilizan para consumo mercantil y de placer.

Los trabajadores pasan de ser esclavos a ser autómatas. El trabajo se ve como una actividad fatigante, lejos de ser dignificante y vigorizante.

Ellos comienzan a soñar despiertos. Este es un síntoma patológico de falta de relación con la realidad. No conforta ni descansa, es esencialmente una huida con todas las consecuencias negativas que acompañan a toda huida.

En consecuencia hallamos que el ideal de muchas personas es la holganza y el *no hacer nada*. Así, la gente cree que la holganza es el estado natural de la mente, y no el síntoma de un estado patológico, resultante del trabajo sin sentido y enajenado.

Ante esto surge la teoría de que el dinero constituye el principal incentivo para trabajar. Pero en realidad no es a poseer dinero excedente, sino el miedo a morir de hambre lo que constituye su principal motivación.

De esta serie de contradicciones entre la vida y la explotación se desprenden sentimientos de disgusto, apatía, tedio, falta de alegría y de felicidad, una sensación de inutilidad y la vaga impresión de que la vida no tiene sentido.

“De la experiencia psicoanalítica resulta evidente que el sentimiento de infelicidad y disgusto puede ser profundamente reprimido; una persona puede sentirse conscientemente satisfecha, y sólo los sueños, alguna enfermedad psicósomática, los insomnios y otros muchos síntomas pueden manifestar la infelicidad subyacente.”<sup>81</sup>

Este sentimiento de infelicidad se reprime para no mostrar la insatisfacción ya que ello significa socialmente ser fracasado, un inadaptado, un incapaz.

La violencia en la familia o al exterior de ella es otro de los puntos que define este estilo de vida. Las condiciones socio-culturales históricas en México como parte de una sociedad conformada por valores y actitudes patriarcales en su fase económica capitalista,

---

<sup>81</sup> Erich Fromm. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, p. 245.

La felicidad la entendemos como aquel estado de vitalidad intensificada que penetra todos nuestros esfuerzos para comprender a nuestros semejantes e identificarnos con ellos. A su vez, lo contrario del sentimiento de felicidad en esta sociedad no es la tristeza sino la depresión. Ésta es la incapacidad para sentir, es la sensación de estar muerto, aunque esté vivo nuestro cuerpo. Es la incapacidad para sentir alegría lo mismo que para sentir tristeza.

delimita que la mayoría de los hombres por unidad doméstica trabajen asalariadamente solos, generalmente porque no permiten que trabajen sus parejas. La violencia física, económica, psicológica, sexual son las evidentes en esta sociedad aunado al sofisma del nulo trabajo femenino cuando se realiza el trabajo doméstico y en algunas ocasiones la venta de algún producto y el trabajo industrial mismo.

La mujer es vista por los hombres como su posesión, es la relación sujeto-objeto, es el artículo de consumo, y por lo tanto se *tiene*; es aliviar la angustia porque lo que el individuo tiene no se lo pueden quitar. En la mujer y en los hijos ve esas posesiones de las que puede echar mano al momento en que le plazca ya que económicamente no puede consumir. Entonces el hombre establece una relación *yo soy- lo que tengo y lo que consumo*.

Pero como antes hemos mencionado la inserción al mercado de trabajo industrial es necesaria cuando el nivel económico de ingresos para subsistir es mínimo. Aquí trabajarán padres, madres-esposas, hijos e hijas y las familias migrantes así como las nativas "contribuyen a la realimentación de las clases trabajadoras, principalmente, a través de los hogares con jefes migrantes más pobres. En este contexto, la ampliación del proletariado industrial se da no sólo por la incorporación de jefes migrantes y nativos del sector; también contribuye de manera importante la participación de los hijos nativos en general y de forma minoritaria la de las hijas, provenientes principalmente de hogares con jefes migrantes pobres."<sup>82</sup>

Esto lleva a la necesidad de que otros miembros de la familia trabajen, lo cual a su vez aumenta la oferta de mano de obra disponible para ser empleada por el capital y por ende presiona los salarios más hacia abajo, reanudando el proceso.

*Número de personas que trabajan asalariadas por unidad residencial (180 casos)*

	<i>Núm.</i>	<i>%</i>
Nadie	5	2.8
Padre solo	83	46.1
Madre sola	12	6.7
Hijo solo	9	5.0

<sup>82</sup> Brígida García, Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira. *Migración, familia y fuerza de trabajo en la ciudad de México*, p. 23

Madre y padre	29	16.1
Padre e hijo (s)	17	9.4
Madre e hijos	9	5.0
Madre, padre e hijos	14	7.8
No se sabe	2	1.1
Total	180	100

Fuente: Larissa Adler de Lomnitz. *op. cit.* p. 92.

El estilo de vida no es algo folclórico o que corresponda a lo que se le ha denominado el *folk-urbano* son condiciones reales y materiales de existencia que demuestran una serie de contradicciones entre los seres humanos entre ellos y para sí mismos. Como hemos visto la cultura tiene su base real en lo económico y lo social. Las clases subalternas ocupan una serie de características socioeconómicas en una sociedad y sus patrones de comportamiento económico, psicológico y social se derivan de una estructura social que ellos son los últimos en controlar.

Esta inmigración indigenizó, en sentido amplio, la ciudad. Las comunidades campesinas tradicionalmente mantenían una destacada continuidad de sus culturas que reproducían prácticas agrícolas basadas en la solidaridad familiar, en la cooperación y en la reciprocidad. Además, mitos, leyendas, cuentos y, a menudo, la entera cosmovisión o fragmentos de ésta, eran de evidente origen indígena.

El intercambio de mercado, la redistribución de los bienes y servicios y la reciprocidad o mejor dicho el intercambio de favores o regalos son más que alternativas para hacer un buen ensayo, canción o cinta. El tipo de intercambio que domina en las sociedades primitivas y tribales es la reciprocidad y la redistribución. A través de la reciprocidad se asegura su supervivencia. Al compartir sus escasos recursos el poblador de barriada se identifica y logra imponerse en grupo a circunstancias que lo harían sucumbir como individuo aislado. Así las redes de intercambio entre parientes y vecinos representan el mecanismo socioeconómico que viene a suplir la falta de seguridad social, remplazándola con un tipo de ayuda mutua basado en la reciprocidad.

La confianza es un rasgo cultural que es determinante para la red de intercambio recíproco. Los lazos entre familias no siempre son los únicos. Hermanos que viven en una misma ciudad pero en diferentes lugares se alejan y cada uno de ellos establece una

relación más sólida con los miembros de su *ghetto*. Es aquí donde se crea la institución del *cuate* o el *compadre*. La condición básica para establecer una relación de confianza en la barriada es la igualdad de carencias entre los contrayentes de la relación.

Los *cuates* son amigos particulares y cercanos, que comparten intimidades y ayuda mutua, además de diversiones. Las diversiones son desde las *cascaritas* de fútbol, la asistencia a la lucha libre, las carpas, las fiestas, las tocadas, el *dancing* hasta tener mujeres fuera de su matrimonio, la alcoholización, entre otros.

Otra de las características de la organización en el barrio es la institución económica de crédito rotativo mejor conocida como *tanda*. Esta tiene sus bases éticas en la confianza misma para el cumplimiento de las obligaciones de los miembros.

En general, en la década de 1940-1950 la ciudad de México registró un aumento anual medio de población de 5.4%; del cual un 3.7% correspondió al crecimiento social por migración. En el decenio siguiente, el crecimiento social disminuyó al 0.9% y el crecimiento total alcanzó el 4.9% en promedio anual. Finalmente, en la década de 1960-1970, el crecimiento social aumentó nuevamente a 2.9% mientras el promedio total se estimó en 5.3%.<sup>83</sup>

De igual forma no cabe duda de que la concentración industrial en la ciudad de México es un factor decisivo para explicar la concentración de la población en esta área urbana, de representar un 6.3% de la población nacional en 1930 pasó a representar un 17.1% en 1970.<sup>84</sup>

Pero no sólo aumentaron las cifras sino las carencias, los problemas sociales como pobreza, desempleo, marginalidad, prostitución, hambre, violencia, robos, asesinatos, frustración, sino también sus expresiones culturales como las fiestas callejeras o tocadas, los bailes, los juegos y deportes, los espectáculos, la manera de ver la vida entre otros.

El hecho sigue siendo el mismo: que un ser humano viviente, deja de ser un fin en sí mismo y se convierte en un medio para los intereses económicos de otros hombres o de sí mismo, o de un gigante impersonal, el mecanismo económico.

---

<sup>83</sup> Luis Unikel. *El proceso de urbanización en México*, México, El Colegio de México, 1978, pp. 173-175.

<sup>84</sup> Luis Unikel. *Dinámica de la población de México*, p. 19.

### 2.3 ¿Cómo son las clases subalternas en la ciudad de México?

"De noche, la clase alta conspira, *jaibol* en la mano, tramando.  
La clase media descansa, estropeada, la televisión mirando.  
La clase baja sigue abajo, el día del cambio esperando."

Rubén Blades. *Mientras duerme la ciudad.*

Al hablar de las clases subalternas no sólo nos referimos a la categoría económica que designa a una clase social en el capitalismo que no posee los medios de producción y que sólo tiene su fuerza de trabajo que es vendida en el mercado como mercancía y de la cual obtendrá los medios para subsistir. Esto es cierto. Pero también es cierto que en el proceso dialéctico del mismo capitalismo y por ende de sus clases, la conformación de rasgos económicos, sociales, culturales e ideológicos propios de cada grupo económico crean una legitimidad de clase.

Así según Antonio Gramsci, en la sociedad clasista, la supremacía de una clase social se ejerce siempre mediante las modalidades complementarias del dominio y de la hegemonía. Si el primero se ha hecho valer sobre los grupos antagonistas mediante los aparatos coercitivos de la sociedad política, la segunda se ejerce sobre los grupos sociales aliados o neutrales justamente a través de los aparatos hegemónicos de la sociedad civil.

Como lo analizamos en el primer capítulo, podemos ver a esta sociedad dividida en clases sociales, pero también culturales en los sentidos románticos o idealistas o, una posición científicista a ultranza, pero no de un enfoque científico, diverso y con categorías de análisis propias y entrelazadas a la vez para cada situación de personas de cada clase social, género, etnia, grupos minoritarios, etcétera o; una posición que determine crítica y científicamente las diferencias y desventajas que existen entre los diversos grupos y, que no sólo se quede con la crítica de la recepción de los valores, roles y normas de la clase que no posee los medios de producción y que por lo tanto es explotada y dominada, sino que propone la creación de medios alternativos de expresión dentro de sus mismos parámetros sociales y culturales, los cuales servirán para legitimar su posición de clase, avanzar en su concientización real de sus necesidades materiales y espirituales de existencia y la



formación de un verdadero bloque cultural que proponga un mundo donde se encuentran cada uno y uno a la vez.

Por un lado están los que aceptan las formas de vida y convivencias mutuas, casi siempre como resignación y los que buscan sobresalir a través de la imitación extralógica de costumbres, modas, ropa y hablas deformadas de otros países. La psicología del mexicano es resultante de las reacciones para ocultar un sentimiento de inferioridad. Imita las formas de civilización estadounidense o europea, para sentir que su valor es igual al de los nativos de aquellos países y formar dentro de sus barrios, calles o vecindades un grupo privilegiado que se considera superior a los demás.

El habitante del barrio, tal y como lo menciona Samuel Ramos, "es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular".<sup>85</sup> Su carácter agresivo es debido a la competencia y desconfianza, expresión de su egoísmo primario, el cual entra en conflicto cuando las características sociales han golpeado su vida y lo hacen ir a la ciudad donde su valor es ninguno en la escala social capitalista. Por ese resentimiento es un ser de naturaleza explosiva.

El *pelado* (termino acuñado durante la Revolución para la tropa rebelde), creó una lengua propia basada en simbolismos sexuales de represión inconscientes, tales como el miedo provocado por el sentimiento de castración originaria, el complejo de Edipo, un carácter patológico como el fálico-narcisista, características expresadas en la atribución al adversario de particularidades femeninas; para él toda potencia humana radica en los testículos por eso tiene *muchos huevos*, que junto con un falo enorme (símbolo del poder que desea pero tiene) puede ir por el mundo diciéndole a todo mundo *Yo soy tu padre*.

"La terminología del pelado abunda en alusiones sexuales que rebelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina".<sup>86</sup>

La gran serie de sentimientos a flor de piel hacen que esgriman una serie de pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndoles creer que es más fuerte y decidido. Pero no es más que una cortina de humo. Mientras las manifestaciones de fuerza

---

<sup>85</sup> Samuel Ramos. *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Planeta, 2001, p. 53.

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 54.

sean mayores, superior es el miedo y la debilidad que quiere cubrir. Debido a este miedo desconfía del primero que se le acerca que no sea su *compadre del alma*.

Pero esto, a su vez, expresa el resentimiento a la autoridad irracional del explotador.

La enajenación tiene otros síntomas: los sentimientos de inferioridad y culpa. No ser como los demás, no estar totalmente adaptado, hace que uno se sienta culpable hacia las ordenes del gran Ello.

Los seres humanos enajenados<sup>87</sup> son desgraciados. El consumo de diversiones sirve para que no se dé cuenta de su infelicidad. Se esfuerza en ahorrar tiempo y, sin embargo, está ansioso de matar el tiempo que ha ahorrado.

Definir a las clases en la ciudad de México no es sólo mencionar que existe un grupo de personas que no poseen más que su fuerza para poder comer, vestir, habitar un lugar y satisfacer los deseos impuestos en el mercado, sino entender su cosmovisión de toda una vida que se gestó (y sigue) en el campo, maduró y se dio cuenta que su tierra, sus posesiones, su cultura, su cosmogonía, sus raíces tendrían que ser suplidas por escasas monedas, una precaria habitación, una botella de alcohol o la vida corriendo en un lavadero; por el barrio, la cuchara para la mezcla, un trozo de masa con levadura para el pan, un cajón de gelatinas o uno para bolear zapatos, un cuarto de ladrillo con lámina para albergar una sola cama para 5, padre, madre e hijos. De allí tenemos que entender la cultura del barrio, donde la camaradería y la lucha para comer diariamente se mezclan, donde la *chela* después o entre el partido de fútbol o la asistencia dominical a la Arena Coliseo se vuelve tan devota como la visita a la *villita*.

Comprender a la cultura popular de la ciudad de México no sólo es leerla a través de los discursos populistas o neoliberales capitalistas de homogeneidad, de convivencia por igual de las clases sociales y de valores, roles y normas que conforman la *cultura nacional* que fue y ha sido muy diferente en Chapultepec, Polanco, Coyacán que en Tepito, Neza, La Lagunilla, y miles de colonias, barrios y ciudades perdidas donde se conoce en carne viva lo que algunos se encargan de difundir como ciencia o como folklore para la diversión o estudio de una serie de grupos de seres humanos con formas de expresión propias de sus

---

<sup>87</sup> Entendemos por enajenación un modo de experiencia en que la persona se siente a sí misma como un extraño. El sentido en que se usó la palabra enajenación significaba tanto como locura: *aliéné*, en francés, y *alienado*, en español, son viejas palabras que designan al psicótico, a la persona total y absolutamente desequilibrada. (Erich Fromm. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, p. 105).

condiciones de vida, de sus ilusiones y de su dolor, de su posición ante la vida, de su arte, entre algunas otras cosas.

Así, la cultura no es homogénea, es parte y todo de una sociedad dividida por clases, sexos, étnias y por diferentes visiones y actitudes frente a la vida. Por ello hablar de culturas populares y sus diferentes expresiones sociales debe ser fundamentada con toda una historia de conformaciones sociales en una formación social y no sólo como adorno o catálogo "científico".

#### 2.4 Cultura popular urbana y cultura de masas

En su mayoría, estos elementos inherentes a lo popular tal y como aparece en el espacio de la ciudad, están caracterizados por una serie de terminaciones negativas (su carácter de *factum*, su constitución por exclusión y bajo opresión, la conversión del sentido histórico en ubicación sentimental, la subordinación con respecto a la Iglesia y la autoridad, la copia directa e indirecta de las clases dominantes) y de otras que, en principio, marcarían un espacio de microlibertad (transformación continua de los mensajes de la industria cultural, configuración como cultura por sedimentación de tradiciones y negociación de las imposiciones del Estado, la vida laboral y la represión sexual).

Tal y como observa Monsiváis<sup>88</sup> que en México lo popular urbano se fue produciendo por lenta gestación durante los tres siglos de dominio español y a partir de numerosas metamorfosis en los casi dos siglos de independencia. En esta conformación, considera claves dos elementos: la ciudad y el desarrollo de la sociedad de masas.

La ciudad es considerada una metáfora viva entre de los vínculos entre el Estado y el capital, ya que en su territorio se puede percibir de qué manera el poder muta, concede, define y aprovecha lo popular. Es justamente es esta zona donde se produce la transformación de popular en *cultura popular urbana* y la cultura de masas, que surge como espacio generado por los modos operativos del capitalismo y las respuestas que se dan a esta ejecución. Es, en definitiva, el resultado que surge a partir del choque que se

---

<sup>88</sup> Carlos Monsiváis. "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso México", en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, en Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Ediciones Gustavo Gili, 1987.

produce entre industrialización y tradiciones, poder del Estado e insignificancia de los individuos, derechos civiles y dificultad para ejercerlos, modernización social y capacidad para adecuarse a la oferta y la demanda.

La sociedad de masas tiene estrecha vinculación con el pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad masiva con el aporte de la tecnología capitalista propia de la industria cultural (imprensa, cine, fotografía, radio, TV, etcétera).

Al arraigar la cultura de masas en la ciudad genera una serie de consecuencias: el sometimiento y la reducción psicológica de las clases populares conjuntamente con una sensación de impotencia e insignificancia que traduce la experiencia histórica o personal a mera fatalidad; una relación incierta entre Estado e individuo; el predominio de las tecnologías en el rol educador y la hegemonía de los medios que transforman en espectáculo el caos del crecimiento capitalista y el sentido del tiempo libre; la supervivencia de elementos tradicionales de la cultura campesina o popular rural; la vigencia del machismo y la represión sexual; la manipulación y el uso político de la religión y la publicidad como visión final del mundo, etcétera.

Estos factores propios de la cultura de masas culminan, según su lectura, en una lógica social que hace de lo popular una limitación y una capitulación por obvia inferior del vencido que motiva el "natural" sometimiento a las clases altas, además de la sensación de que es el destino el responsable del subdesarrollo, la miseria y la explotación. Esta secuencia es finalmente confirmada por las reacciones sentimentales (todá una serie de productos de la industria cultural, por ejemplo, exaltan el bienestar final de los que no tienen recursos, pues en su pobreza sustentan virtudes impensables en los ricos). De este modo, quienes soportan el peso de esta experiencia creen que son culpables de la situación de carencia y marginalidad por ignorancia, ineptitud, ineficacia.

En lo que se refiere a la especificidad de la cultura de masas en la ciudad subraya que, además de la explotación demográfica, la veneración del consumo y la unidad en la falsa diversidad, está dada por el quebrantamiento sistemático de las realidades conocidas a favor de una cultura de la necesidad. Así, sin instancias que posibiliten ver en la nacionalidad una respuesta compartida para enfrentar la opresión de arriba, sin una idea crítica y política de lo popular, las mayorías quedan libradas a sus propuestas.

En las sociedades de masas, parecería que no hay opciones, sólo respuestas, y en esto se ve el único espacio de libertad que encuentran los sectores populares, pues, esas respuestas pueden ser de sumisión y doblegamiento pero también de parodia y resistencia. Esta característica de la cultura popular se percibe en los diversos casos relatados en sus crónicas, donde aparecen insistentemente estas maneras contradictorias y simultáneas de responder a los poderes hegemónicos.

La cultura popular urbana produce una marcada sensación de aplastamiento que deriva del sojuzgamiento que la ciudad produce sobre los individuos; el pobre urbano, además, no sólo se define como el carente de recursos sino según hay paz o crisis, y a nivel colectivo, como fuente de diversión o amenaza para las clases hegemónicas.<sup>89</sup>

En la ciudad, las clases dominantes desarrollaron un modelo urbano que continúa las líneas del autoritarismo colonial pero con el aporte de las leyes del desarrollo capitalista, por eso patrocinan una vida colectiva sustentada en el individualismo, la corrupción, la transformación de la diversidad en actos rituales y la justificación nacionalista de frustraciones y rencores ya que, la *mexicanidad* es vista como sinónimo de alcoholismo, machismo e irresponsabilidad paterna.

Las clases dominantes, pues, consideran que los pobres urbanos no disponen de una conciencia crítica de la identidad nacional, y por lo tanto no aspira a una identificación a partir de la clase sino a partir de su condición de consumidores. Toda la potencia del sistema capitalista esta empeñada en que no haya opciones. De tal modo, y siguiendo esta lógica de dominio, la cultura de masas en todas partes intenta volverse real haciendo que la gente experimente su vida de acuerdo con los modelos de su industria.

Sin embargo, se observa que en la cuadrícula de la ciudad moderna está sometida a los movimientos contradictorios y el uso anárquico de sus habitantes que compensan con sus marcas enunciativas la fuerza del modo colectivo de gestión por un modo individual de reapropiación.

Se coincide con Foucault<sup>90</sup> en la visión urbana de un entramado microscópico de redes de vigilancia y poder, pero se polemiza con él completando su visión: también están

---

<sup>89</sup> Mariel Soriente. "Cultura urbana: estudios y crónicas", en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 259.

<sup>90</sup> M. Foucault. *Microfísica del poder*, México, Siglo XXI Editores, 1992.

los microespacios liberados por las operaciones tácticas de estos seres anónimos que circulan construyendo la vida cotidiana.

En el barrio se evidencian con claridad las prácticas culturales de los usuarios de la ciudad. Es la tierra elegida para la escenificación de la vida cotidiana. El investigador debe trabajar entonces no sobre los objetos recortados del barrio sino sobre las relaciones entre esos objetos y los vínculos que conectan allí el espacio privado con el público.

La vida cotidiana se articula en el barrio en dos estratos:

- Los comportamientos, cuyo funcionamiento se explicita en el espacio social de la calle y se traduce como manera de vestirse, códigos, ritmo de la marcha, espectáculos y diversiones.
- Los beneficios simbólicos que surgen a partir de la manera en que cada individuo se presenta en el espacio barrial<sup>91</sup>.

Desde esta perspectiva, el barrio no es un concepto geográfico, urbanístico ni administrativo sino "un arte de coexistir con los otros", con los cuales se entra en contacto con la proximidad y repetición. En él, para el sujeto, tiene lugar la creación de una identidad que está entre lo íntimo y lo anónimo: vecino.

Estas prácticas, que se despliegan en el universo barrial, son decisivas en la configuración de la identidad individual o grupal, desde el momento que permiten ocupar un espacio en la red de relaciones que se establecen con el entorno. Son *prácticas culturales*, que se definen como un conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos concretos, por ejemplo, la confección de un menú en una casa familiar obrera, los entretenimientos o ideológicos (religiosos, políticos) dados por una tradición (familiar, grupal), y reactualizados día a día a través de comportamientos que vuelven visible socialmente los fragmentos de este dispositivo cultural.

Surge de este modo el barrio como espacio paradigmático donde se desarrollan los sectores populares, que no son un sujeto histórico sino un área de la sociedad donde se constituyen sujetos. La existencia de estos sectores es la resultante de un conjunto de procesos objetivos y subjetivos que se

---

<sup>91</sup> Adriana Imperatore. "Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular", en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 92.

cruzan en una cierta identidad cuya marca más certera es la posibilidad de hablar de un nosotros.<sup>92</sup>

Estas identidades son cristalizaciones provisionales y se construyen enmarcadas en un entorno social y en relación con otras. En cada identidad actúa una tendencia a la fragmentación, y por lo tanto es una y varias a la vez, condicionada por lo que fueron, son y van a ser.

Desde esta perspectiva podemos afirmar que la cultura posee un carácter dinámico y que no resulta descabellado intentar aprehenderla, siguiendo la metáfora económica, tal como un proceso de producción, circulación y consumo de bienes culturales, que son apropiados en mercados de bienes simbólicos donde se produce la desigualdad social. Así considerada, la cultura no es una instancia más de la realidad, sino que representa una dimensión presente en todos los fenómenos debido a que a vida social posee, entre otras cosas, una naturaleza simbólica.

---

<sup>92</sup> Alicia Montes. "Barrio, sujetos e historia", en ", en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 220.

### 3. La lucha libre en México

*"Por la avenida va circulando el alma obrera de mi ciudad,  
gente que siempre esta trabajando y su descanso lo ocupa pa' soñar"*

*La Carencia, Panteón Rococó*

#### 3.1 ¿Qué es la lucha libre?

El juego es una actividad casi universal de los animales superiores, pero resulta difícil de definir. En esencia consta de dos elementos principales: la actividad por sí misma y la experimentación con tipos de comportamiento que después se efectuarán en la vida real.

El juego humano tiene su origen en esos dos tipos de conducta, pero se extiende y se complica por la conciencia de sí mismo y la sociabilidad humana. Los primeros juegos de los niños sirven de exploración y experimentación de las capacidades corporales, como en los animales. Después, es más importante la integración con otros, que incluye la interpretación de personajes y la representación de fantasías. Como en el juego de los primates, el elemento del fingimiento implica aprender los papeles y valores que se espera que el individuo adopte.

La representación de fantasías, el usar el juego para explorar sueños es importante. Mientras que el aspecto físico del juego (correr, saltar, lanzar objetos, etc.) desarrolla la coordinación física, el juego fantástico contribuye al desarrollo emocional. La ficción de la violencia, como en el juego de indios y vaqueros, policías y ladrones, buenos y malos, lejos de fomentar los instintos agresivos y violentos, puede enseñar a un niño que sus fantasías agresivas no destruyen a los demás.

Se ha sugerido que mediante los juegos y deportes (juegos organizados socialmente), los participantes liberan sus agresiones de forma socialmente aceptable. También se cree que en su práctica existe una excitación emocional y el alivio de la misma. Puede que lleguen a depender de esta combinación de dolor y placer. Los juegos además



son una expresión natural de la competitividad humana y de la necesidad de llevar hasta sus límites tanto el cuerpo como la mente.

Para los espectadores, el deporte es un medio de sentir que pertenecen a un grupo.

Otra forma de juego que impregna la vida humana es el de la sexualidad. La diversión libre y espontánea, indica una persona sin ansiedad que no tiene dificultad en dar y aceptar placer, valorando la experiencia del cuerpo y relacionándose creativamente con sus semejantes.

Los deportes y los juegos instituidos son importantes por todo lo que nos informa de una sociedad. Los tipos de deporte reflejan la naturaleza de la sociedad, igual que lo hacen las formas de arte. En la sociedad preindustrial los deportes surgían del trabajo necesario y de otras actividades de la vida. Las justas y torneos, la ballestería, la lucha y otros deportes marciales proporcionaban una práctica útil para la actividad real. La caza y la pesca, el remo y la vela o incluso el esquí se desarrollaron de forma totalmente natural a partir de la necesidad de conseguir alimentos y medios de transporte.

En la sociedad industrial, los deportes de equipo en los que se actúa en grupo, y la competencia de grupos dentro de reglas claramente definidas reflejan y refuerzan la estructura y los valores de la sociedad de masas.

### **La lucha libre**

Desde sus primeras batallas contra animales salvajes y enemigos cercanos, el hombre se ha visto siempre obligado a combatir. La lucha se inició tanto como un método defensivo como ofensivo para la conservación de la vida y llegó a convertirse en un arte en todas las contiendas. En las primeras etapas de la civilización la lucha surgió como un deporte noble que poco a poco se fue mejorando e idealizando.

Las referencias de las primeras civilizaciones de unos 5000 años atrás nos señalan que ya en esas épocas la lucha se habría convertido en algo sistemático y que se había desarrollado científicamente como un arte de habilidad y destreza.

A lo largo del Nilo, las esculturas y relieves egipcios nos muestran guardias y posiciones que todavía se siguen a la fecha. Es indudable que la lucha se fue desarrollando bajo el influjo de diferentes culturas y que se inició como un medio de adiestramiento

esencial dentro de la milicia. Las diversas formas y estilos de lucha que se practican hoy en día provienen de lógicas adaptaciones locales de tradiciones, evaluaciones y conceptos filosóficos.

Los griegos primitivos daban un gran énfasis a la lucha. Aunque por tradición atribuían la invención de la misma a los dioses, lo más probable es que se originara en Asia y que sufriera cierto refinamiento bajo el sistema educativo de los griegos como parte del adiestramiento atlético de sus ciudadanos. La lucha se convirtió en el punto central de los deportes nacionales de Grecia, hasta que finalmente se incluyó en el pentatlón de los juegos olímpicos del año 704 a. C.

Los gladiadores debían demostrar preparación y pasar un examen para participar en los encuentros. Luchaban desnudos y untados de aceite para mostrar la belleza y perfección de su cuerpo.

Una figura atlética, bien formada y preparada era condición básica para estos adoradores de la belleza humana. El gladiador debía hacer gala de una gran habilidad y fortaleza acompañadas de astucia, pues la fuerza bruta era insuficiente: había que demostrar inteligencia para aprovechar los descuidos del adversario y en ese momento someterlo.

El *pancracio* (πανκραχιο) era una prueba deportiva que servía como entrenamiento a los guerreros. Existían dos modalidades técnicas: el *katopancracio* (κατοπανκραχιο), en el que el combate era a una caída sin límite de tiempo y el *ostodander* (οστοςδανδερ), en el cual el encuentro se continuaba, independientemente de la caída del luchador.

La conquista de Grecia por los romanos influyó para que se combinara lo sutil del deporte griego con las técnicas de combate de los romanos. El estilo resultante se extendió a lo largo del mediterráneo y al compás de las conquistas de Roma. Durante cerca de 2000 años se ha conservado dicho estilo y la prohibición de aplicar llaves debajo de la cintura.

La lucha libre surgió como parte del adiestramiento militar primitivo. Esta forma de luchar se identifica con los enganches o llaves de mano usados para adiestrar a las legiones romanas.

Rafael Olivera, menciona que en el Antiguo Testamento con la lucha entre Cain y Abel, Jacob y un ángel de Dios, se dan enfrentamientos de esta modalidad deportiva. "...que al huir Jacob, hijo de Isaac, a casa de su tío, Laban, para escapar de la ira de su

hermano Esaú, tuvo que dormir en una casa abandonada, ruinoso; apenas se había acurrucado en un rincón, vio entrar a un hombre a quien atacó creyéndole ladrón. Rodaron ambos por la tierra y *lucharon* largo rato hasta que el desconocido, tocándole con los dedos la rodilla, le inmovilizó la pierna. Jacob levantó los ojos y pudo ver que había luchado con un ángel del Señor, el que le dijo: En verdad eres Israel, que quiere decir fuerte o esforzado".<sup>93</sup>

De este otro lado del mundo, el combate cuerpo a cuerpo era una constante en las culturas entre las que sobresale la mexicana, quienes durante las festividades en honor Huitzilopochtli, dios de la guerra, la muerte y las tinieblas, los guerreros celebraban ejercicios y simulacros de batallas campales para mostrar al pueblo y a sus gobernantes, sus habilidades y capacidades guerreras.

La lucha tenía otras dos modalidades: la gladiatura la de los prisioneros con los guerreros, como en el Coliseo romano y, la realización de combates como exhibiciones deportivas, las cuales servían como entrenamiento y como celebraciones a las deidades, costumbre similar a la griega.

En el "sacrificio gladiatorio", como lo denominaron los españoles, se celebraba en la piedra de humo localizada cerca del Templo Mayor, con una dimensión de 92 metros de diámetro. En el centro se ataba al prisionero que portaba armas de madera y que debía enfrentar a guerreros aztecas armados. Si lograba sobrevivir, se respetaba su vida; pero si caía herido, se le flechaba hasta morir, lo que recibía el nombre de *preñar la tierra*.

El procedimiento consistía en vestir a la víctima del dios Xipe Totec, el desollado o dios de la Primavera. Lo cubrían con una máscara de piel humana. Los guerreros a los que enfrentaba estaban vestidos de caballero Jaguar. Cuando caía herido el prisionero los sacerdotes le habrían el pecho para sacar su corazón y lo desollaban en honor a Xipe Totec. Estos encuentros fueron prohibidos por los españoles.

Griegos, romanos, orientales y occidentales, fueron limitándolas para convertirlas en deporte y no en carnicerías; con el tiempo, esas confrontaciones se simplificaron a cierta área, peso, edad y reglas.

La lucha libre moderna tiene sus raíces en la forma de luchar desarrollada en Europa durante la Edad Media, con base en la mezcla de varios estilos.

---

<sup>93</sup> Rafael Olivera, *Memorias de la Lucha Libre*, pp. 15-16.

Ningún festival o función de la corte se consideraba completo sin que hubiera torneos y luchas. En 1520, Enrique VIII de Inglaterra luchó contra Francisco I de Francia sobre lo que se conocía como "campo de manto de oro" para dilucidar un punto en desacuerdo.

Hacia 1800 se conocían tres estilos en Inglaterra. Uno de ellos, el que se practicaba en Lancashire, fue la base para el moderno *Catch as Catch Can* o Lucha Libre y en el que la meta es tirar al contrario al suelo hasta que lo toque con ambos hombros. Este es uno de los estilos que se usan en las olimpiadas; el otro es el estilo grecorromano. El primero fue modificado posteriormente por los norteamericanos bajo la influencia y variaciones de los indios nativos y de los inmigrantes europeos.

Definimos a la lucha libre como:

[...] la confrontación de dos individuos, o más, si es en equipos, que batallarán con las manos, brazos, piernas, cabeza, rodillas, antebrazos, pies, hombros y espalda; sin utilizar métodos ventajosos: faules, piquetes de ojos, arañazos, objetos extraños, etc.; para obtener la victoria por los siguientes métodos: toque de espalda en la lona por tres segundos consecutivos, rendirlo, desmayarlo, por descalificación o superioridad técnica.<sup>94</sup>

Algunas veces el combate se lleva acabo con límite de tiempo, sin embargo, con frecuencia es a "tres caídas sin límite de tiempo". El vencedor es aquel que logra poner dos veces al adversario de espaldas en la lona, en diferentes caídas, al menos por 3 segundos.

### 3.2 Orígenes de la lucha libre en México

Los orígenes de la Lucha Libre en México se remontan a épocas poco sospechadas. Se dice que este deporte fue introducido a nuestro país durante la intervención francesa, en el año de 1863 como tal. Pasaron más de 300 años para que el encuentro gladiatorio resurgiera en nuestro país. Durante la intervención francesa, Maximiliano y Carlota ofrecieron como regalo de bodas al general Basain un encuentro de lucha grecorromana que se desarrolló en 1863 en el edificio que actualmente es el Museo de San Carlos. Con este acto el combate cuerpo a cuerpo regresa a México, ya no con su perfil político-religioso,

---

<sup>94</sup> *ibid.* p.p. 11-12.

reprimido y extinguido en la época de la Colonia, sino incorporando el elemento de la recreación. Con la intención de mostrar la capacitación de los soldados franceses en el arte de la lucha grecorromana y con un perfil de exhibición deportiva, se presentaban combates en sitios como el palacio de Buenavista (hoy Museo de San Carlos), la Plaza de Toros del Paseo Nuevo, la de San Pablo y en el circo Orrín.

En 1910 se crean en México las primeras compañías de lucha libre. Estas no contaban con recintos específicos y se presentaban en los teatros de moda tales como el Principal. Pronto se dan cuenta de lo rentable que representaba el encuentro gladiatorio como negocio y los espectáculos y circos los incluyeron en su programación. En el teatro Colón se presenta La Troupe que trae a México a Conde Koma y al nipón Satake Nabutaka.

En 1921 arribó a México, Constand le Marin dentro de su compañía presentó al León Navarro que había sido campeón medio de Europa en épocas pasadas. Vino también el rumano Sond y otros. Y dos años después volvió a México trayendo al japonés Kawamula quien junto con el *Hércules Sampson*, actuó en el Frontón Nacional. A partir de este año surgieron nuevos consorcios que programaban luchas con campeones mundiales, todos ellos de otros países, ya que en México no era suficientemente maduro este deporte.

Es hasta 1924 que Vicente del Villar, propietario de teatro Tivoli, inició la construcción en la parte trasera del inmueble, una arena de lucha a la que bautizara precisamente, como Arena Tivoli, primer recinto para albergar a la fanaticada del pugilismo y el pancracio. Para 1927 surgieron más arenas, entre ellas La Degollado, propiedad de James Fitten, en lo que posteriormente sería el cine Apolo. Del mismo dueño, en 1930 se inaugura la Arena Nacional, en el espacio que hoy día conocemos como Palacio Chino.

Ese mismo año aparece la Arena Modelo para dar funciones de box y lucha en un lote baldío, donde la lluvia era inclemente con los asistentes por lo que fue clausurada al siguiente año.

De este modo nos hemos referido, aunque someramente, a la que puede ser considerada como la "Edad de Piedra" de la Lucha Libre en México.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Se hallaban las arenas: Nacional, inaugurada el 11 de abril de 1930; la Arena Degollado, en la colonia Guerrero, inaugurada el 15 de mayo de 1927; la Afición, en la colonia Obrera; la Anáhuac, en Manuel M. Flores; la Vencedora, entre las calles de Cedro e Ignacio M. Altamirano; la Arena Alarcón, en la misma vía; la Peralvillo, en constancia 69 esquina con Jesús Carranza; la Tivoli, en Puente de Alvarado e Insurgentes

Ya en esta época se comenzaba a conjuntar la idea de la constancia y la inversión en el negocio que representaba el pancracio en México. Ello implicó voltear a los luchadores mexicanos, convocar los primeros campeonatos nacionales para seguir con los mundiales. Todo esto fue resumido por la Empresa Mexicana de Lucha Libre, visión personificada por Salvador Lutteroth González.<sup>96</sup>

La inquietud por introducirse al mundo de la lucha libre fue creciendo día con día y aliándose con don Francisco Ahumada integrarían la Empresa para implantar la lucha libre en México. Para ello, hacía falta contar con un local, por lo que el Sr. Lutteroth fue a ver a los Sres. Lavergne y a Fitten, empresarios de boxeo en la Arena Nacional (hoy Palacio Chino) sin encontrar una buena respuesta.

En ese tiempo existía la Arena Modelo que estaba prácticamente desmantelada, y Salvador Lutteroth se encaminó con el Sr. Víctor Manuel Castillo - propietario - y logró que le rentaran este local.

Este empresario, más tarde, compró esta arena, la reacondicionó y le cambió el nombre, en el espacio de lo que hoy conocemos como su estacionamiento. Las calles de Dr. Lucio y Dr. Lavista se convirtió en la catedral de la lucha libre: La Arena México.

Había que rehacer la arena, ponerle tablonés, techarla, y hacer los arreglos necesarios para realizar la función, en la que intervinieron luchadores como: Chino Achiu,

---

Norte; la Héroes de Granaditas. en la primera calle de Granaditas y algunas otras como la Azteca, en la quinta calle de la colonia Guerrero y la Internacional (Tiziana Bertaccini. *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, p. 78).

<sup>96</sup> La historia de la lucha libre en territorio azteca, así como la de sus seguidores tiene paradigmática relación con Salvador Lutteroth. Recién llegado a la capital, ingresó a la escuela Fray Bartolomé de las Casas en 1907, situada en la calle San Lorenzo (hoy Belisario Domínguez). Después pasó a la escuela de agricultura, pero la muerte de su padre acaecida el 16 de septiembre de 1910 al cumplirse el primer centenario del grito de Dolores lo obligó a buscar trabajo, contaba con apenas trece años de vida. Su primer sueldo lo obtuvo en un taller de rotograbado en el que trabajaba durante sus vacaciones de la escuela. A los 17 años de edad, Salvador Lutteroth se presentó ante el General de División Lorenzo Muñoz Merino, Jefe de la Escolta del General Álvaro Obregón; para ingresar en la Revolución, tomando parte en varios combates que el General Obregón contra las fuerzas de Pancho Villa, entre otros. Estuvo presente en la Hacienda de Santa Ana del Conde, Guanajuato, en el histórico episodio en el que el General Obregón perdió un brazo. Después del primer combate de Celaya, fue ascendido de Subteniente a Teniente y tres o cuatro meses después, tras la batalla de Trinidad, recibió el grado de Capitán Segundo. Volvió al ejército hasta el año de 1923 y fue ascendido a Capitán Primero. El 8 de abril de 1924 contrajo matrimonio con la Armida Camou. Una vez casado, Don Salvador pidió licencia ilimitada en el ejército y desde el año de 1924 a 1931, trabajó como inspector de Hacienda. En 1931, vino un cese general de inspectores de Hacienda por lo que tuvo que buscar nuevos horizontes para sus actividades y así decide establecer una fábrica de muebles - La UFA -. En 1929, siendo inspector de hacienda, presenció un encuentro de lucha libre en el *Liberty Hall* del Paso, Texas. La imagen de uno de los gladiadores se le había grabado, y era un griego de nombre Gus Papis ( Rafael Olivera. *Memorias de la Lucha Libre*, pp. 87-92.

el norteamericano Bobby Sampson, el irlandés Cyclone Mackey y el mexicano Yaqui Joe quienes formaron parte del cartel del 19 de septiembre de 1933.

Desde ese entonces, esta arena se constituyó como una de las pruebas de fuego para los que allí llegaban. "Arena que bendice, luchador que llega ahí"; "Ya la hizo", dicen los conocedores.

Apenas llevaba dos funciones, cuando se le presentaron los promotores Laverangne-Fitten, para advertirle que si no llevaba la lucha libre a la Arena Nacional le quitarían a los luchadores. Don Salvador optó por llevarla los jueves a la Arena Nacional; pero sin abandonar la México en la que daba funciones los domingos.

Posteriormente, Lutteroth obtuvo un premio de la Lotería Nacional. El sorteo fue hecho el 21 de septiembre de 1934, justamente cuando se celebraba el primer aniversario de la implantación de la Empresa de Lucha. Durante la tarde, Don Salvador compró el billete número 4242 y al hacerse el sorteo por la noche, su cachito salió premiado con 40 mil pesos.

La lucha libre contaba cada vez con mayor popularidad. Más tarde, se emprendió la magna tarea de construir la Arena Coliseo, la cual se llevó varios años hasta ser inaugurado el 2 de abril de 1943. Este espacio urdimbre cultural convocó a la población de nuestros barrios ciudadanos, más pobres y aguerridos de la ciudad: La Lagunilla y Tepito.

La posibilidad de acceder a un momento de recreación estaba, obviamente, estrechamente ligada, más que a una precisa elección cultural, a las posibilidades económicas de la población. "En los años treinta, el precio de un boleto era de alrededor de un peso y cincuenta centavos por el ring numerado; 75 centavos por un lugar en el ring general y un tostón (50 centavos) tan sólo por la entrada. Existían, además muchas arenas menores, en la periferia, donde la entrada costaba 75 centavos y las mujeres y los niños tenían acceso gratuito".<sup>97</sup>

Ubicada en la calle de República de Perú, aloja a ocho mil personas en un espacio de mil 130 metros cuadrados, el cual por su tipo de construcción se ganó el mote del Embudo Coliseíno.

Mientras que en la México se probaba la capacidad y el carisma del luchador, la Coliseo se convirtió en la prueba de fuego de aceptación del público, ya que los gladiadores

<sup>97</sup> Tiziana Bertaccini. *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, p. 81.

debían convencer a los numerosos asistentes originarios de los barrios más bravos del Distrito Federal. Allí no cualquiera fue o es ley, no cualquiera enardece y se gana al respetable.

Grandes encuentros acontecieron en ese local como la lucha de máscaras entre Black Shadow y el ídolo del momento Santo. Muchos aficionados se quedaron fuera del local, por lo que Salvador se dio a la tarea de emprender un nuevo reto.

El 7 de octubre de 1954 se despidió la antigua Arena México, iniciándose casi inmediatamente las construcciones para dar vida a un local más grande, el cual estaría asentado sobre una superficie de 12, 500 mts. La Arena México es una majestuosa construcción que acomoda a más de 18 mil personas, una auténtica leyenda que resistió intentos de derrumbe. Debido a ser un foro de afluencia popular, competía con el Auditorio Nacional, los directivos de este solicitaron se revisaran las medidas de seguridad con el afán de cerrarla.

Bajo la inspección del Departamento del Distrito Federal, el 27 de abril de 1956 se declaró inaugurada la Nueva Arena México por el profesor Antonio Estopier, Presidente de la Confederación Deportiva Mexicana y Director Nacional de Educación Física.

Los diarios de aquella época, hacían referencia al suceso trascendental para el Deporte en México. Entre ellos, el Esto publicado el día 27 de abril de 1956 mencionaba: "Hoy abre sus puertas la Nueva Arena México... Por hoy se abrirán las puertas de la majestuosa Arena México que será un motivo de orgullo para el México Deportivo... será uno de los mejores locales para espectáculos bajo techo haya en el mundo entero. Con capacidad cercana a los veinte mil espectadores, la Nueva Arena México fue construida aprovechando los últimos adelantos técnicos en la materia y puede asegurarse que todas las localidades estarán aglomeradas".

En esa función intervinieron entre otros: Santo, Médico Asesino, Rolando Vera, Blue Demon, Gladiador, Bobby Bonales, Gorilita Flores, etc.

Dando así inicio a la época moderna de la lucha libre. Entre los años 40 y 50 se construyeron simultáneamente otras grandes arenas. Tal fue el caso de la Arena Coliseo de Guadalajara. Dicha arena adquiere gran importancia pues desde éste recinto han saltado a la fama grandes gladiadores como es el caso de Alfonso Dantés, Ángel Blanco, El Loco



Zandokan, Puma Vázquez, el Negro Vázquez, La Pantera Etiope, Torbellino Negro. Instituyéndose así, la primer escuela de lucha libre dirigida por el Diablo Velazco.

En este recinto se ofrecieron grandes encuentros como el de Alfonso Dantés llevándose el cetro nacional semicompleto venciendo a Ray Mendoza, Alberto Muñoz "El Muñeco Tapatio", que fue campeón mundial de peso welter, Pedro "Perro" Aguayo, ex campeón mundial de peso medio. El Solitario, ex campeón mundial de peso semicompleto y medio. El Ángel Blanco, ex campeón mundial de peso semicompleto. Enrique Vera, ex campeón nacional de peso completo. Pato Soria, Rolando Acosta, Fantasma Negro, Sergio Borrayo, Pantera Negra, Pantera Blanca, As de Oros, Renato Torres, Septiembre Negro, Luis Mariscal, Indio Jerónimo, Los Comandos, Iván el Bronco, Los Gemelos Diablo, El Monarca, Ray Plata.

Otro de los espacios de gran significación entre los aficionados fue la Arena Revolución, fundada en los años 60. A esta arena era muy común la asistencia de familias enteras. A diferencia de las otras arenas, donde era más rudo el ambiente, se veía al padre, la madre con el niño en brazos y otros tres *chilpayates*, los cuales corrían por todo el lugar y se arremolinaban por conseguir autógrafos de sus gladiadores favoritos. Esta abría sus puertas los jueves, sábados y domingos.

En la Revolución se desataron también batallas cinematográficas. Ahí se filmaron las películas que ampliaron el mundo de la lucha libre mexicana en las pantallas grandes de nuestro país y el mundo.

Mientras el futuro del mundo se decidía en la Segunda Guerra Mundial y posteriormente en la denominada *Guerra Fria*, las clases subalternas en la ciudad de México veían, además de arduas jornadas de trabajo, la consolidación de uno de sus deportes-espectáculos preferidos.

### 3.3 Lucha libre: deporte o espectáculo

Una de las grandes discusiones en el tema de la lucha libre y que en gran medida ha servido para demeritar esta expresión cultural de los sectores más bajos de la ciudad de México es si la lucha libre es deporte o no; si es espectáculo o no, o; si no es ninguna de las dos cosas o las dos a la vez.

Además de todo esto, el sistema capitalista se ha encargado de hacer espectáculo mercantil todo, y la cultura no es ajena a ello. Y lo popular tampoco. Pero no nos podemos quedar con esa aproximación de la realidad vista desde los ojos de los mismos que exponen que todo lo popular es salvaje y se encargan de ver no sólo el fenómeno psico-social de la lucha libre como burdo, sino también, a los actores de dicha manifestación: luchadores, trama, símbolos, público.

Hay quienes se encargan de decir que la lucha libre es circo maroma y teatro pero "se quedan cortos al no agregar: drama, poesía, deporte y espectáculo, que enciende pasiones y provoca controversias"<sup>98</sup>. Mencionan que "pan y circo". Sí, pero que acaso eso mismo no lo hacen los políticos en las instituciones, o, los inversionistas en las bolsas de valores. Sólo que ellos hacen más circo para dejarnos sin pan. Al menos la lucha libre es una expresión de la confrontación material que han tenido los seres humanos con sus necesidades, evolucionadas con modificaciones psico-sociales, con una permanencia del inconsciente colectivo, con identificación y arraigo, de las expresiones de su clase social, entre otras.

Qué si son maromas, claro, similares a las que realizó la humanidad para conseguir sus alimentos, protegerse de los animales; parecidas a las que se llevan a cabo en el ballet y en la danza clásica contemporánea; afines a las que se realizan entre dos o más personas para obtener un orgasmo. ¿Circo? Por supuesto. Y quién lo afirma muestra su muy vaga explicación acerca de todas las características neuróticas que producen, la identificación con ese tipo de espectáculos. En las arenas no sólo hay "payasadas", existe magia, la misma que concebían (y conciben) las culturas a través de los juegos, ritos,

---

<sup>98</sup> Rafael Olivera Figueroa. *op. cit.* p. 20.

máscaras, encarnaciones de los deseos reprimidos a nivel inconsciente expresada en los sueños junto con la mímica explícita del perdón, la piedad, la mentira, la angustia y el dolor. Y qué ¿esta ciudad no es un gran circo? ¿Teatro? Obvio. Pero nos olvidamos de la tragedia y la comedia griegas, del vínculo didáctico-filosófico que se establece, de la escenificación, la personalidad, la trama, el sentido, los gestos.

“Antes... a la Lucha Tradicionales le ofendía cuando algún bromista la calificaba de “teatro, maroma y circo” y todos tratábamos de tapar el sol con un dedo, para demostrar su equivocación, pero, con el paso y el peso de los años, he llegado a la conclusión de que la Lucha Libre es todo eso y más...”<sup>99</sup>.

Es deporte porque históricamente ha sido una de las formas esenciales en donde se esbozaron las diferentes categorías luchísticas. Antes de conocer las luchas olímpicas y grecorromanas se dio la lucha libre. Además cumple con todas las características para serlo. Se necesita disciplina para los entrenamientos, estar en adecuada forma física y tener una filosofía de la vida estricta para no lastimar al contrario.<sup>100</sup>

Un luchador de mi categoría.... no va echar maromas ni a hacer cosas de circo, pues en realidad yo soy un luchador. Lo hacen los muchachos pesos ligeros para estar presentes en las mentes de los aficionados y tratar de suplir su falta de peso; al adquirirlo y con la madurez, dejan de hacerlo, pero eso no quiere decir que la lucha libre sólo sea un circo.<sup>101</sup>

Por tanto, podemos comprender que la lucha libre más que ser un deporte y un espectáculo -que lo son-, es una forma de expresión de realidades psico-económico-sociales plasmadas en los encordados, no sólo luchísticos sino en la vida cotidiana.

---

<sup>99</sup> *ibid.* p. 21.

<sup>100</sup> La transformación de la gladiatura de evento ritual a encuentro deportivo adoptó elementos que surgieron no sólo en su acontecer en México, integró al espectáculo símbolos de otros países como el principio de no resistencia y del cuidado del otro del *Jiu-Jitsu*, que se constituyeron en uno de los pilares básicos de este deporte, los cuales se aplican en el momento en que el luchador se rinde, en el instante preciso en que se encuentra la contrallave para zafarse de su oponente, o bien, cuando da la apariencia de que espera al otro o permite todo sin meter las manos y podemos pensar que el asunto está arreglado. Uno de los principios básicos del *Jiu-Jitsu* es que a la fuerza no se le aplica la fuerza sino la inteligencia.

<sup>101</sup> Lola Miranda. Entrevista a Canek en *Sin máscara ni caballera*, México, Ed. Marc. 1992, p. 108.

### 3.4 Los símbolos de la lucha libre en nuestro país

#### 3.4.1 Los signos teatrales de la lucha libre

Si nosotros afirmamos que la lucha libre no sólo es un deporte sino, también, un espectáculo, entonces es un deporte-espectáculo y por lo tanto tiene una serie de elementos simbólicos y retóricos de representación que llevan como objetivo enseñar, demostrar, convencer o persuadir de algo.

A esto le llamamos signos teatrales. Éstos son aquellos códigos que se establecen de manera voluntaria e involuntaria en la puesta en escena y de la relación dialéctica y dialógica que tienen los luchadores ejecutantes con el público y viceversa.

La vida primitiva era básicamente una dramatización de la existencia misma; el ser humano primitivo teatralmente muestra su importancia como criatura viviente y señor de los otros especímenes. Estableció un escenario, se rodeó de actores para desempeñar los diferentes papeles, y creó dioses para dedicarles la función. Luego repetía una y otra vez el drama ritual.

Uno de los objetivos que se ocupa escenificar es el concepto moral de la justicia. Esta misma justicia es el primer requisito cultural, o sea la seguridad de que las reglas, una vez establecidas no serán violadas a favor de un individuo sin que esto implique un pronunciamiento sobre el valor ético de semejante derecho. "El desarrollo cultural le impone restricciones, y la justicia exige que nadie escape de ellas".<sup>102</sup> Esta es el cuerpo de una trasgresión posible; porque existen reglas, adquiere todo su valor el espectáculo de las pasiones.

Incluso en la historia más primitiva del hombre nos revela el intento de entrar en contacto con la esencia de la realidad mediante la creación artística. A un lado de esta, el modo más importante de atravesar la superficie rutinaria y entrar en contacto con las realidades últimas de la vida consiste en lo que podemos designar con el término de *ritual*. Me refiero aquí al ritual en el amplio sentido de la palabra, tal y como lo hallamos en la representación de un drama griego, y no sólo a los rituales en sentido más estrictamente

---

<sup>102</sup> Sigmund Freud. *El malestar en la cultura*, p. 39.

religioso. "Presentaba en forma artística y dramática problemas fundamentales de la existencia humana, y el espectador —aunque no espectador en nuestro sentido moderno de consumidor—, tomando parte de la representación dramática, era llevado fuera de la esfera de la diaria rutina y puesto en contacto consigo mismo como ser humano, con las raíces de su existencia".<sup>103</sup>

En la cultura moderna no queda casi nada de esa dramatización de la vida. Los seres humanos difícilmente salen del terreno de las convenciones y las cosas hechas por el hombre, y difícilmente logra perforar la superficie de su rutina, aparte de grotescos intentos para satisfacer la necesidad de un ritual. "El único fenómeno que se acerca al significado de un ritual es la participación del espectador en las competencias deportivas; aquí por lo menos se trata de un problema fundamental de la existencia humana: la lucha entre hombres y una experiencia sustitutiva de la victoria y la derrota".<sup>104</sup>

La lucha libre como todo espectáculo teatral tiene una serie de elementos que dan vida a la puesta en escena. Un recinto teatral o arena, gladiadores, guerreros o luchadores, máscaras, atuendos, capas, luces, música, así como un público expectativo de lo que acontece en el encordado y con el cual establece comunicación en todo momento.

La relación con el público es fundamental. En la arena, como en la carpa, no existen consumidores pasivos: éstos interactúan en el desarrollo del espectáculo a través de un diálogo recíproco con atletas, incitándolos, y haciéndolos participes, por medio de gritos, de sus preferencias durante el desarrollo de las acciones. Por su parte, el luchador dialoga con los asistentes mediante la teatralidad de sus gestos.

Al igual que en el Coliseo Romano, la mirada es particularmente importante: a menudo antes de acabar con el adversario, el luchador se detiene un instante, se dirige hacia el público y espera su veredicto.

Podríamos entender a las arenas de lucha libre como los recintos, reducirlos a una cifra o mencionar su ubicación de manera aislada pero ellos representan más. Para un luchador las arenas son lugares cabalísticos, testigos de sus triunfos y derrotas, de muertes y lesiones, cuyas paredes son las mudas encargadas de guardar la energía de miles de aficionados como luchadores que se reúnen para dar vida al ritual social. Son esos espacios

---

<sup>103</sup> Erich Fromm. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, p. 124.

<sup>104</sup> *ibid.* p. 125.

donde circulan las historias que se tejen en las calles aldeañas, espectáculo que se inicia en esas mismas calles con los gritos de los vendedores de máscaras, patitas de pollo, cigarros y reventa de boletos.

Por un momento se siente la algarabía, fiesta, verbena popular en la cual los gritos se mezclan con los remolinos de gente y un grupo de granaderos, policías y personal de seguridad mirando impotentes y con ojos desorbitados a la expectativa de algún problema. Historias de cada ocho días.

"El auténtico *catch*... se representa en salas de segunda categoría donde el público espontáneamente se pone de acuerdo con la naturaleza espectacular del combate, como el público de un cine de barrio".<sup>105</sup>

Espacios comunes de convergencia social tales como la Doctores, Tepito, Neza, el Toreo, Xochimilco, Sta. María Aztahuacán, se convierten en sitios llenos de magia. Al interior, la penumbra resalta el encordado el cual con su halo de luz espera ansioso a los gladiadores. Ansiedad que comparte ese monstruo de mil cabezas que enardece con gritos, silbidos, mentadas de madre, su coraje y odio, así como la impotencia diaria ante una realidad social que desfoga.

Ceñidos de ese ambiente, los asistentes también comienzan a actuar y de esta acción recíproca surge la representación teatral.

En esta acción recíproca, el asistente se apropia incluso de su lugar, en el que muchas veces y aunque lo compartan por semanas o años con el mismo vecino, no conocen ni su nombre; se saludan, gritan, se invitan una *cheve*, se despiden y a la semana se reencontrarán pero sin saber quién se es.

Todo lo que el público percibe en el escenario sirve para gustar y dar mayor fuerza al ambiente, para crear la dinámica cultural de la lucha libre. Historias que son la suma de espacio y tiempo, realidad y ficción, vida y muerte atrapados en un día sin querer. Esta es la cultura del pancracio y su transformación como arte escénica o representación teatral.

La arena no sólo es el edificio o la carpa que se llena, es una comunión entre el público y los luchadores, el punto de reunión familiar, de terapia y desahogo, espacio donde se cobra la justicia de la vida, de la diferencia entre las clases.

---

<sup>105</sup> Roland Barthes. *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores, 1997, p. 13.

## Los actores

De aquellas luchas deportivas que se efectuaban en la antigua Grecia donde, como ya hemos mencionado, eran desnudos y accitados, se paso a los trajes que protegieran a los gladiadores ante las armas y animales a los cuales se enfrentaban en el Coliseo romano, y posteriormente, al calzoncillo y botas para inaugurar las acciones como un deporte.

Esta era la indumentaria de algunos luchadores; vestimenta austera (calzón y botas) y con su nombre de pila. De manera paulatina surgen los personajes con sobrenombres y apodos que se asumen no sólo como eso sino como una segunda identidad. Asimismo, florecieron vestuarios majestuosos y brillantes encargados de representar la eterna lucha del bien contra el mal.

Los hombres luchan con una nueva identidad, se enfrentan nuevas personalidades, se desata el otro yo del deportista que se hace realidad con la apropiación de un nombre de batalla, nombre con el cual la gente identificará a su héroe.

Aunado a los luchadores, la incorporación de nombres de batalla a los encordados amplió el escenario luchístico, se presentaban los más diversos personajes nacidos de la imaginación. Se enfrentan hombres dotados con las facultades de los seres representados o seres dotados de alma humana.

A través del nombre se determinan las características psicológicas, incluso físicas que dan forma al personaje elegido. El nombre es concepto y espejo de las aspiraciones, preocupaciones y concepciones de vida que son condicionadas por los diferentes valores que influyen e interactúan en el acontecer cotidiano, ya sean estéticos, intelectuales, morales o religiosos.

La teatralidad de la lucha libre se empieza a manifestar tan pronto como se apropia de un nombre de batalla. El nombre convierte al luchador en personaje.

La caracterización de los personajes implica la apropiación de rasgos particulares del ser escenificado: los movimientos, la forma de expresarse, un hábito recurrente, caminar, usar el traje; el personaje en su conjunto se hace más vivo, más mítico, así el espectador comienza a quererlo. Los nombres elegidos por los luchadores reflejan el carácter simbólico del personaje que encarnan y representan agilidad, ferocidad,

destrucción, defensa, sabiduría, astucia, poderío, entre otros. El totemismo es tanto un sistema religioso como social. Religioso porque apunta al vínculo de mutuo respeto y protección entre un hombre y su tótem, y social porque regula las relaciones entre los hombres. Dos son las prohibiciones importantes en el totemismo: matar (o comer) al tótem, y comerciar sexualmente con los mismos miembros del clan totémico.

Tres tipos de teorías intentaron explicar el origen del totemismo: las nominalistas, las sociológicas y las psicológicas. Según las primeras, los antepasados dieron nombres de animales a sus jefes porque tenían algunas cualidades de ellos. Con el tiempo, sus descendientes terminaron creyendo que su antepasado, el tótem, fue un animal.

Según la teoría sociológica (Spencer y Guillen), el tótem representa a la sociedad en su conjunto, corporiza a la comunidad que es el genuino objeto de veneración. La sociedad es venerable porque permite unirse armónicamente a los hombres y cooperar entre sí para poder subsistir.

En cuanto a las teorías psicológicas, hay varias, como las de Wilken, Boas, Wundt y Frazer. Este último, en un primer momento sostuvo como teoría que el tótem es sentido como un refugio seguro del alma del primitivo para protegerla de los peligros. Después adhirió a la teoría sociológica antes indicada, y por último, Frazer buscó identificar la fuente última del totemismo en la ignorancia de los salvajes acerca del proceso de la reproducción sexual, especialmente respecto del papel del macho. El totemismo resulta ser así una creación de la mujer, quien cree que algo (el tótem) la fecunda y le da hijos. Freud critica esto, diciendo que los salvajes no son tan ignorantes como para creer en una concepción sexual mágica.

Respecto de las relaciones entre totemismo y exogamia, hay quienes dicen que ambas instituciones están juntas por azar y que en realidad son independientes, mientras otros sostienen que la exogamia es una consecuencia lógica del totemismo. Freud no estará de acuerdo con ninguna de las teorías expuestas para explicar el origen de la exogamia (es decir, el origen del horror al incesto).

Freud intentará una teoría de tipo histórico-conjetural, es decir que supondrá que hace mucho tiempo se produjo un cierto acontecimiento primordial, a partir del cual puede luego deducirse el horror al incesto.



Tal acontecimiento se relaciona con una hipótesis darwiniana según la cual los monos superiores vivieron en hordas, dirigidos por un jefe que acaparaba las mujeres y que por celos impedía la promiscuidad sexual dentro de su horda. De esta exigencia exogámica vino después el tótem imponiendo su prohibición del incesto. Otra teoría sustenta lo contrario, al sostener que la exogamia es consecuencia (y no origen) de las leyes totémicas. No parece cosa simple unificar ambas concepciones.

Los niños se interesan más por los animales y se sienten más cerca de ellos que de los adultos, pero sin embargo desarrollan zoofobias (terror a ciertos animales), y el análisis mostró que tales animales representaban al padre, en tanto temido oponente de sus intereses sexuales, en tanto fuente de amenazas de castración. Estos niños también se identifican con el animal temido, siendo ellos mismos quienes son peligrosos. Encontramos aquí hasta ahora dos rasgos comunes entre estas zoofobias infantiles y el totemismo: la plena identificación con el animal totémico, y la actitud ambivalente de sentimientos hacia él (porque tanto el padre como el tótem son a la vez temidos y amados). Freud aclara que estas zoofobias aparecen en los niños varones.

Los mismos miembros del tótem ven en éste a su antepasado y padre primordial. Este es el núcleo de la explicación psicoanalítica del totemismo. En efecto, las dos prohibiciones del tótem (no matar al animal totémico y no cometer incesto) son justamente los dos crímenes cometidos por Edipo (mató a su padre y tomó por mujer a su madre). Si estos dos deseos no son adecuadamente reprimidos, darán lugar a la neurosis. Se concluye hasta ahora: el sistema totemista resultó de las condiciones del complejo de Edipo.<sup>106</sup>

En esta mitología popular surgen personajes con diferentes tipos de conceptos recurrentes (tótem), con base en el significado de su nombre: animales, astronómicos, antropológicos, de bondad, maldad, magia y misterio, personajes históricos, realeza y objetos.

El título guerrero es la encarnación de otro ser y del ídolo que permite al público identificarse e identificarlo; es la posibilidad de transformar algunos procesos inconscientes reprimidos en realidad por los seres humanos que los portan; es el espíritu intocable que impregna de magia un deporte que se vuelve espectáculo lleno de creencias populares.

---

<sup>106</sup> Sigmund Freud. *Tótem y tabú*, México, Ed. Iztaccihuatl, 1974.

El nombre da personalidad a la doble identidad del poseedor, es un ser que se proyecta, que confabula con el vestuario y la actitud que le dicta el personaje por encima de la individualidad del deportista, para adquirir el carácter que le dicta el personaje, lo cual otorga a la lucha libre una base teatral.

Otro de los elementos teatrales y totémicos que conllevan a la identificación y magia de este deporte son las máscaras.

El primero en utilizar tapa en este deporte en nuestro país fue el estudiante de medicina Luis Núñez quien se hizo llamar el Enmascarado. Posteriormente, la Empresa Mexicana de Lucha Libre enmascararía a Ciclón Mackey, quien se convirtió en La Maravilla Enmascarada.

Junto al simbolismo de la máscara transita su acérrima rival: la cabellera.

A través del tiempo y en muchas formaciones sociales, el cabello se ha considerado sinónimo de energía y fortaleza, instrumento de vitalidad y de fuerza descomunal. La cabellera se manifiesta imponente como extensión del cuerpo que se continúa en los vuelos y saltos mortales. La melena enmarca el rostro, le da forma, lo delinea con la fiereza y desparpajo de los felinos.

Los seres humanos en la búsqueda exaltada de los poderes para perpetuarse agredieron y se agredieron para incorporar dos tipos de poder: el físico y el simbólico. Esto significa que obtener trofeos era en sí el principal motivo de las contiendas. De esta se llevaban pruebas de que habían matado al enemigo: su cabellera o toda su cabeza, una pieza o la piel de un animal bravo que, a su vez, le servían como amuletos. Un trofeo es la prueba tangible de la supervivencia en la lucha.

Arrebatarse la melena al contrario es quitarle su fuerza, humillarlo y tener la prueba de la victoria. Por su parte quitar la máscara es señal de degüello.

En 1940 se realizó el primer duelo máscara contra cabellera entre El Murciélagu Velásquez y Octavio Gaona pero las tijeras no se pudieron estrenar ya que cayó el encapuchado.

Fue hasta 1942 cuando Bobby Segura cae por segunda vez en manos de El Enmascarado Rojo y cae la primera melena.

Le siguió "El Puma" Valderrama, que fue derrotado por el mismo enmascarado. Éste el mismo mes perdió la capucha con Firpo Segura. El duelo estaba consumado entre

los símbolos que le han dado gran parte su riqueza cultural a la lucha libre mexicana: la máscara y la cabellera.

Con la confrontación de máscaras y cabelleras se consolida la existencia de fuerzas antagónicas en el cuadrilátero, símbolos complementarios y a la vez rivales con los que se enriquece la parte teatral.

### **3.4.2 Rudos y Técnicos: el Bien contra el Mal o el estereotipo de los valores burgueses**

Paralelo a este antagonismo se perfilaron dos estilos particulares del pancracio. Aparecen de manera explícita dos bandos: rudos y técnicos. Esta representación es parte de las situaciones sociales y las eternas luchas de los contrarios, de esta oposición binaria: buenos y malos; santos y paganos; celestiales y mundanos; proletarios y burgueses; vida y muerte; Eros, Tánatos y Ananké.

Esta pasión por dividir las cosas en dos polos opuestos, pero complementarios, era una de las características más sorprendentes y extendidas de la organización social de los seres humanos primitivos. El *ying* y el *yang* chinos son una supervivencia de este fenómeno social.

Como en cualquier obra teatral, figura una lucha violenta entre las fuerzas primarias del bien y del mal; esta contienda constituye su impulso vital. Estas fuerzas no son opuestas sino complementarias, tales como la vida y la muerte, cada una arroja luz sobre la otra y se explica conforme a la fuerza de sus oposiciones.

En este acontecer, los luchadores se definen como rudos o técnicos.

El rudo es un provocador, un revoltoso que agita al público y lo adentra al espacio sangriento de la contienda; el debe ganar a cualquier costo, sin importar lo que se exceda, o si rompe las leyes que rigen en el encordado. A la inversa del técnico, estos demuestran una serie de signos excesivos de las características atribuidas al mal. "Dar un violento puntapié al vencido, refugiarse detrás de las cuerdas invocando ostensiblemente un derecho puramente formal, rehusar apretar la mano a su contrincante antes y después del combate,

aprovechar la pausa oficial para volverse a traición contra la espalda del adversario, darle un golpe prohibido fuera de la mirada del árbitro...".<sup>107</sup>

Los rudos representan para el ritual colectivo de la lucha libre el equivalente al inconsciente en la topografía del aparato psíquico.

Ellos encarnan la naturaleza instintiva de la humanidad, el mal, que debe ser desterrado junto con la muerte, demonios y fuerzas hostiles que afrentan la vida natural y social.

Estos luchadores, también, son el *chivo expiatorio*<sup>108</sup> en la dinámica establecida entre la encarnación de los héroes y el público. Ellos son lo que se encuentran en medio del sacrificio continuo y abrumador, como a los animales y algunos humanos en los circos correspondía a la represión de una sociedad que se dedicaba a la guerra y que vivía al borde de la muerte.

En ese tiempo, era un pasatiempo perfecto para aplacar la angustia y mostrar el dominio personal básico sobre la muerte. Los pulgares apuntaban hacia arriba o hacia abajo para condenar o salvar a los gladiadores, pero cuanto más se apuntaba hacia abajo más se aseguraba la propia vida, esto producto de nuestro narcisismo animal natural.

En la lucha, como representación de la justicia y la pelea entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte, se castiga al culpable para devolver la sustancia de la vida a la comunidad, o sea se sacrifica al rudo para hacer justicia al público.

Al contrario de las representaciones de la rudeza se encuentra el bando de los científicos o técnicos. Ellos "ponen dedicación y no furia al enfrentarse, saben controlar sus pasiones, no se encarnizan con el vencido, cesan de combatir si bien se les ordena...".<sup>109</sup> Por tanto, el técnico gusta de la fuerza deportiva, es la bondad personificada y el respeto a las reglas establecidas; en ocasiones recurre a la rudeza, mayor a la usual en los luchadores de este estilo, pero esta justificada, porque mientras el rudo es traidor, el técnico cobra justicia por su propia mano.

---

<sup>107</sup> Roland Barthes, *op. cit.* p. 21.

<sup>108</sup> Esta referencia la podemos notar en diferentes mitologías pero sobre todo en la judeocristiana en la que el demonio representa al cuerpo, es decir a la condición terrenal del ser humano. La lucha contra el demonio es contra lo que significa y se convierte en *chivo expiatorio* para suprimir lo que representa: la victoria de lo espiritual sobre las limitaciones del cuerpo.

<sup>109</sup> Roland Barthes, *op. cit.* p. 21.

Los técnicos son en la configuración mental el subconsciente y el eterno guardián humano, el *super yo*.

Lógicamente, en la competencia se trata de mostrar el triunfo del rito sobre el mal. Este mal es sinónimo de la muerte contra la cual se lucha constantemente. "El hombre sobre todo desea perdurar, prosperar y conseguir de alguna manera la inmortalidad. Como sabe que es mortal, lo que más desea es negar esto. La muerte se relaciona con el aspecto animal y natural de su existencia; por eso el hombre se aleja de ese aspecto."<sup>110</sup>

La reducción de las acciones humanas a papeles conduce a buscar identidades fijas, estereotipadas y rutinarias, que proporcionan una seguridad, una autoconfianza y una estabilidad también teatrales.

Esta lucha de signos, símbolos y significados que varían según la tabla de valores morales del espectador, se sustenta en una visión de la sociedad en movimiento, considera las concepciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones: a veces gana el bien y otras el mal.

Además, podemos entender que el desarrollo entero de la lucha es un "rito de flagelación". El adversario no aplica sólo golpes a su adversario para eliminarlo del combate sino escenifica la ficción de trancazos provocadores de dolor. Por tanto, en cuanto rito de flagelación cumple las tres funciones tradicionales de purificación, expulsión del mal y comunión.<sup>111</sup>

Pero además, existe un rito en el público: el de expulsión, es decir, se explica parte de la popularidad de esta puesta en escena por el hecho de ser una ocasión para desahogar frustraciones cotidianas y rabia reprimida.

Para algunos autores las categorías del bien y del mal responden meramente al campo de la superestructura ideológica, tomando como referencia el sistema económico en el que vivimos, descartando que estas son construcción sociales creadas en un proceso histórico anterior a las sociedades de clases.

Esto deriva de la misma sociedad dialéctica a la que hago referencia, debido a que en la sociedad de clases, la moral<sup>112</sup> no se puede reducir a hábitos y costumbres. Responde

---

<sup>110</sup> Ernest Becker. *La lucha contra el mal*, México, FCE, 1977, p. 154.

<sup>111</sup> Van Gennep. *I riti di passaggio*, Torino, P. Boringhieri, 1981, p. 146.

<sup>112</sup> Se acostumbra a entender por moral el conjunto de principios o normas de comportamiento de las personas que regulan las relaciones de éstas entre sí y también respecto a la sociedad a una clase determinada, al

a una forma específica de la conciencia social, que corre pareja con las demás formas, es decir, con la filosofía, la ideología política y jurídica, las artes y la religión. "La conciencia moral de los miembros de la sociedad de clases la componen los puntos de vista y convicciones morales, así como los sentimientos morales, que vienen determinados por causas históricas y son distintos en diversas clases. Los puntos de vista y los sentimientos morales hallan su expresión en determinados principios o normas, que corresponden a los intereses de ciertas clases."<sup>113</sup>

Por otro lado, la formación de un verdadero código de normas éticas es uno de los prerequisites indispensables para la adaptación social. A este estatuto para el *bien vivir en relación*, se le denomina conciencia y es conocido en la nomenclatura psicoanalítica como el *super yo*.

Este *super yo* es el resultado de la incorporación dentro del *yo* de los mandatos prohibitivos de los padres, o, como dice Freud, la internacionalización de la compulsión externa. Las funciones del *super yo* son: la autoobservación, la conciencia moral, la censura onírica, la influencia principal en la represión de los instintos sexuales y el enaltecimiento de los ideales.

De acuerdo con dicha teoría, cualquier cosa puede convertirse en contenido de la conciencia con sólo ser parte del sistema de mandatos y prohibiciones personificado en el *superyó* del padre y en la tradición cultural. Pero, entonces, la conciencia bajo este concepto no es más que la autoridad interiorizada, es decir, de la conciencia autoritaria, equiparando a la cultura, a la ética y la moral con la autoridad y apostándolas como origen del sentimiento de culpabilidad.

Pero, Fromm profundiza más en la ética humanista y explica que "aun cuando el hambre, la sed y el apetito sexual del hombre estén completamente satisfechos, "él" no esta satisfecho. Sus problemas más apremiantes, en contraste con el animal, no quedan resueltos con eso, sino que apenas comienzan. El hombre lucha por el poder, el amor o la destrucción; arriesga su vida por la religión o por los ideales políticos o humanitarios, y

---

Estado, a la patria, a la familia, etc. A la luz de estas reglas, ciertas acciones se consideran morales, mientras que otras aparecen como no morales; unas son buenas y otras son malas. Al igual que para los griegos el *ethos* era semejante al *mos* de los romanos se parte de que en las sociedades primitivas no clasistas las costumbres y los hábitos formaban su moral, y su autoridad era frecuentemente más fuerte que las normas y leyes jurídicas de la sociedad de clases.

<sup>113</sup> Shishkin, A.F. *Ética Marxista*, México, Grijalbo, 1960, p. 18.

estos esfuerzos son los que constituyen y caracterizan la peculiaridad de la vida humana.<sup>114</sup>

El hecho es que la personalidad humana no puede ser comprendida a menos que consideremos al ser humano en su totalidad, lo cual incluye la necesidad de hallar una respuesta al problema del significado de su existencia y descubrir normas de acuerdo con las cuales debe vivir.

Por tanto, no sólo podemos detenernos en la idea de que el ser humano es sólo un *homo economicus* o un *homo psicologicus*, ya que sería partir de la parte al todo y no del todo a la parte, dialécticamente interrelacionado para comprender integralmente al ser humano en sus necesidades materiales, mentales y espirituales.

### 3.5 Soy o me parezco: La máscara, legado ancestral

La máscara utilizada por los actores en el teatro griego significaba la personalidad que se construía el sujeto para deambular por el mundo.

El origen de la máscara se remonta en el tiempo y se pierde en la más remota antigüedad. Se supone que su invención se debió a fines religiosos.

Desde hace mucho tiempo el ser humano ha utilizado máscaras cuyos materiales han sido diversos y han variado a través del tiempo, pues se han ido confeccionando con madera, paja, corteza, hojas de maíz, tela, piel, cráneos, cartón, piedra, papel maché, látex, plásticos y otros materiales.

Algunos hallazgos arqueológicos demostraron que eran muy usadas en Egipto para perpetuar con ellas los rostros de los muertos. Se hacían tratando de imitar de la forma más fielmente posible, el rostro del difunto, y se colocaba junto con el ataúd, pintándose de la misma manera que éste. Se elaboraban con un cartón realizado con lienzo o papiro, revestido con estuco, que -con el paso del tiempo- se endurecía y presentaba total consistencia. Según la clase social a la que perteneciera el muerto, podría llegar a revestirse

---

<sup>114</sup> Erich Fromm. *Ética y psicoanálisis*, México, FCE, 1997, p. 59.

con una lámina de oro. No se le horadaban los ojos ni la boca, y se los representaban con incrustaciones o pinturas.

Rastros de máscaras fueron hallados en antiguas pinturas rupestres.

Comenzó a evolucionar el uso de la máscara, en Roma, cuando la llevaban actores en los cortejos fúnebres, para que se reconociera y recordara el rostro del difunto.

A partir de este empleo por parte de actores, la tapa rápidamente fue utilizada para diferentes fines. Comenzaron a usarla los actores para representar fielmente en sus obras los rostros de los personajes históricos que estaban interpretando.

Rápidamente, se adoptó su uso en las fiestas saturnales en Roma, y se las comenzó a usar con carácter festivo.

Con dichas máscaras se comenzaron a realizar escenas burlescas de los ritos sagrados. Fueron evolucionando y cambiando sus usos, hasta la actualidad, en que es frecuente solamente en los antros, fiestas y carnavales.

A la par de este empleo que se continuó hasta nuestros días, la máscara - además de ser común en las celebraciones cristianas medievales- tuvo otro uso, en la Edad Media, cuando las llevaban de metal, los Caballeros medievales para protegerse en sus luchas, y en algunos casos se les agregaban muecas faciales para demostrar el carácter de quien las portaba.

Según las diferentes culturas, estos símbolos han variado en sus formas, tamaños, decoración, características, realismo o abstracción, algunas usadas para cubrir todo el cuerpo, como por ejemplo, las enormes piezas de tipo ritual de Oceanía (las de los Papúes llegan a medir seis metros de alto) y otras diminutas, como las de las mujeres esquimales.

Muchos pueblos primitivos han usado las máscaras para realizar sus rituales, y éstas representaban deidades, seres mitológicos o espíritus malignos, o a Dios y al Demonio; en cada caso con significados ceremoniales distintos. Si la máscara usada era de animales, podía simbolizar el ruego para asegurar el éxito de la caza. Asimismo, también hay culturas que utilizaban máscaras para ahuyentar pestes y enfermedades.

Hoy en día, se ha popularizado el uso de las máscaras también como cotillón de celebraciones y cumpleaños, así como su utilización en juegos y juguetes para niños, agregando a los tradicionales personajes representados, los héroes de novelas, revistas, el cine y la televisión.



Tanto el tratamiento de los materiales como el terminado de las máscaras han variado según la cultura, la época, el pueblo, la espiritualidad y sus significados. Han sido sencillas o muy talladas y elaboradas con adornos de mosaicos de piedra, oro, huesos, o de un sólo material.

Las máscaras, generalmente van acompañadas con un atuendo que cubre todo el cuerpo del usuario. Cuando es así, es importante notar la variedad tanto de materiales como de símbolos, que son complementarios a los de la máscara.

Los elementos morfológicos de máscaras, salvo algunas excepciones, se derivan de la naturaleza: zoomorfas o antropomorfas. En algunos casos, la forma de la máscara es una réplica de los rasgos naturales, pero en otras hay diferencias significativas o modificaciones y también las hay de abstracciones de los creadores. Pueden representar seres sobrenaturales, ancestros, retratos, figuras reales o imaginarias.

La razón de ser de una máscara, es que será habitada por los espíritus.

El cambio de identidad en el usuario de esa máscara, es vital, porque si el espíritu representado, no reside en la imagen de la máscara, el ritual en el que se use, será poco eficaz, y las plegarias, ofrendas y peticiones, no tendrán significado ni sentido.

Las máscaras pueden funcionar para contactar poderes espirituales de protección contra las fuerzas desconocidas del universo y el triunfo de la vida.

### **3.5.1 La máscara como representación ritual. *Todos somos...***

#### **El portador de la máscara**

La persona que usa la máscara también está en una asociación directa con el espíritu, por lo que corre el riesgo de ser afectado por él. Así como el creador, el portador debe seguir ciertos procedimientos para protegerse, así como manifestar su respeto.

De alguna manera es un actor en colaboración o cooperación con la máscara. Sin su actuación, sus posturas, los pasos de la danza y la sucesión de ésta, la máscara quedaría sin la fuerza vital completa.

Cuando está usando la máscara, hay una pérdida de su personalidad previa y va adquiriendo una nueva. Algunas veces sufre cambios psíquicos, y a medida que el trance aumenta, surge el carácter descrito en la máscara. El usuario hábil, se vuelve "socio" del carácter que esta representando: comparte el brillo de sus ojos, sus movimientos, su fuerza vital. En ocasiones parece que son psicológicamente complementarios y puede estar totalmente unido al carácter que quiere representar.

Pierde su identidad, se vuelve como un autómatas, sin voluntad. Está al servicio del personaje de la máscara. Entra en comunicación con otro mundo; desaparece su insignificancia y desamparo natural. Se transforma en un ser diferente, poderoso y fuerte. Ejerce una influencia y poder inusitado en sus semejantes. Se siente participante y director de las fuerzas del universo, se purifica y obtiene energía vital. Se genera una fuerte asociación entre el portador y la máscara, y parece que esta asociación, de alguna manera, permanece aún después de haber terminado la unión temporal.

Su carácter simbólico la convierte en un instrumento de transformación, al usarla se porta un rostro diferente o postizo y se genera la posibilidad de adquirir una nueva personalidad, de convertirse en otro ser.

Con la máscara el luchador es protagonista de un ritual, comulga con las multitudes, arriesga su significado y captura las aspiraciones y la curiosidad del público. Esta curiosidad se desprende al querer conocer la verdadera realidad, la física e inconsciente que posee el ser oculto.

Cada vez que aparecía un enmascarado en la lucha libre se incrementaba el número de aficionados y la fama de los que ocultaban su rostro.

Pero por otro lado es muestra del miedo que se tiene al fracaso, a mostrar el rostro de la derrota al luchador mismo y a los demás. "Desde que comencé luché enmascarado, tal vez por la impotencia o la vergüenza al fracaso, o de que mis amistades me vieran hacer el ridículo. Ahora, la máscara es parte de mí mismo, ya se hizo a mi persona, preparándome le di esa caracterización, pues el equipo no lucha ni hace al luchador, uno hace a la máscara, al equipo y los consumidores se identifican con el que sobresale".<sup>115</sup>

La máscara se convirtió en uno de los símbolos más preciados y se empezó a defender y a apostar: máscara contra máscara o máscara contra cabellera.

---

<sup>115</sup> Entrevista a Canek en Lola Miranda Fascinetto. *op. cit.* p. 101.

Así como la forma de las máscaras es muy variada, así lo son sus usos y funciones. Revisemos algunas:

a) *Uso social y religioso.*

Como ya hemos visto, algunas máscaras representaban espíritus potencialmente dañinos y eran usadas para mantener un equilibrio en los poderes y estructuras sociales de una cultura. Muchas veces mantenían un halo misterioso y secreto, tanto de la ceremonia y/o del ritual como de sus participantes.

También han tenido un papel disciplinario, de exhortación o castigo sobre todo para mujeres, niños o criminales. Este tipo de máscaras, comúnmente se acompaña con el atuendo que cubre el cuerpo completo de quien la usa. En muchas culturas a través del mundo, los jueces llevan máscaras para protegerse de futuras recriminaciones y se adjudica al espíritu del pasado la responsabilidad por la decisión o veredicto del juicio.

Los rituales nocturnos de algunas sociedades secretas, son para recordar las sanciones que merecen los infractores a las actividades respetadas por la tribu.

En ciertos grupos, se señalan fechas determinadas del año para recordar y venerar los espíritus de los ancestros. Esto se da principalmente en tribus que mantienen la tradición oral, sin escritura. Así mantienen la conexión con el pasado, sentido histórico y se fortalecen sus lazos sociales. En estas ocasiones las máscaras representan jefes, amigos parientes y hasta enemigos ya fallecidos. También se hacen ofrendas a los espíritus encarnados en las máscaras.

Las máscaras de iniciación se usan en ceremonias de grupos exclusivos ya sean de hombres o de mujeres. La iniciación de los jóvenes a la vida adulta, sus derechos y responsabilidades son transmitidas en secreto, con máscaras de algún mayor, en señal de sabiduría, y alguna máscara nueva que conserva el iniciado.

b) *Usos funerarios.*

En las culturas donde los atuendos funerales son importantes, se usan máscaras antropomorfas asociando la muerte con la salida de los espíritus. Las máscaras funerarias tienen los rasgos de las personas fallecidas, y su función es conectar el espíritu del muerto

con el espíritu del mundo, además de honrar al difunto. También se usa la máscara para proteger al muerto de los espíritus malignos (la máscara los asusta).

Dependiendo de la importancia del personaje, varían los materiales utilizados en su máscara: desde corteza de árbol, tela, hasta metales y piedras preciosas.

La máscara de cráneo o calavera fue usada también en diferentes ceremonias funerarias para evocar a los muertos.

c) *Uso terapéutico.*

Las máscaras han tenido un papel importante en ritos mágico - religiosos para prevenir o curar enfermedades. En algunas culturas, miembros enmascarados han guiado a demonios enmascarados fuera de la tribu o pueblos. Estos curadores profesionales, hacen pantomimas, limpias y curaciones que ahuyentan los malos espíritus.

Desde que aparecieron las primeras sociedades agrícolas, aparecen las máscaras de la fertilidad y sus rituales, en los que generalmente se ofrenda parte de la cosecha anterior y se usan elementos del cultivo en las máscaras. Asociada con la fertilidad viene la máscara de la lluvia, de gran potencia, ya que significa la vida en todas sus dimensiones. Casi todos los grupos tienen un espíritu de la lluvia encarnado en su máscara específica.

Algunos grupos tienen rituales para la fecundidad y la iniciación sexual o matrimonial.

d) *Usos Festivos y Teatrales.*

Las máscaras han sido usadas universalmente en representaciones teatrales. Este uso surgió en el mundo occidental, desde los griegos, en sus prácticas religiosas. Las representaciones teatrales son una representación de la realidad. La máscara participa de manera entrañable ya que su forma física comunica, como el conjunto de la obra, una realidad. La variedad de máscaras en el teatro es tan extensa como el teatro mismo. Incluye, como la representaron los griegos, desde el drama y la comedia, el conflicto, el dolor, la tristeza hasta la alegría, el humor y el gozo.

Cuando se va dando forma a la máscara, se cree que ésta va adquiriendo mas y más su propio poder, por derecho propio, por lo que también existen procedimientos para proteger al artesano, y que al mismo tiempo se conserve la potencia del objeto.

Si todas las reglas han sido cuidadosamente acatadas, se cree que la máscara terminada, al ser usada, o expuesta, es un objeto imbuido con gran poder espiritual o sobrenatural.

### **Espectadores y máscaras.**

Una parte valiosa de cada ritual o danza son los participantes o espectadores invitados. Cualquiera que sea la identidad específica, las máscaras nos remontan a tiempos pasados, al tiempo en que se inició su presencia. La característica básica y esencial, es reconocida por la audiencia que participa del ritual colectivo.

Un papel fundamental en la máscara, es dar sentido de continuidad, de unión entre el presente y el origen de los tiempos, lo cual es de vital importancia en la integración de las culturas. La audiencia, a través de la fuerza del espíritu de la máscara, se transporta a su pasado en un estado de trance o excitación.

Esto no siempre sucede, depende también del carácter que se presenta ante los consumidores. Algunas veces el ser sobrenatural es visto con gozo y familiaridad lo que lleva a los participantes a un entusiasmo tal que puede ser catártico. De cualquier manera, el contenido espiritual de las máscaras es venerado y respetado aunque no de señas potenciales de malignidad. Todas estas formas tienen cualidades mágicas y espirituales que son apreciadas como vehículos (agentes, factores) para realizar actos sobrenaturales.

Sin embargo, algunas máscaras sí representan el mal, demonios o espíritus especialmente dañinos. Éstas son usadas para mantener un equilibrio de poderes, un orden social o político que la cultura debe mantener. Los caracteres que deben intervenir en el drama también son dictados por la tradición cultural. Algunos de éstos rituales dramáticos se relacionan con sociedades secretas que restringen la presencia de espectadores. Estos ritos tienen propiedades mágicas, curativas, guerreras o demoníacas.

Mucho hemos hablado de las características económicas, sociales, culturales y psicológicas, así como de las relaciones simbólicas que existen en el fenómeno social denominado lucha libre. Pero poco ha sido lo referente a las características vivenciales que dan paso a la existencia de personajes de carne y hueso, común y corrientes que decidieron ser luchadores.

Al hablar de un hecho social, nos referimos a un proceso dialéctico en el que el luchador no está ajeno a esas relaciones económicas, sociales y culturales por una parte y, a sus características temperamentales y de carácter<sup>116</sup> en un plano individual.

Ellos poseen vidas individuales y una historia de vida que los motivó a tomar el camino de la lucha libre.

La mayoría de ellos son personas de provincia también, que llegaron a vivir a la ciudad de México para emplearse como trabajadores asalariados. Algunos de la vieja generación de competidores tenían una educación formal escasa y la escuela primaria era la base de su formación escolar, esto como muestra de la rebeldía que mostraron producto de escasez económica, deseos no logrados, frustraciones y como parte de los mismos cambios que se daban a nivel local por el proceso de industrialización y urbanizaciones.

Fui luchador amateur 14 años y comencé por hambre [...]. Soy ranchero. Lo único que sabía hacer era labrar la tierra, pero las tierras que sembrábamos no nos daban de comer porque recogíamos más espinas que maíz o frijol, nuestra situación era muy precaria. Sé lo que es tener hambre y no tener que comer, soy de origen muy humilde. Era analfabeta, no sabía hablar, todavía no hablo muy bien, pero ya se me entiende[...], menciona Pedro *Perro Aguayo*.<sup>117</sup>

Entre estos luchadores nos encontramos a Antonio *Gorila Macías* (Aguascalientes), Francisco *Charro Aguayo*, de quien se dice fue uno de los excombatientes revolucionarios al mando de Francisco Villa, Carlos Tarzán López (Zacatecas), Octavio Gaona

<sup>116</sup> El temperamento se refiere al modo de reacción y es algo constitucional e inmodificable. El carácter es la forma -relativamente permanente- en que la energía humana es canalizada en los procesos de asimilación y socialización. (Erich Fromm. *Ética y psicoanálisis*, p. 65).

<sup>117</sup> Entrevista a Pedro *El Perro Aguayo* en Lola Miranda Fascinetto. *Op. Cit.* p. 15.

(Guanajuato), Cavernario Galindo (sólo se sabe que es del norte), Ray Mendoza (Sonora), Blue Demon (Nuevo León) y el mismo Santo (Hidalgo), entre otros.

"Junté dinero y me fui en el tren [...]. Fui a dar a Monterrey. No recuerdo cuantos años tenía cuando tomé aquella decisión. Ya era mayor; tendría cuando más quince años."<sup>118</sup> Allí fue donde Alejandro Moreno, Blue Demon, comenzó a trabajar como acomodador de ferrocarriles ganando sesenta o setenta pesos al mes los cuales destinaba para su manutención, ayudar a sus padres en el pueblo llamado Rinconada, donde vivía con sus tíos. En ese lugar conoció a otro grande de la lucha, Rolando Vera, paisano suyo quien lo entrenó.

Algunos otros son originarios de los mismos barrios violentos del Distrito Federal cuyas profesiones como hemos dicho en el capítulo 2 eran obreros, albañiles, tabiqueros, panaderos, pintores, vendedores, etc. tal es el caso de *Pirata Morgan*: "Me hice luchador porque mis hermanos luchaban [...] tenía 15 años cuando aprendí a luchar, un hermano que era rudo me enseñó. Cuando me di cuenta que uno de ellos cobraba tres mil pesos a la semana y yo 80, por mi oficio de obrero o de pintorcillo, dije, "no, pues yo también"..."<sup>119</sup>

Y existe el caso de algunos que teniendo dinero y una posición económica no restringida se enlistaron en las filas del pancracio, tal es el caso de *Kid Vanegas* nieto de Antonio Vanegas Arroyo, dueño del taller de grabado donde laboraban José Guadalupe Posada y Manuel Manilla además de dedicarse a publicaciones populares y corridos. Algunos de los amigos del luchador fueron y son: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Pablo Neruda, León Felipe, Ernesto *Che* Guevara, Fidel y Raúl Castro quienes le pidieron que los entrenara para adquirir condición física para desempeñarse mejor en la sierra con la guerrilla.

Alguno es sacerdote, Fray Tormenta, y lucha para obtener dinero para mantener un orfanato donde siempre hay más de 100 niños y niñas.

En fin, mucha son las historias que se pueden contar de los ídolos y héroes de la lucha libre, pero no podemos olvidar que detrás de esa máscara o en medio de esa melena existen seres humanos como cualquiera que siempre tiene un motivo material para dedicarse a esa profesión.

<sup>118</sup> Blue Demon. *Memorias de una máscara*, México, Clío, 1999, p. 15.

<sup>119</sup> Entrevista a *Pirata Morgan* en Lola Miranda. *op.cit.* p. 65.

### 3.6 La lucha libre como representación de la vida cotidiana

En las colonias populares el trabajo industrial y la vida laboral mantienen un metabolismo que se refleja en los ritmos de la actividad urbana. En las mañanas es perceptible cómo la vida de la calle adquiere distintas temporalidades y cambia de usuarios: muy temprano, muchas veces antes de las 6:00 a.m., son comunes las mujeres, perfectamente tapadas, incluso con cubrebocas que asisten, con su envase de plástico *-toper-* a adquirir algunos litros de leche en la lechería popular Liconsa que queda cerca ya la que están inscritas. Un poco más tarde, pueden verse adolescentes de secundaria y en menor medida de otros grados superiores, quienes buscan el transporte público que los lleve a la escuela. En estos barrios es posible ver a esas horas el regreso al hogar de algunos trabajadores cansados que cubren el tercer turno y, desde luego, un mar de ellos que salen apresurados de sus casas para dirigirse a su fábrica donde laboran.

Más tarde *-entre las ocho y las nueve-* la calle se llenará de mujeres y niños pequeños que caminan velozmente al colegio. Después de estas horas se respira un ambiente de calma. En muchas casas se encienden los televisores y radios. Su compañía hace "la mañana más llevadera...". También en la mañana en este tipo de asentamientos los ancianos (as) salen a tomar un poco de sol y, otros pocos viejos (as) tienen ánimo de montar *-junto a la puerta de su casa con una mesita y una silla-* pequeños puestos en los que durante toda la mañana casi nadie se para, y en los que venden dulces, juguetes de mala calidad, revistas usadas y otras baratijas con cuya venta uno no puede imaginarse como podrían mantenerse.

Las mujeres durante la mañana asisten al mercado local donde compran, casi siempre a diario, los alimentos que se preparan ese día. Aprovechan esta salida para platicar con vecinas y amigas de distintos problemas y asuntos familiares y personales, vecinales o escolares que les interesan. Pero tal charla puede ser mucho más informal y versar sobre el último capítulo de alguna telenovela de moda, algún cantante o actor o para enterarse de los últimos *chismes* del barrio.

Al mediodía hay que ir a recoger a los niños (as) a la escuela y de pasada comprar las tortillas para la comida. Más tarde los hijos mayores llegarán de la escuela y si la familia es nuclear es probable que llegue el padre a comer. Si hay otros adultos trabajando podrán



irse incorporando a la mesa en la medida en que sus horarios se lo permitan. Si el padre tiene un turno vespertino, *rola* turnos, o es irregular su jornada, toda la familia padecerá esta situación.

Vemos así que las mujeres organizan su vida en función del horario laboral del trabajador hombre y también con relación al calendario y jornada de la escuela de los niños (as) pequeños (as). De esta manera fábrica y escuela se convierten en los organizadores de la rutina doméstica y familiar en estos hogares.

Asimismo, y no de manera excepcional, incursionan en el cercano centro de la delegación para planear compras futuras, adquirir ropa, calzado muebles, pagar abonos de aparatos electrodomésticos o pasear. Más eventualmente dirigen sus pasos al Centro Histórico de la ciudad de México (que les queda más o menos a una hora de camino usando el transporte público disponible), para comprar algún producto (medicinas, telas, artículos escolares, ropa calzado etc.), pasear con toda la familia o con las hijas mayores y niños (as) pequeños (as); e incluso algunos fines de semana se pueden dar el lujo de ir al cine y hasta comer en algún restaurante, lonchería, taquería o fondas baratos.

La calle es un lugar de encuentro, de esparcimiento, de refugio del tedio doméstico y laboral; es el lugar por excelencia del deporte, de la amistad con otros miembros de su grupo de jóvenes no afines. El espacio público que representa la calle es, sin duda, un lugar donde la vida doméstica adquiere una dimensión social y donde la ciudad tiene para ellos su rostro más cotidiano.

La ciudad, a su vez, representa un abanico de oportunidades y de actividades. Así está constituye, además del lugar de trabajo, el lugar de esparcimiento y de socialización. La única limitante que muchos de ellos conocen y padecen, sin duda lo constituyen su escasez permanente de recursos económicos para hacer un uso intensivo de ella. Las tocadas de rock y salsa, el lugar del baile popular, de los salones de baile, de los cines, del estadio de fútbol, de las arenas de lucha libre, la ciudad es en suma un mundo por explorar.

Recordemos que la lucha libre nació y se desarrolló de forma paralela al crecimiento de la ciudad y, por tanto, a la llegada de los inmigrantes provenientes de la provincia. Para el público popular, a quién estaba destinada, es muy probable que desempeñara la función del rito liminal, vehículo del tránsito entre una cultura popular campesina y la cultura popular urbana. Era, además, citadina en cuanto a los orígenes y a

las connotaciones de actividad deportiva moderna, pero al mismo tiempo, conservaba un gusto en el cual abundantes elementos recordaban mitos, leyendas y creencias de tipo indígena-campesinas, reminiscencias que efectivamente las clases subalternas aceptaban como suyas.

Al moverse en una ciudad laberíntica, se debió buscar el sentido de la existencia también en un conflicto ritual y maniqueo. La lucha libre es, pues, una respuesta a la desorientación y a la infelicidad creadas por una condición de conflictualidad social. Sueño y realidad se esfuman en el espacio mítico de la arena. Durante la ceremonia, las clases populares urbanas definen una percepción propia de la realidad; construyen la estructura de su experiencia material. Lo que cuenta no es la veracidad de la representación, sino las emociones que, al exteriorizarse, se hacen comprensibles. "La lucha es sustancialmente una forma artística que representa la vida cotidiana y muestra sentimientos manifestándolos a través de un lenguaje de gestos y expresiones culturales codificados".<sup>120</sup> Ésta se presenta como metáfora de la existencia misma, dominada por el sentido de precariedad, cargada por constricciones y por el incesante conflicto de la supervivencia, en el cual ocurren repentinas inversiones de roles y situaciones. La lucha se hace realidad en cuanto representación de sentimientos.

De estas desigualdades en la apropiación desigual en la producción y el consumo cultural<sup>121</sup> por la opuesta participación en las relaciones productivas, derivan los diversos estilos de vida y pensamiento. A su vez, el consumo como sistema de comunicación e integración muestra el modo cómo nos presentamos a los demás, cómo somos identificados y reconocidos, cómo construimos el personaje que queremos ser y transmitimos información sobre nosotros.

Entonces, el conflicto que encarna la lucha es una recreación de la vida cotidiana. Ésta la entendemos como "el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social."<sup>122</sup>

La vida cotidiana es todo lo que hacemos. Esta es el centro real de la praxis.

<sup>120</sup> Tiziana Bertaccini. *op. cit.* p. 86.

<sup>121</sup> Néstor García Canclini. *Cultura transnacional y culturas populares*, Lima, IPAL, 1988, pp. 50-56.

<sup>122</sup> Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p.19.

Ésta en su historia y en la de la filosofía, fue relegada a la insignificancia a la que no tenía ninguna validez por no estar dotada del espíritu de la razón. Hegel, excluyó a la vida cotidiana de la filosofía debido a que en su concepción el ser humano particular sólo cuenta en la medida en que es portador del espíritu universal y, con ello una personalidad histórico universal. A lo sumo, la vida de los seres humanos adquiere significación en la medida en que realiza contra su voluntad el espíritu universal.

Lo que se muestra en este pensamiento es una separación entre el campo de la razón (filosófica) y la realidad social, es decir se tiene que revertir ese juicio y dejar de aceptar la separación de lo filosófico de lo no filosófico, de lo superior y lo inferior, de lo espiritual y lo material, de lo teórico y lo práctico, de lo culto y lo inculto que hacen que los seres humanos no nos veamos como una totalidad.

Henri Lefebvre<sup>123</sup>, establece un proceso díptico entre las características de la vida cotidiana en las clases subalternas: la miseria y grandeza de lo cotidiano.

La *miseria de lo cotidiano* representa las tareas monótonas y fastidiosas, las humillaciones, la vida de la clase obrera, la de la mujer sobre la que pasa la cotidianidad. Las relaciones elementales con las cosas, con las necesidades, con el dinero, lo repetitivo. La supervivencia de la penuria y la prolongación de la escasez: el dominio de la economía, de la abstinencia, de la privación, de la represión de los deseos.

La *grandeza de lo cotidiano* radica en la continuidad, la apropiación del cuerpo, del espacio y el tiempo, del desco. La creación de un mundo práctico-sensible a partir de los rasgos repetitivos. El goce, la capacidad de crear a partir de lo cotidiano, de su plenitud y de su vacío. La fiesta, el juego. La crítica que se da a partir de las necesidades, de la búsqueda de la libertad, de la lucha entre las clases, los sexos, generaciones, grupos, ideologías, culturas.

Por tanto, la lucha se convierte en una representación simbólica del encordado social que se vive a diario. Ese encordado social es el mismo país y el mundo entero. El conflicto que encarna la lucha libre es la representación ancestral del equilibrio de fuerzas. Éstas son formas antagónicas y dialécticas que se enfrentan para la supervivencia; retoma las contradicciones sociales y hace una representación teatral de las mismas. Teatralidad en rutinas y rituales cotidianos mostrados en los signos de la propia identidad.

---

<sup>123</sup> Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 49.

“Un individuosocial urbano suele ser, por ejemplo, legitimador y crítico a la vez, de acuerdo con el rol que le adscribe en los elencos de cada director de escena o el personaje que representa el papel dominante”<sup>124</sup>. A veces toca ser rudo, otras técnico.

---

<sup>124</sup> Antonio Delhumeau. *El hombre teatral*, México, Ensayo, 1984, p. 49.

#### 4. El Cine de Lucha Libre

##### 4.1 De los 50 a los 70 y el encordado visual

El término *Guerra Fria* se utiliza para definir las tensiones que aparecieron después de la Segunda Guerra Mundial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. El primero tenía una mayor capacidad económica y era superior en fuerza aérea y en armas nucleares. Sin embargo la URSS contaba con la ventaja de la gran posición geoestratégica que hacía pesar una constante amenaza militar sobre Europa.

Mientras las tensiones se agudizaban en el proceso global, los Estados Unidos consolidaban su poderío en el mundo y en especial demarcaría de manera definitiva a América como su principal zona de influencia económica, además de política, cultural e ideológica.

Las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se caracterizaron por la acusada división entre un reducido grupo de naciones donde el nivel de vida era alto y su economía próspera, y la mayoría de los demás países, donde la pobreza seguía siendo extrema.

El producto nacional bruto (PNB) de los Estados Unidos en 1950 era de 284, 000 millones de dólares, para 1977 se había casi septuplicado: 1.87 billones de billetes verdes mientras que unos mil millones de personas vivían en países cuya renta per cápita anual era, en 1973, de 2,000 a 5,000 dólares; otros 2,000 millones subsistían en naciones donde se estimaba que la renta per cápita anual, en la misma época, era inferior a los 500 dólares. Parte de este crecimiento económico radicaba en las constantes guerras que creaban tales como Corea y Vietnam.

Por otra parte los países más pobres eran los que presentaban los mayores índices de crecimiento demográfico: mientras que a principios de los 70 la India tenía 624 millones de habitantes y su tasa anual de crecimiento era del 2%. Durante los años 60, la tasa anual de crecimiento de la población mexicana era de 3.5%. Por el contrario, en muchos países europeos la tasa anual de crecimiento es inferior al 1%, por lo que el aumento de población es casi nulo.

Por su lado, la mayoría de los imperios ultramarinos de las potencias de Europa Occidental ya estaban en vías de disolución cuando en septiembre de 1960 se inauguró la XV sesión de la Asamblea General de las Naciones Unidas, que aprobó sin votos en contra un Carta Anticolonialista presentada por 43 países de África y Asia. El imperio británico, que ya había iniciado la descolonización con la India, Pakistán, Birmania, Ceilán (Sri Lanka), Ghana, la Federación de Malasia, Chipre y Nigeria encontró su continuidad en la *Commonwealth*, pero no logro resolver el problema de la segregación racial (*apartheid*), en Sudáfrica y Rhodesia (Zimbabwe). En ese mismo año, la presencia colonial de Francia en África caminaba hacia su desaparición y lo mismo ocurriría con la de Bélgica.

Uno de los mayores problemas de los nuevos y viejos Estados radicó en la falta de recursos financieros, industriales y técnicos, que les obliga a recurrir a la ayuda-deuda de otros países. En este sentido el colonialismo no desapareció, sino dio paso a una nueva forma de dependencia que se conoce como neocolonialismo. Estados Unidos, el mayor defensor del anticolonialismo, constituyó (y constituye) el principal representante del neocolonialismo. Éste adoptó la forma de un control económico —a través de empresas multinacionales—, de una acentuada influencia en el aparato militar del Estado —mediante la aportación de material bélico o de consejeros militares o espías—, o de una injerencia directa en los asuntos políticos, además de una extensa campaña propagandística en contra de todo lo que sonara a comunismo. La cultura fue otro de los puntos clave que comenzó a controlar el capital norteamericano.

El papel desempeñado por los países subdesarrollados consistía en proporcionar productos agrícolas, materias primas y mano de obra barata a las naciones industrializadas, al tiempo en que servían de mercado para el excedente de los productos de dichas naciones. Además, gran parte del comercio y de la industria de las antiguas colonias y los países pobres se hallaba en manos de empresas multinacionales con sede en los países ricos; por consiguiente, los beneficios obtenidos vuelven a estos últimos.

La prosperidad o la crisis económica del mundo industrializado repercutía en los países subdesarrollados. Las fuertes oscilaciones en la demanda de productos primarios vendidos por los países más pobres provocaron violentas fluctuaciones en los precios de las mercancías y, por tanto, en la entrada de divisas.

La industrialización fue el modelo (natural del capitalismo) a seguir para, supuestamente, erradicar la pobreza y mantener la estabilidad económica, política y social.

Por su parte, en diferentes países los movimientos obreros, estudiantiles, raciales y feministas salían a la luz para mostrar la necesidad de libertad que en ese momento (y en la actualidad) no se podía gozar. Movimientos pacifistas como los *hippies* mostraron las grandes contradicciones que presentaban países con economías avanzadas basadas en la guerra y en la explotación de países pobres.

Mientras tanto, en el terreno militar, la confrontación continuaba, pues tanto en los países de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) como los del Pacto de Varsovia seguían aumentando sus efectivos y ampliando sus arsenales nucleares. Éstos a partir de los 50 entraron a formar parte de la carrera armamentista, por lo que la constante amenaza de una guerra nuclear se respiraba en todo el mundo. Los riesgos derivados del emplazamiento de bases de misiles soviéticos en Cuba como consecuencia de la crisis de 1962, decidieron a la URSS y a Estados Unidos a reconsiderar sus relaciones y avanzar hacia la distensión.

En el otro gran bloque, a la muerte de Josif Stalin en 1953, la Unión Soviética poseía un poderoso armamento atómico y su producción de hierro, acero, carbón, petróleo y electricidad había superado a la de antes de la guerra mundial. Estos resultados se consiguieron a base de grandes sacrificios de los trabajadores soviéticos.

En el campo, la vida fue mucho más dura: la falta de inversión, los bajos precios pagados por las entregas obligatorias, los altos impuestos sobre las parcelas de propiedad privada y las medidas arbitrarias de la administración paralizaron el crecimiento.

A su vez, los siguientes dirigentes de la URSS se siguieron esforzando por reforzar los poderes de la Checa (Comisión Extraordinaria Panrusa para combatir la contrarrevolución, la especulación y los sabotajes), argumento por el cual se siguió con las purgas de la época estalinista.

Unos años más tarde, del otro lado del Atlántico, en diciembre de 1956, un grupo de 84 jóvenes encabezados por Fidel Castro desembarcaban en Cuba y se refugiaron en la Sierra Maestra, donde iniciaron una guerra de guerrillas en enero de 1959 condujo a la huida de Fulgencio Batista, defensor del gran capital norteamericano en la isla.

Ya para 1961, tras el deterioro de las relaciones con Estados Unidos, se proclamaría la República democrática socialista. Ésta, junto con nacionalización de bienes y empresas estadounidenses de octubre de 1960 fueron causas de la ruptura diplomática anunciada un año más tarde. 1962 sería el año en que se impondría un bloqueo económico y comercial contra la isla por parte de EU y otros países.

Mientras tanto, el desarrollo de la economía mexicana a partir de 1940 es proceso que llevó al país de una economía predominantemente agrícola a una industrial.

Los regimenes de Manuel Ávila Camacho y, posteriormente, Miguel Alemán, no sólo abandonaron la retórica socialista de la administración cardenista, sino que comprometieron aún más recursos en la construcción de una infraestructura que facilitara la tarea de la empresa privada, y sus políticas fiscales favorecieron al capital sobre el trabajo.

La demanda provocada por la Segunda Guerra Mundial, coadyuvó aún más a que los beneficios del crecimiento económico fueran a parar preponderantemente al capital, mientras que el poder adquisitivo de la mayoría de los obreros y campesinos se mantuvo estancado y en algunos casos disminuyó.

La incipiente clase empresarial mexicana pudo beneficiarse espectacularmente con la Segunda Guerra Mundial a través de un aumento en la demanda global, ello se debió en buena parte a las medidas económicas que el Estado tomó en su favor. A partir de estos años la élite política y la económica fueron convergiendo cada vez más en un proyecto común de desarrollo. Los rasgos centrales de este proyecto terminaron por sustituir en la medida de lo posible las importaciones de bienes de consumo con producción interna, lograr un crecimiento de producción agrícola suficiente para poder exportar y hacer frente al incremento de población; hacer crecer la economía a un ritmo mayor que el notable crecimiento demográfico (para que de esta manera se generase un excedente de recursos que permitiera altos niveles de inversión a la vez que un aumento en el nivel de vida de la población en general); mantener el control nacional sobre los recursos básicos y la actividad económica en su conjunto, pero sin rechazar la participación del capital extranjero.

Al final del sexenio de Ávila Camacho y los primeros años de Miguel Alemán, México presentaba ya ciertos rasgos característicos de una sociedad "moderna", urbana e industrial.



De 1940 a 1970 únicamente entre 5 y 8 por ciento de la inversión total efectuada en el país fue hecha directamente por consorcios extranjeros: en un principio la responsabilidad del desarrollo recayó, pues, sobre los hombres de la élite política y la iniciativa privada del país.

El estancamiento de la minería pareció en los sesenta un hecho irreversible, debido a la baja en los precios de la plata, el plomo, el cobre y el zinc. De representar el 6% del PN en 1940, la producción minera pasó al 2 por ciento en 1963.

Durante la presidencia de Miguel Alemán, la inversión privada creció notablemente, en tanto que las grandes obras oficiales se multiplicaron. Las inversiones en irrigación favorecieron al agricultor privado sobre el ejidatario, por considerarse el primer productor.

La política proteccionista aseguró legalmente el amparo agrario a los latifundistas. El Estado inició una extensa campaña de corrupción y represión en el interior de las organizaciones obreras y campesinas, que acentuarían el fenómeno del *charrismo* sindical. En los años cincuenta el sector empresarial perdió definitivamente sus recelos en la actividad agrícola, pues la llamada "pequeña propiedad" rural recibió toda clase de garantías.

Desde 1943 hasta 1955 la proporción del presupuesto federal gastada en mejoras a la agricultura y en proyectos de irrigación fue superior al 8 por ciento del total. Disminuyó considerablemente a principios de 1960 y en 1963 volvió a recuperar su nivel. Entre 1941 y 1950 la tasa media de crecimiento fue de 5.5 por ciento, en la década siguiente descendió peligrosamente a 4.3 por ciento y 4 por ciento en los años sesenta.

A partir de 1950 la industria creció más deprisa; el valor de las manufacturas que en ese año fue de 8437 millones de pesos aumentó a 27 999 en 1966, el de la producción de energía eléctrica de 370 a 1592, y el de la producción de petróleo de 1129 a 3317.

Otro de los problemas de la época fue el de la balanza de pagos. La demanda de las exportaciones después de la guerra no creció tan rápidamente como las importaciones. En 1948 se dejó bajar el nivel del peso en el mercado (de 4.85 a 6.88 pesos por dólar), pero como no se corrigió suficientemente el desnivel del comercio exterior, un año más tarde se decidió devaluar la moneda y fijar un cambio de 8.65 pesos por dólar. La guerra de Corea mejoró las condiciones del mercado mundial y la crisis se superó. Las exportaciones en

1950 aumentaron en un 28 por ciento respecto de las del año anterior, y las de 1951 en un 20 por ciento.

El crecimiento de los recursos del sector financiero fue considerable y superior al incremento en el Producto Nacional. En 1940 los recursos de las instituciones crediticias oficiales fueron de 1173 millones de pesos y los de las privadas eran de 2137 millones. Para 1967 los totales fueron de 48 695 y 98 149 millones respectivamente.

Al terminar la guerra de Corea en 1953 el problema de la balanza de pagos volvió a surgir, pues había una crisis de carácter mundial. Al iniciarse el año de 1954 se tomó la decisión de devaluar el peso una vez más y se fijó la nueva paridad de 12.50 pesos por dólar.

Cuando la administración de López Mateos tomó el mando en 1958, la inversión pública aumentó, pero pronto surgieron nuevos problemas. La crisis económica de 1960-61 se debió a una disminución en el ritmo de la inversión del sector privado y a una fuga de capitales. La causa fue la diferencia entre el régimen y algunos círculos empresariales. A raíz de la impresión provocada por la Revolución cubana y por la insurgencia de algunos sectores obreros, el gobierno de López Mateos decidió reafirmar públicamente su naturaleza revolucionaria para evitar que su legitimidad fuera puesta en entredicho.

A su vez, la política de mexicanización no afectó fundamentalmente la posición de la empresa extranjera en su conjunto. En los años 50 y 60, su principal campo de acción se encontraba en los sectores más dinámicos de la economía, es decir, en aquellos destinados a producir bienes de consumo para el mercado interno. Éstos fueron ocupados total o parcialmente por las grandes empresas multinacionales, que eran las únicas que contaban con la tecnología, el capital y los métodos de comercialización adecuados.

De alguna manera el grupo empresarial mexicano empezó a ser relegado a un puesto secundario por falta de capacidad técnica. La inversión extranjera directa que en 1940 era de 411 millones de dólares, y que para 1950 había sido apenas de 566 millones ascendió a casi 3 000 millones en 1970.

Sin embargo, al finalizar el sexenio de López Mateos pareció que los principales problemas económicos habían sido superados: ese año el crecimiento del PN fue del orden del 10 por ciento. La contrapartida fue un déficit en la balanza de pagos igualmente espectacular.

En el lapso comprendido entre 1940 y 1970, la presidencia de la república fue ocupada únicamente por los candidatos del partido oficial; todos concluyeron su periodo sin mayores dificultades.

Después de que Manuel Ávila Camacho impulsó la industrialización del país, Miguel Alemán siguió con su tónica apoyando la gran empresa privada. Al concluir el periodo de Alemán, la herencia cardenista había quedado definitivamente desprovista de todos los elementos que obstaculizaban la rápida capitalización del país a través de una vía capitalista más o menos ortodoxa. De ahí en adelante no se hablaría del socialismo mexicano sino de la economía mixta.

Gustavo Díaz Ordaz no intento abandonar la ortodoxia desarrollista y desistió de todo intento de cambio; pero esta vez se presentaron problemas con la clase media. Fue en su periodo cuando se registraron manifestaciones de descontento de ese sector, que era considerado el sostén del sistema. Ante una relativa disminución de las posibilidades de participación política y de ascenso social, el sector estudiantil presentó en las calles su queja contra el *status quo*. La respuesta fue la represión.

En el discurso oficial de estos periodos presidenciales nunca faltó nombrar: a) estabilidad política, b) desarrollo económico, c) nacionalismo y, d) justicia social.

La creación en 1942, con participación mayoritaria privada, del Banco Cinematográfico como aval financiero; la adquisición de tecnología, materiales de asesoramiento surtidos por Hollywood, dentro del marco de la política imperialista norteamericana para cubrir una parte del mercado que ellos no podían realizar por la guerra; el reclutamiento de trabajadores manuales e intelectuales, acordes a las necesidades y, el retiro de las compañías norteamericanas de cine, detentoras del control de las pantallas del continente, se conjugaron para impulsar el salto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica, a la necesidad de una industria más orgánica, más capitalista.

Se presentaba buena producción, mercado seguro y ganancias. Pero no todo fue fácil. Se presentaban dos elementos que provocaron la crisis del cine mexicano: a) la enorme dependencia del capitalismo mexicano respecto a los norteamericanos, que en el cine se ha manifestado siempre en forma directa y, b) la rápida creación de una élite de empresarios con mentalidad pequeño burguesa, dedicados a la especulación y la rápida ganancia en detrimento de un sano crecimiento capitalista.

Así, la concepción mercantilista con que se producía, tenía como único parámetro la copia del cine taquillero norteamericano. La copia llegó al punto de crear el *star system* azteca, el cual además de aportar abundantes ganancias a los productores sirvió de gran disfraz a la ausencia de calidad.

El proceso de centralización de capital auspiciado por la política del Banco Cinematográfico [...] había concentrado el control de la industria en una pequeña mafia de productores. Éstos, [...] se afianzaron como dueños y señores del fructífero negocio. El apoyo oficial [...] y las buenas ganancias por el usufructo de los mercados cedidos por Norteamérica, completaban el panorama monopolizador.<sup>125</sup>

La producción se orientó simplemente a aumentar en cuanto a su número, descuidándose la calidad técnica y artística necesarias para conformar un material con más y a más largo plazo posibilidades de venta y competencia en el mercado.

El gobierno de Miguel Alemán extremó aún más las medidas tomadas por el anterior gobierno en la política de protección a la clase dominante.

Esto se hizo notar en el cine y los charros, las rumberas, los héroes de la patria, los cómicos siguieron dominado la producción.

La imagen cinematográfica del sexenio de Miguel Alemán está constituida por la rumbera y el arrabal. Más de cien películas con esos temas se filmaron durante su período de gobierno.

El género de las rumberas, y el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país. La población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia.

"Por lo demás, la industria se mantiene inamovible: la misma mafia de productores privados, los mismos sistemas de producción y el mismo control de los sindicatos y su política de puertas cerradas y salvo excepción [...] los mismos melodramas."<sup>126</sup>

El cine de arrabal, cuya máxima figura fue sin duda el inolvidable "Pepe el Toro" del filme *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, representaba el espejo en el cual se miraban los provincianos que llegaban a la capital con la esperanza de encontrar un futuro más prometedor.

<sup>125</sup> Jaime Tello. "Notas sobre la política económica del "viejo" cine mexicano", en *Hojas de Cine*, Vol. 2, México, SEP/UAM, 1988, p. 23.

<sup>126</sup> *ibid.* p. 26.

En el período de 1948 a 1960 se mantiene una producción más o menos estable. El mejor año 1950, con un total de 122 cintas y el menos productivo, 1953, con 77.

En este decenio de los 50 se esgrimen dos productos de la conformación de la ciudad de México: a) por una parte las cintas que tratan el problema de la conformación socioeconómica y cultural del naciente proletariado y, b) las que son producto de esas condiciones socioeconómicas, culturales y psicológicas de esa misma clase social.

La primera vertiente es representada por cintas como *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948), *Pepe El Toro* (1952), *El rey del barrio* (1949), *Campeón sin corona* (1946), *Esquina bajan* (1948), *Hay lugar para dos* (1948), *Una familia de tantas* (1948), *Los Fernández de Peralvillo* (1953) donde se ocupan en mostrar la inocencia con voz de peladitos de los que huían a los dancing-clubes y la perversidad de la gran urbe; donde la tradición del barrio y el quinto patio sustituyen a la provincia como refugio de los tiernos y sólidos valores de la convivencia que la ciudad, en su rencor y estrépito, mancilla.

Por otra parte, Luis Buñuel agrega otra realidad de la ciudad, otra relación de los protagonistas con la idea de vida y muerte a través de *Los olvidados* (1950).

Las cintas que son producto de la mezcla de las cosmovisiones se resumen en el cine de lucha libre, éstas como producto de la proletarización.

Ese mismo año en respuesta al monopolio de la exhibición del norteamericano Jenkins y sus socios Alarcón y Espinosa Iglesias, se elaboró el Plan Garduño<sup>127</sup>. Como parte del plan que buscaba restarle fuerza a las empresas exhibidoras y poder recobrar la inversión bancaria, se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y el extranjero.

Recordemos que las primeras transmisiones de la televisión mexicana se iniciaron en 1950. Ese año entró en operaciones XHTV-Canal 4, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5, comenzaron transmisiones en 1952.

En pocos años, la televisión alcanzó un poder enorme de penetración en el público, especialmente cuando las tres cadenas se unieron para formar *Telesistema Mexicano*, en 1955. Para 1956, las antenas de televisión eran algo común en los hogares mexicanos, y el nuevo medio se extendía rápidamente en la provincia.

<sup>127</sup> "Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional", elaborado por Eduardo Garduño, director del Banco Nacional Cinematográfico durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines.

Las primeras imágenes de la televisión -en blanco y negro- aparecían en una pantalla muy pequeña y ovalada, y eran bastante imperfectas; no tenían la definición y la nitidez de la imagen cinematográfica. Sin embargo, no sólo en México, sino en todo el mundo, el cine resintió de inmediato la competencia del nuevo medio. Esa competencia influyó decisivamente en la historia del cine, obligándolo a buscar nuevas vías tanto en su técnica, como en el tratamiento de temas y géneros.

Aunque en 1960 se adquirieron los Estudios Churubusco y los contratos de exhibición de la Cadena de Oro y Operadora de Teatros por parte del Estado, la crisis repercutió más gravemente sobre la producción. Sólo los años 1960 y 1968 sobrepasaron los límites de 1953 de 77 cintas.

Posteriormente la ola de corrupción invadió al cine mexicano. Ya que algunos productores controlaban la dirección de las distribuidoras, se aprovechaban para otorgarse buenos anticipos, de los cuales una parte era para la producción y otra para su bolsillo. Y más aún, algunos productores se volvieron argumentistas, directores y sindicalistas. Esto profundizó la corrupción con los trabajadores que por la difícil situación del empleo aceptaban las poco propicias condiciones para su supervivencia.

Las novedades técnicas llegaron de Hollywood. Las pantallas anchas, el cine en tercera dimensión, el mejoramiento del color y el sonido estereofónico, fueron algunas de las innovaciones que presentó el cine norteamericano a principios de los cincuenta. El elevado costo de esta tecnología hizo difícil que en México se llegaran a producir filmes con estas características, por lo menos durante algunos años.

El 15 de abril de 1957 el país entero se estremeció al conocer la noticia de la muerte de Pedro Infante. Con él, simbólicamente, moría también la Época de Oro del cine nacional. Poco o nada quedaba ya de aquellos años de esplendor.

Así, el cine (junto con todos los medios de difusión) debido a su importancia política, cultural, artística, educativa y como elemento difusor de la ideología dominante, característica que se suma a sus posibilidades económicas, se ha convertido en una industria productora de mercancías necesarias para el desarrollo del capitalismo mexicano. Éste ha visto en la pantalla grande un elemento de transferencia de capital del sector público al privado, ayudado por el Estado y la "familia cinematográfica".

El cine mexicano experimentaba a fines de los cincuenta una inercia casi completa. Las fórmulas tradicionales habían agotado ya su capacidad de entretenimiento; comedias rancheras, melodramas y filmes de rumberas se filmaban y exhibían ante un público cada vez más indiferente. Hasta Emilio Fernández, el director más importante de la época, comenzaba a repetir sus filmes: con otros actores, pero con los mismos temas.

El cine de Luis Buñuel, los filmes de luchadores y el nacimiento del cine independiente, fueron las únicas novedades dentro de esta industria agotada.

Es en este contexto, Chano Urueta realizó el primer filme de luchadores, *La bestia magnífica* (1952), iniciando así un género que no ha tenido equivalente en la cinematografía mundial.

Ese mismo año se estrenó, *El Luchador Fenómeno* de Fernando Cortés, siguiendo con la serie de *fenómenos* interpretados por Adalberto Martínez Resortes; *El Enmascarado de Plata* de René Cardona y; *El Huracán Ramírez* de Joselito Rodríguez.

#### **4.2 A falta de héroes y superhéroes... Los ídolos del pancracio al cine mexicano**

Dado el movimiento dentro del Estado en esos años es importante estar atentos a su evolución, ya que cada una de sus fases se trata de momentos específicos del capitalismo. Así es necesario ver de qué manera la renovación del cine mexicano responde a la lógica de la acumulación de capital.

Además no podemos perder de vista la función política que como aparato cumple el cine, asegurando por su labor voluntaria o involuntariamente educativa, las condiciones para que se reproduzca este sistema de explotación.

En el interior del Estado surge una verdadera estructura de mediación: por ello decía Marx que la mediación es una apariencia de conciliación de clases que adquiere existencia. Para que una ilusión tenga existencia debe haber un aparato político cuya función sea la de convertir las expresiones de los oprimidos en fórmulas ideológicas aceptables para la clase dominante; pero no sólo esto: debe tratarse de un aparato que logre transformar las exigencias políticas y económicas de la clase explotadora en una actividad más o menos reformista aceptable para las masas dominadas.<sup>128</sup>

La toma de la cultura popular, a la clase obrera y campesina fusionada en la ciudad, sirvió a los dueños del capital para involucrar e identificar a los miembros de las clases subalternas urbanas con las cintas que se estaban produciendo. Las arenas en plena época de crecimiento tecnológico y de una difusión masiva a través de los medios fueron llevadas a las historietas y posteriormente al cine y la televisión.

Desde la mitología griega hasta la fecha, la cultura popular se ha nutrido de héroes. Éstos sólo pueden pertenecer al mundo de la fantasía y de la ficción: mitos que han pasado de la tradición oral a la historieta y de ésta, al cine y la televisión.

Durante los primeros años de la televisión mexicana, la transmisión de la lucha libre convirtió a este deporte-espectáculo en uno de los más populares en México. El cine de luchadores se popularizó enormemente entre los años cincuenta y sesenta. En poco tiempo, los nombres de *El Santo*, *Blue Demon* y *el Mil Máscaras* se integraron a la galería de estrellas del cine mexicano.

Al ver el interés y el negocio que ya entonces representaba para los promotores del deporte de la lucha libre, en diciembre de 1950 se comenzó a transmitir por televisión. Las funciones eran narradas a través de Canal 4, entonces ubicado en el edificio de la Lotería Nacional, por el locutor Rafael Vidal y patrocinadas por las llantas General Popo. La transmisión iniciaba en punto de las 20:30 hrs.

Para febrero de 1951 las transmisiones eran de las cinco de la tarde a las diez de la noche; antes de salir al aire había una hora de música clásica y otra de música popular.

Paradójicamente una función también de lucha libre transmitida el 12 de enero de 1952, sirvió de marco para la inauguración oficial del edificio de Televisión, en avenida Chapultepec 18, propiedad de la empresa Televimex, S.A. del empresario Emilio

---

<sup>128</sup> Roger Bartra. *El poder despótico burgués*, México, Era, 1978, p. 119.



Azcárraga Vidaurreta ( empresa que el 26 de marzo de 1955 se fusionó con Televisión de México —propiedad del señor Rómulo O'Farrill— para crear Telesistema Mexicano, S.A.).

Ahí se cimentaron con una mayor popularidad las presencias de *El Médico Asesino*, *El Enfermero*, la *Tonina Jackson*, *Sugi Sito*, *El Cavernario Galindo*, *Carlos Trazan López*, y desde luego *Santo*, *El Enmascarado de Plata*.

Aunque la transmisión por televisión de las luchas llamaba notoriamente la atención de la gente, algunos sectores del público protestaron enérgicamente por la exhibición de rudezas en perjuicio de los menores de edad; fue por esa causa que el gobierno de la república ordenó suspender estas transmisiones.

Aunque en el cine mexicano ya se había tratado de hacer algún intento de incluir secuencias de lucha libre en la pantalla, no fue sino hasta 1952 que la lucha se convirtió en el tema principal de una cinta.

Las condiciones socioeconómicas, la industrialización y urbanización; la proletarianización, la mezcla de las culturas populares del campo y de la de una naciente ciudad, la crisis del cine mexicano y el éxito de la televisión fueron importantes para el surgimiento del cine de luchadores. *La bestia magnífica*, película estelarizada por Miroslava, Crox Alvarado y los luchadores Wolf Ruvinskis, Enrique Llanes, Rito Romero, Jack O'Bryan, *El Cavernario Galindo*, *El Verdugo*, Eduardo Bonada, Sergio Llanes, Fernando Osés, Guillermo Hernández *Lobo Negro*, *El Bulldog* y Mario Llanes fue el inicio de los encuentros sobre el ring en la pantalla del cine mexicano.

Esta cinta, todavía no puede desprenderse, en ningún momento, del melodrama. Carlos y David pelean por una dolida Meche, al igual que Pedro Infante y Antonio Badú lo hacían por la Gela (*El Gavilán Pollero*, Rogelio A. González, 1950); ahora el combate que se da es entre 4 luchadores, sin límite de tiempo mientras en las antiguas cintas era en un río hasta que se daban cuenta de su amistad o que son primos y lo que deben hacer es simular un duelo triple para ver quien era el elegido (*Los tres García*, Ismael Rodríguez 1946).

Con *El luchador fenómeno*, Fernando Cortés comienza a ver al cine de lucha luchadores como un género y aunque repite la fórmula de un año antes, *El beisbolista fenómeno* (1951), proporciona un paso para la creación de esta categoría y una de comedia de luchadores, que vera algunas cintas posteriormente como *El Superflaco*, (Miguel M.

Delgado, 1957), *Cada quien su lucha* (Gilberto Martínez Solares, 1965), *Santo contra Capulina* (René Cardona, 1968), *El investigador Capulina* (Gilberto Martínez Solares, 1973), *Mi compadre Capulina (Poninas dijo Popochas) -remake de No me deflendas compadre-* (Victor Ugalde, 1989).

No es hasta el tercer filme de ese mismo año cuando se comienza a observar una cinta de ese género, donde la lucha y el melodrama actúan juntos. Es el año en que se conoce a *Huracán Ramírez* -personificado por David Silva, mismo de *Campeón sin corona-* (Joselito Rodríguez, 1952). Debemos recordar que como un proceso social y de pensamiento no existen cosas aisladas y por tanto, el cine no es la excepción. El melodrama familiar que comenzaba a agonizar en ese periodo tomó al cine de lucha para no perder al mercado creado y darle vida a uno nuevo.

De esta cinta surgen cuatro cintas más donde el actor principal es el Huracán Ramírez, como padre, hijo y mudo.

De la última cinta de ese año surgirán las bases retóricas para las cintas posteriores. *El Enmascarado de Plata* (René Cardona, 1952), germina las historias de los héroes enmascarados en su lucha contra el mal. Originalmente, esta cinta fue escrita para ser personificada por *Santo*, pero fue el *Médico Asesino* quien lo sustituyó.

Estas primeras cuatro películas de luchadores retoman, entre otros temas, el melodrama familiar, el sexo extramarital, el humor, la amistad viril, la lucha libre y el suspenso. Sin embargo, este género terminaría inclinándose por la imagen del justiciero oculto bajo una máscara que enfrenta a científicos locos, hechiceras, hampones, monstruos de quinto patio, vampiras, lobas y alienígenas cachondas, así como combates policíacos y no podían faltar los cuerpo a cuerpo, productos de las luchas externas en la vida social y de las internas en el aparato psíquico, conformando así el inconsciente social.

"De alguna manera, este nuevo género venía a suplir en plena efervescencia moralista al cine de cabareteras. Los vestidos de brillante satén se reducían a llamativas máscaras; las secreciones habituales eran cambiadas por el sudor y la sangre, y los colchones desvencijados de los hoteles de paso se transformaban en la lona de un cuadrilátero".<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Rafael Aviña. "Del cuadrilátero a la pantalla", en *El Santo. Vida, obra y milagros*, revista Somos, octubre, 1999, p. 22.

Esc año, competían estas cuatro cintas en el mercado con películas como *El bello durmiente*, *Me traes de un ala*, (Gilberto Martínez Solares), *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón) de *Tin Tán*; *Un rincón cerca del cielo*, *Ahora soy rico* (Rogelio A. González), *Por ellas aunque mal paguen* (Juan Bustillo Oro), *Los hijos de María Morales* (Fernando de Fuentes), *Dos tipos de cuidado* y *Pepe "El Toro"* (Ismael Rodríguez), con Pedro Infante, entre otros.

#### 4.3 Cine barato y reactivación del mercado

Ya para 1954, la clase media fue dejando de reconocerse en las películas nacionales cuya frecuentación no extiende ya recompensas para el emergente esnobismo cultural. El periodo de 1954-1965 es oneroso: crisis de credibilidad externa, pérdida de confianza interna y de las energías primerizas que se disuelven en falsos logros<sup>130</sup>.

El modelo de realidad social impuesto en los 40 se va mutando y los ídolos se vuelven arquetipos que una avidez masiva absorberá y reproducirá. Aquellos reflejos condicionados ante los que se muestran como hechos fundamentales del ser humano como la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la pobreza sobrellevada con honradez, la desgracia asumida como pobreza se van suplantando. La "identidad nacional" que mostraba el cine mexicano a través de sus comedias rancheras estaba quedando atrás.

El cine mexicano en su proceso de defender los intereses más reaccionarios, de acumular una serie de valores infrahumanos como el clasismo y el sexismo, la voracidad económica, con los procedimientos de la ideología dominante se apropiaron de la cultura popular y la deformaron y ofrecieron como un catálogo de "conductas socialmente adecuadas", mientras la clase media pretendía encontrarse en el populismo de izquierda de los 40.

<sup>130</sup> Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, tomo 2, México, El Colegio de México, 1987, pp. 1528-1529.

La fatalidad era sinónimo de destino. El campo es el rencor, la ciudad es la caída. La tradición se convierte en un fascículo de objetos y situaciones. Trajes típicos, el mariachi como conciencia, los bigotes contundentes, el mocho y dificultoso hablar de los indígenas serviles, el movimiento de las nuevas prostitutas, el cinturita y las penumbras del cabaret, el odio de clase como muro que separa a los amantes hacen un melodrama acabado para la pequeña burguesía de finales de los 50 y 60.

En los Estados Unidos comenzó a producirse después de la guerra y se suprimió el código Hayes con lo que se permitió tratar algunos temas de una forma más audaz y realista sin censura. En Europa el neorrealismo italiano daba una gama de directores importantes y en Francia se preparaba el terreno de los jóvenes de la "nueva ola".

Mientras, la industria filmica mexicana se convierte en receta. Como con los gringos, se busca el éxito en taquilla. Así el populismo melodramático de los cuarenta y cincuenta muestra en parte a la ciudad, su moral, sus formas de vida, su explotación, sus cuerpos y a un Estado corrupto que con ganar un poco más permite la existencia de la lujuria en las pantallas como primera opción. La tendencia a desnudar actrices como Columba Domínguez, Amanda del Llano, Kitty de Hoyos y Ana Luisa Peluffo, apareció en 1955 cuando se propuso como imán para atraer al público.

Es en este momento cuando la crisis económica (ver primera parte de este capítulo) y este escollo de valores, hacen que como toda formación capitalista busque un respiro a través de un cambio de personajes y temáticas aunque con una misma esencia social. Es aquí cuando el cine de luchadores es parte de este mantenimiento de una industria en agonía.

La situación crítica hizo buscar nuevas vías genéricas al cine nacional. Entre ellas, se recurrió al cine de horror, la lucha libre, el box, la comedia y las cintas infantiles.

"El cine mexicano salió de los 50 con cara de derrota: las clases medias nacionales y latinoamericanas estaban perdidas como público; la apresurada y poco exigente producción estaba destinada a un espectador semialfabeto y de bajos ingresos; la batalla contra la televisión estaba perdida y, de hecho, el cine empezaba a depender de aquélla para nutrirse; la censura, la apatía y el cálculo mercantil cancelaban la posibilidad de un cine dignificante y se giraba en torno al mito de la edad de oro, un mito que ya no daba para más [...]".<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> García, Gustavo. *La década perdida*, México, UAM-Azcapotzalco, 1986, p. 24.

Junto a la lucha libre, los *westerns* fueron otro escape a la producción. A finales de la década de los 50 se produjeron 20 anuales. Lo mismo ocurrió con las cintas interpretadas por cómicos en los papeles principales y ambos géneros presentaron casi la mitad de la producción general.

Desde los años 50, en que se muestra la crisis del cine, se empezó a consentir la producción con el STIC de series, o sea, de largometrajes de argumento que violaban el laudo de 1945 del presidente Ávila Camacho. Estas hechas en condiciones rudimentarias y con poco personal técnico fueron alentadas para reducir costos.

De 1956 a 1960 el número de cintas producidas era:

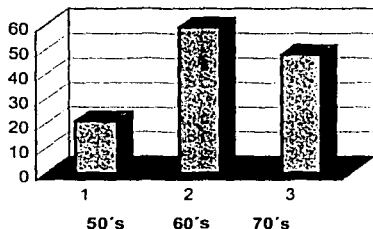
<i>Películas producidas</i>	1956	1957	1958	1959	1960
<i>Regulares</i>	84	91	104	80	87
<i>Coproducciones (con el STPC)</i>	4	-	-	5	3
<i>Coproducciones (sin el STPC)</i>	7	3	6	7	1
<i>Series</i>	3	8	19	21	22
<i>Independientes</i>	1	-	7	1	1
<i>Totales</i>	99	102	136	114	114

Fuente: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, México, CONACULTA-Canal 22, 1998, p. 198

De 1952 a 1959 que se presenta la crisis como tal, el cine de lucha libre daba a las pantallas un total de 21 cintas de las 851 producidas, es decir, el 2 %.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

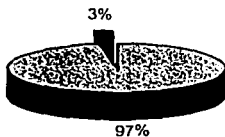
### Producción del cine de luchadores de los 50 a los 70



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Otro de los problemas a los que se enfrentaba en estos momentos el cine era al ritmo oscilante de la economía mexicana. La devaluación del peso 1954 (de 8.65 a 12.50 por dólar) hizo que "los costos promedio de producción subieron de unos 70 mil dólares en 1951 a unos 90 mil en 1957 y a casi 100 mil (1. 235, 200 pesos) en 1959. Hubo en 1960 una baja a menos de 90 mil dólares (1. 110, 000 pesos) debida por una parte de las "series" con el STIC y, por la otra, a las filmaciones en exteriores de un cine rural (*westerns* y otros) que prescindía en buena medida de los estudios."<sup>132</sup> Entre estas series y locaciones se encontraban en un principio algunas cintas de luchadores.

### El cine de luchadores en los 50.



Para la década siguiente la crisis se agudiza. La producción regular de películas regulares descendió a casi la mitad de las del primer año de los 60.

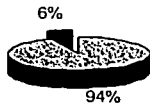
<sup>132</sup> Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano*, pp. 223-224.

<i>Películas producidas</i>	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
<i>Regulares</i>	47	55	37	66	46	44	30	47	32	49
<i>Coproducciones (con el STPC)</i>	1	1	4	1	3	9	11	6	1	-
<i>Coproducciones (sin el STPC)</i>	6	1	10	14	16	18	9	9	6	7
<i>Series</i>	14	23	30	24	29	27	31	36	42	32
<i>Independientes</i>	3	1	2	4	13	2	10	12	8	5
<i>Totales</i>	71	81	83	109	107	100	91	110	89	93

Fuente: *op.cit.* pp. 223, 247, 270.

Los salarios habían aumentado a mediados de los 60, con respecto a los de 1952, en un 112 % para los técnicos y manuales, en un 80% para los actores, en un 30% para directores y en un 69% para los argumentistas. La entrada a una sala para ver una película seguía costando 4 pesos.

**Porcentaje del cine de luchadores con relación a la producción general filmica del decenio de los 60**



En esta misma época, en Gran Bretaña se hacía famoso uno de los mejores espías contra el socialismo soviético, James Bond, el agente 007, que sirvió para que se adaptaran algunas aventuras al cine de luchadores tales como *Operación 67* y *El Tesoro de Moctezuma* (1966) con Jorge Rivero y *Santo y Santo en misión suicida* (1971), lo cual inauguró una vertiente más de este género.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

“El héroe existe porque existe una crisis, una situación en que alguien está cuestionando ciertas leyes básicas de funcionamiento de ese mundo”<sup>133</sup> y no sólo ese. A finales de los 60 no sólo fueron los luchadores los que realizaban cintas exitosas de bajo presupuesto y exhibidas en cines de segunda. *Alma Grande*, *Chanoc* y *Kalimán* también hicieron su aparición.

De esas 21 cintas de los años 50 se pasaron a 59 en los 60, lo que representa un aumento de casi el 200% de la producción de estas cintas en el decenio anterior. Mientras que en los años 70 fueron 48 y en 1972 se registraron 16 cintas de este tipo (15% de la producción total de ese año). Entre 1972 y 1973 se hicieron más cintas de lucha libre que de 1952 a 1959.

En los años 70 se presenta una estatización del cine, al puro estilo de los países a los que tanto se les temía, los socialistas. Las tablas de producción cambiaron y en lugar de ver series y coproducciones nos enfrentamos a una ascendente participación del Estado a través de cineastas que bien presentan una propuesta filmica renovadora del cine nacional, erradicando los machos admirables, la madre abnegada y admirable, el padre todopoderoso e inobjetable, la pecadora, entre otros, le abren pasó a una forma de manipular a través de cintas que muestran algo de análisis de la complejidad social de la época, la relación entre el Estado, la cultura, el cine y lógicamente la sociedad dividida en clases. Otra vez se busca mediar a través de los medios.

<i>Películas producidas</i>	1971	1972	1973	1974	1975	1976
<i>Por productores privados</i>	77	61	46	41	33	15
<i>El Estado</i>	5	20	19	20	24	35
<i>Independientes</i>	5	8	4	4	2	6
<i>Totales</i>	87	89	69	65	59	56

Fuente: *ibid.* p. 296.

En medio de esta estatización, el cine de luchadores tuvo una fuerte participación en los primeros años de la década con altos porcentajes en la producción general nacional.

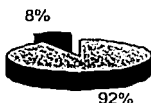
<sup>133</sup> Ariel Dorfman. *Patos, elefantes y héroes*, México, Planeta, 1994, p. 97.



El Estado estaba apostando a identificar de nuevo a la clase media como principal consumidora y dejó de lado a las cintas que le dieron vida al cine nacional en los dos decenios anteriores. Las nuevas películas eran pobladas por personajes de este sector intermedio de clases para volver a identificarse. Algo así como en los 40.

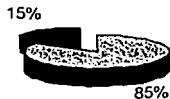
Sin embargo para 1974 los invade el cine de *cabareteras*, *Bellas de noche* y *Las ficheras* fueron el inicio del cine prostibulario, cabaretero y populachero que utilizó con buen éxito la permisividad de la censura ante los desnudos y las "malas" palabras desde 1968.

**Porcentaje del cine de luchadores con  
relación a la producción filmica total  
de 1971 a 1976**



En el cine luchadores se hicieron 36 películas entre 1971 y 1974, una sola en 1975 y ninguna en 1976, con lo que comienza el declive de este género.

**Relación del cine de luchadores con  
respecto a la producción filmica  
general de 1972**



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El incremento en la producción de este tipo de películas responde a la crisis que se vivía no solamente en el ámbito filmico, sino éste como producto de una inestabilidad en todos las esferas económicas, políticas, sociales y culturales de la época.

Podría parecer que los porcentajes aquí mostrados contradigan el argumento de la reactivación del mercado, sin embargo si comparásemos estos números con la caída de las cintas regulares notaríamos claramente el alza en los porcentajes; las medidas ilegales de coproducciones sin el STPC y las "series" tomadas para reavivar el mercado fueron hospedaje para las cintas de luchadores; si sumáramos estos porcentajes a los de la producción del cine erótico, la comedia, juvenil, deportivo e infantil tendríamos como resultado la crisis expresa de este cine y las formas en que se buscó mantener la producción.

Los luchadores en la pantalla fueron tan efectivos que en 1962 aparecen *Las luchadoras vs. El Médico Asesino* y dos años más tarde *Las luchadoras contra la momia* y *Las lobas del ring*. Ellas muy sensuales no podían desnudarse pero al igual que en las cintas de ciencia-ficción de la época, el mayor atractivo era mostrar su presencia para explotar la sensualidad de sus intérpretes.

#### 4.4 El cine de horror en México

"La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido".<sup>134</sup>

Efectivamente, eso que suele llamarse *desconocido* es todo aquello que es esencialmente contrario a lo que diariamente hacemos, es decir, lo *cotidiano*. Esto contrario a lo cotidiano es reflejando lo irreflejable, es decir todo aquello relacionado con uno de los miedos esenciales del ser humano: la muerte. "La meta de toda vida es la muerte".<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Lovecraft, citado en Carlos Losilla, *El cine de terror*, España, Paidós, 1993, p. 17.

<sup>135</sup> Sigmund Freud. *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 118.

Ésta, representada por medio de fantasmas, vampiros, hombres lobo, psicópatas, zombis, etc. En ellos se conjugan las deformaciones físicas que nos producen un estado de *displacer* a primera vista, pero que en realidad esconde una enajenación a la que la mente rechaza a través de categorías como impensables. Esto es sólo la creación de la muerte en *tabú*.

Este terror se convierte en colectivo con respecto a lo que escapa a los límites de la razón, o mejor dicho, de la razón consciente. Algunas imágenes que todos los grupos humanos en los diferentes modos de producción expresaron esfigies deformadas de la cotidianeidad que nos remite al universo oculto del *inconsciente*.

Freud en el *Psicoanálisis del arte* expresa que "la obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su representación sensible y real".<sup>136</sup> Esto siniestro resulta algo muy cercano a lo desconocido y oculto, es decir, lo que no es conocido, contrario a lo cotidiano, lo familiar.

Si tomamos en cuenta que lo denominado por Freud como siniestro nos daremos cuenta de los complejos infantiles reprimidos por una impresión exterior, o cuando lo que ya se creía superado reaparece y se confirma, entonces eso oculto puede ser un objeto que reavive un recuerdo. Pero a su vez una obra de arte, una película actúa como catarsis y despierte esos mismos complejos infantiles reprimidos.

Es entonces cuando el arte (en este caso el cine) actúa como un espejo de la realidad y por lo tanto de espejo del espectador por lo que todo lo que muestra ante sus ojos acaba diciéndole algo acerca de él o de sus deseos prohibidos.

Este proceso se vale del mecanismo de la identificación y proyección<sup>137</sup>. El cine crea un parentesco entre lo que se ve proyectado en la pantalla y el sueño. "El filme reencuentra pues, la imagen soñada, debilitada, empequeñecida, engrandecida, acercada, deformada, obsesiva, del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como en el sueño, esta vida más grande que la vida, donde duermen los crímenes y los heroísmos que

---

<sup>136</sup> Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 45.

<sup>137</sup> Esta identificación es de carácter proyectiva, es decir, la que hace el yo al objeto. Esto se complementa con el mecanismo proyección, que es, por el cual el sujeto atribuye a un objeto externo sus propias tendencias inconscientes inaceptables para su *superyó*, percibiéndolas luego como características propias del objeto.

no realizaremos jamás, donde, se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros deseos más locos".<sup>138</sup>

La pantalla se convierte en el espejo donde se instaura una relación dual entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro. Esta etapa es semejante a la que determina la constitución imaginaria del yo. Esta identificación es de carácter proyectiva, es decir, la que hace el yo al objeto.

Para que exista este proceso de identificación-proyección debe asumir en algún momento una representación antropomórfica que la haga más fácil y es cuando aparece la figura del doble. Este es una figura delegada que realiza todo aquello que él se ve obligado a reprimir en lo inconsciente, o aquello que su *superyó* le hace ver como repudiable, inmoral o inconcebible. " De este modo llegamos a la convicción de que también bajo el dominio del principio del placer existen medios y caminos suficientes para convertir en objeto del recuerdo y de la elaboración psíquica lo desagradable en sí"<sup>139</sup>

Se encuentra por tanto entre lo consciente y lo inconsciente, lo cotidiano y lo desconocido, el espectador y su doble: se trata de elementos opuestos y complementarios que mantienen entre sí una relación de dependencia.

[...]Bajo el influjo del instinto de conservación del yo queda sustituido el principio del placer por el principio de realidad, que, sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exige, y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamento a alguna de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el largo rodeo necesario para llegar al placer.<sup>140</sup>

La figura del monstruo resulta ser el símbolo perfecto de esa extraña relación entre lo consciente y lo inconsciente que emerge únicamente de vez en cuando, materializado en lo que se considera ajeno a las reglas de la normalidad. Así toman las figuras antropomorfas para poder cohabitar entre los humanos. Así conjugamos la identificación-proyección apoyada en el doble y la profunda relación con el terreno del inconsciente encontrada en las obras de arte (cine) su propio yo bifurcado.

Entonces eso que denominamos terror nace de los enfrentamientos con los propios deseos o pensamientos reprimidos procedentes del *ello*, que el *superyó* nos ha prohibido.

<sup>138</sup> J. Aumont. *Estética del cine*, España, Editorial Piados, 1985, p. 243.

<sup>139</sup> Sigmund Freud. *Más allá del principio del placer*, p. 96.

<sup>140</sup> *ibid.* p. 88.

Pero no sólo la obra es vista así por el espectador, sino expone, a su vez, los miedos, los fantasmas de sus hacedores disfrazadas estéticamente. Es decir, lo siniestro dominado por lo bello es semejante producto-comparación entre el dominio del *superyó* sobre el *ello*. Estos miedos dan lugar a ciertos productos dentro del inconsciente a los que se le denomina arquetipos.

Estos como productos del inconsciente social aunados a las pulsiones individuales encuentran una codificación estética común que permite experimentarlos y expulsarlos.

El cine, menciona Carlos Losilla, causa simultáneamente placer e incomodidad en el espectador<sup>141</sup>. El placer proviene de una base erótica al experimentar satisfacción al mirar al otro y convertirlo en objeto sexual, poseerlo lo cual muestra sus instintos primitivos. La incomodidad viene por la esencia de esa operación psíquica.

Si continuamos con esta lógica, la primera cinta que ocasionó este tipo de miedo<sup>142</sup> en el espectador fue *La llegada del tren* (1895) de los Lumière, pero no es hasta 1919 que se inaugura al cine de terror como género con *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene), seguidas por *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1921), *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1930), *Drácula* (Tod Browning, 1931), *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931), *El Malvado Zaroff* (Ernest B. Schoedsack, 1932), *El hombre y el monstruo* (Rouben Mamoulian, 1932), entre otras.

En estos primeros años se hacen presentes los principales mitos que le dan vida a la literatura romántica de terror y que será una fuente muy explotable en todos los tiempos de los géneros de horror y ciencia-ficción.

Junto con *Frankenstein* de Mary Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Stevenson y la novela *Drácula* de Bram Stoker se constituye la trilogía por excelencia de la novela de terror y posteriormente del cine, donde la eterna lucha entre el bien y el mal se convierte en la lucha entre los instintos del *ello* y la represión del *superyó*.

Este género en México, precisamente en la década de los 50, es cuando retoma los escasos antecedentes que se habían presentado anteriormente. *El fantasma del convento*

---

<sup>141</sup> *ibid.* p.p. 26-27.

<sup>142</sup> La angustia constituye un estado semejante a la expectación del peligro y preparación para el mismo, aunque no sea desconocido. El miedo reclama un objeto determinado que nos lo inspire. En cambio el susto constituye aquel estado que nos invade bruscamente cuando se nos presenta un peligro que no esperamos y para el que el que no estamos preparados; acentúa, pues, el factor sorpresa. (Sigmund Freud. *Más allá del principio del placer*, p. 91).

(Fernando de Fuentes, 1935), *La llorona* (Ramón Peón, 1933), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *El baúl macabro* (1936), *El superloco* (1936), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), fueron el modelo a seguir para introducir el horror a la industria filmica mexicana en crisis, después de agotar las tramas populistas, juveniles, cómicas, rancheras, entre otras.

El cine de esta índole buscó en la literatura universal, en el cine extranjero clásico, y las leyendas nacionales sus principales fuentes.

En México el misterio y la fantasía son parte del inconsciente social y día con día se vive de esa manera. Esto fue experimentado en el cine nacional en algunas ocasiones.

Since the early sound period, many Mexican Films have contained fantasy elements, reflecting the cultural attitudes of Mexican society about life, death, mysticism and the supernatural. In Mexico, the fantastic is just one more aspect of daily life. And so it is in Mexican cinema as well: fantasy and reality intermingle, the supernatural and the mundane coexist.<sup>143</sup>

10 años antes, se había llevado a Frankenstein a la mexicana a la pantalla grande como *El monstruo resucitado* (Chano Urueta, 1951). Otras cintas retomaban aventuras como *La vuelta del charro negro* (1941) y *El espectro de la novia*, *El as negro*, *La mujer sin cabeza* y *El museo del crimen* (René Cardona, 1943, 1944); en otras para aliviar el temor causado por la incertidumbre de la guerra y la posguerra mundial en *Un día con el diablo* (Miguel M. Delgado, 1945); y en algunas otras con tintes de comedia romántica como: *La rebelión de los fantasmas* (1946), *El que murió de amor* (1945), *Lo que va de ayer a hoy* (1945).

En esta década se produjeron algunas cintas serias con elementos de horror como *El ahijado de la muerte* (1946) y *La dama del alba* (1949).

Pero en esta era se abocaron más al cine rural, la comedia ranchera, el cine urbano, de cabareteras y cómicas.

Es el decenio de los 50 cuando este género se populariza. Gracias a las experiencias del cine que se hacía y las condiciones sociales y psíquicas que acompañaban el miedo a enfrentarse a la gran ciudad, el horror fue tomando fuerza. Las comedias que abordan el

<sup>143</sup> David Wilt. "Mexican fantasy films: A brief history", en Rogelio Agrasánchez (ed.). *Mexican horror cinema*, México, Agrasánchez Film Archive, 1999, p. 11. "Desde inicios del cine sonoro, muchas películas mexicanas contenían elementos fantásticos, reflejo de actitudes culturales de la sociedad mexicana acerca de la vida, muerte, misticismo y lo sobrenatural. En México, lo fantástico es sólo un aspecto más de la vida diaria. Y esto es en el cine mexicano bueno: fantasía y realidad se entrelazan, lo sobrenatural y lo mundano coexisten".

tema le dieron otro empujón y *Hay muertos que no hacen ruido* (Humberto Gómez Landero, 1946), *La marca del zorrillo* (Gilberto Martínez Solares, 1950) acercan al público que enfrenta sus miedos y los expone a través de la risa.

Pero no es hasta 1956 cuando se comienza a aprovechar el género para acercar a un público harto de las recetas de esa época y de acarrear a las masas para reactivar la industria. *Ladrón de cadáveres* y *El vampiro* (Fernando Méndez, 1956) dieron paso a este proceso.

Después de *El vampiro*, los mitos de la literatura romántica de horror y, posteriormente del cine mundial, se llevaron a la pantalla en México. *El ataúd del vampiro* (1957), *Misterios de la magia negra* (1957), *El hombre y el monstruo* –Dr. Jekyll y Mr. Hyde– (1958), *Misterios de ultratumba* (1958), *Macario* (1959), *El mundo de los vampiros* (1960), *El espejo de la bruja* (1960), *La cabeza viviente* (1961), *La maldición de la Llorona* (1961) y *El barón del terror* (1961), *El vampiro sangriento*, *La invasión de los vampiros* (Miguel Morayta, 1961), *Espiritismo* (1961) y *El beso de ultratumba* (1962) fueron la primer camada de estas cintas producidas por el exactor Abel Salazar, Calderón (quién produjo tres cintas de la *Momia Azteca*, otras con Germán Robles como *Nostradamus*). “Sin embargo, cualquier historia, procedería del dominio público o del plagio irreconocible, debería arraigar en una supuesta superchería autóctona. Alentar la ignorancia y el nacionalismo de los consumidores mayoritarios se traduce en certidumbre de acogida entusiasta.”<sup>144</sup>

Los 60 fueron el momento de la explotación de estos temas en su género y también en la comedia y el cine de lucha libre.

For the 10-year period beginning with 1957 and the ending with 1966, approximately 10% of all Mexican features (just over 1 000 films total) were outright fantasy films. The top years for such productions were 1961, when 17% of the annual production was fantasy-oriented, and 1966, when over 15% of the nearly 100 features films had significant next tasy content.<sup>145</sup>

En esta década todos los monstruos conocidos en el mundo fueron adaptados a al cine mexicano: dinosaurios (*La isla de los dinosaurios*, 1966), en el espacio (*El planeta de*

<sup>144</sup> Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993, p. 158.

<sup>145</sup> David Wilt. *op. cit.* p.p. 16-17. “Para el periodo de 10 años comenzado en 1957 y terminado en 1966, aproximadamente el 10% de todos los rasgos mexicanos (alrededor de 1000 películas totales) fueron sin reservas filmes fantásticos. Los años tope para tales producciones fueron 1961, cuando 17% de la producción anual fue orientada a lo fantástico, y en 1966, cuando alrededor del 15% de casi 100 cintas de este tipo significaron los próximos contenidos”.

las mujeres invasoras, 1965), el abominable hombre de las nieves (*El terrible gigante de las nieves*, 1962), magia negra, vudú y zombis (*Muñecos infernales*, 1960), monstruos a la Frankenstein (*Orlak, el infierno de Frankenstein*, 1960), Dr. Jekyll y Mr. Hyde (*Pacto diabólico*, 1967 y *El hombre y la bestia*, 1972), el hombre invisible (*El hombre que logró ser invisible*, 1957), hombres lobo (*La casa del terror*, 1959), además de momias aztecas y vampiros; algunas a colores siguiendo la influencia de la productora inglesa *Hammer Films* (*El imperio de Drácula*, 1966; *La endemoniada*, 1967); otras de gran calidad en la fotografía en blanco y negro como *El escapulario* (1966).

De 1967 a 1973 sólo se filmaron 11 cintas de este corte, pero casi todas eran comedias con Gaspar Henaine *Capulina*, y otras con luchadores. Para 1974 este género en México estaba prácticamente extinto.

#### 4.5 El cine de horror, ciencia-ficción y la lucha libre

El cine de luchadores desde sus inicios tuvo como auxiliares al horror y la ciencia-ficción. Después de su ahogo en el melodrama y la comedia, se comienzan a mostrar los grandes temores de la humanidad y de ésta en ese tiempo. Lógicamente tenía que asirse a sus antecesores directos en la pantalla grande. No tardaron en aparecer aventuras de luchadores en batalla contra todo aquello que atente contra el orden psíquico y social.

Lo verosímil, el mito y la ciencia se fusionan para dar vida al género más dominante de las décadas de los 60 y 70, el de lucha libre.

Cuartos enormes de computadoras igual de grandes, relojes intercomunicadores de pantalla, carros deportivos último modelo, laboratorios científicos de cartón, hule, con foquitos de serie de árbol de navidad y eternas sustancias multicolores, burbujeantes y todas con un extraño humo cual paletas de hielo de a peso (no sabemos el precio en ese entonces); murciélagos de plástico hechos volar por una mano invisible la cual pudo llegar a ser de *El hombre que logró ser invisible* pero el hilito fue el talón de Aquiles del experimento que con una bomba de humo, comprada en el mercado de la Merced el 15 de septiembre, adoptaban las formas de vampiros realmente amansados por unas mujeres tan



monstruosas como la afamada carretera a Cuernavaca, que además de satisfacer los instintos masoquistas de unos cuantos cumplieron mentalmente las fantasías (posiblemente sexuales) de otros.

Muy posiblemente la HAL de 2001, *Odisea del espacio* bien podía darse un "cerrón" con las computadoras santistas o; James Bond en una de sus misiones se habrá equivocado de carro y reloj.

Y que decir de los monstruos con maquillaje del mercado de Sonora (para no perder el rumbo) que directa y automáticamente eran mandados a casa de *Santo*. ¿Cómo llegaban? ¿qué camión tomaban? ó ¿pagaban taxi? ¿lo subía así como así? ¿les cobraban con taxímetro?

- Joven, joven ¿le pasó algo?-pregunta angustiado el taxista agarrando firmemente un tubo que es la letal arma que lo libra de todo mal-

(*Monstruo con cara de angustia después de haber dormido por 500 años y ser levantado así como así*).

- Lléveme a casa de *Santo*.

- Sí, cómo no. Usted me dice por donde o, me sé un camino rapidísimo, joven. Igual y ni tráfico encontramos.

Esto en el mejor de los casos. ¿Pero qué pasaba cuando eran altas horas de la noche y los toman por la Guerrero o Tepito, o si iban a entregar la cuenta?

- Híjole, joven. No voy pa' ese rumbo, pero hay viene uno atrás.

¿Y si vivía fuera de la ciudad?.

Esto sin contar la serie de enfrentamientos que tuvieron los luchadores *Santo*, *Blue Demon*, *Mil Máscaras*, entre otros, con momias estilo Popoca (*La momia azteca*) que apenas podían moverse pero que buenos catorrazos soltaban. Esto sin contar las refriegas que, por ejemplo, *Santo* tuvo con los nuevos prometeos *Ursus* y *Golem*. Ya ni mencionar a los karatecas de la televisión o mejor aún, cuando lanzan los retos a ver que es mejor sí la lucha libre o la disciplina oriental.

Pero es más de ficción que nada, el hecho de encontrarse *Santo* y *Blue Demon* con tres chicas extraterrestres que ¡ay ojón! (como dijera Piporro en esa misma situación) les hubieran quitado la fama de narcisistas, misóginos y reprimidos que Freud, Mattelart y Dorfman les habían acomodado.

Ciencia, ficción, risas involuntarias. De todo un poco. Esto debido a la gran cantidad de problemas técnicos y económicos con los que se realizaban las cintas que eran dirigidas, como hemos dicho, a las personas de las clases subalternas, así como a un creciente público infantil que simboliza cómo asociada a la pobreza, equiparada con el subdesarrollo de la nación donde se producían, distribuían y consumían estas cintas. Cines como el *Mariscala* eran aglomeradas por estos sectores sociales para por hora y media sentir que la lucha que emprendían diariamente contra sus fantasmas y monstruos internos, así como con los vampiros de sus patrones que cada vez los secaba más, succionándoles hasta la última gota de sangre por su trabajo.

Lo que sí sabemos es que *Viaje a la Luna* (Georges Méliés, 1902), *El doctor Mabuse y Metrópolis* (Fritz Lang, 1922 y 1926 respectivamente), *El doctor Frankenstein y El hombre invisible* (James Whale, 1931 y 1933), *El hombre y el monstruo* (Rouben Mamoulian, 1932), *El enigma de otro mundo* (Howard Hawks y Christian Nibby, 1951), *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú y 2001. Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1963 y 1968), *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968), *El planeta de los simios* (Franklin J. Shaffner, 1968), *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) tomaron un nuevo sentido al encontrarse en México con Santo, Blue Demon, Fernando Osés, Rito Romero, Wolf Ruvinskis, Guillermo Hernández *Lobo negro*, Nathanael León *Frankenstein*, Jesús *Murciélago* Velásquez, *Cavernario* Galindo, *Tonina* Jackson, *Huracán* Ramírez, Mil Máscaras, entre otros. No cabe duda que este cine puede considerarse que es malo, tan malo ¡qué es bueno!<sup>146</sup>

#### 4.6 Cine de luchadores o melodrama lúdico

En México el cine de horror y ciencia-ficción tomaron un rumbo muy diferente al que se le daba en otros países. En este país fueron más las cintas que mostraban una gran precariedad técnica, así como una escasa originalidad que podía caer en lo absurdo o en el humor involuntario.

---

<sup>146</sup> *El otro cine mexicano*, revista Somos, México, junio de 1995, No. 4, Año 6, p. 41.

Esto era parte de la situación económica, política, social e individual de los dirigentes del Estado, el cine, así como de los consumidores.

El cine de horror y ciencia-ficción se convirtieron en un melodrama por la composición de lo que en la trama se quería mostrar. No lograron desprenderse de los roles y las formas que imperaban en los géneros que lo antecedían, pero lo hicieron de una manera diferente. Esto fue a través del cine de luchadores.

Ellos lograron establecer un dinamismo procedente del deporte-espectáculo del que habían partido antes de llegar a la pantalla grande. La lucha libre como lo he mencionado antes parte de una expresión del juego que tiene diferentes características. Entre ellas están: a) la sociabilización que se establece entre los niños como producto de la evolución del instinto gregario convertido posteriormente en una actividad social, b) una forma de expresar el placer, pero también el displacer (los niños repiten los sucesos desagradables porque con ello consiguen dominar la violenta impresión experimentada) para retomar al placer mismo, c) se halla bajo la influencia del deseo dominante, de ser grandes y poder hacer lo que los mayores, d) la expresión de la elaboración simbólica que se establece a partir de los instintos de vida (sexuales), muerte (del yo) y los principios del placer y la realidad y; e) la expresión de los deseos reprimidos.

Además, el juego es fundamentalmente un símbolo de lucha contra la muerte, los elementos, las fuerzas hostiles y contra uno mismo.

Combate, azar, simulacro o vértigo, el juego es por sí mismo un universo donde conviene, con aventura y riesgo, encontrar un lugar; no es sólo la actividad específica que denota, sino también la totalidad de las figuras, símbolos e instrumentos necesarios para tal actividad o para el funcionamiento de un conjunto complejo.

El juego aparece entonces como un rito social que expresa y refuerza, a la manera de un símbolo, la unidad del grupo, cuyas posiciones internas se exteriorizan y resuelven precisamente en esas manifestaciones lúdicas.

Estas características son presentadas tanto en la lucha libre como en las cintas que tratan los fenómenos psico-sociales del horror y la ciencia-ficción.

En el cine de luchadores se presentan los nuevos arquetipos a seguir. Pero no sólo se mueve en un plano psíquico, sino que tiene todo un contexto de dominación social. Es decir, las formas de dominación capitalista y patriarcal retoman las formas del desarrollo

social, cultural, individual y mítico para usarlo como táctica para llegar a la estrategia de dominación a través de los medios de difusión de la ideología dominante.

Esas formas de representación fueron utilizadas a través del melodrama tradicional y la comedia, los cuales no ponían en juego las normas y valores sociales, y por ende individuales, de los que asistían a las salas cinematográficas. Es decir, las tramas de estas cintas estaban cargadas de una serie de elementos producto del escape instintivo (producto del principio del placer), pero a su vez, en el final, es decir, la síntesis de todo el proceso dialéctico-discursivo, siempre regía el principio de realidad. Este principio de realidad se veía cargado de todas las imposiciones de la clase dominante a través del Estado y la burguesía económica.

Para la moral burguesa siempre resulta más cómodo oponer, como valores absolutos al bien y el mal. La estrechez ideológica de una clase temerosa de perder sus privilegios deriva en una visión esquemática y maniquea del mundo y de las relaciones humanas: por un lado, estarán siempre los buenos, los obedientes, los que se conforman con el sistema e, incluso, hacen lo posible por mantenerlo; son ellos la encarnación de la virtud.

En el otro extremo quedarán, por tanto, los malos, los siniestros; aquellos que de alguna manera desafían, con su actitud, a las buenas costumbres y al orden establecido; son ellos los engendros del pecado. Todo ello sin entenderlo desde cosmogonías y cosmovisiones culturales propias, y sólo transmutar el antagonismo capitalismo vs. X (socialismo, nacionalsocialismo, drogas, ecología, derechos humanos, y ahora, terrorismo) al círculo vicioso de su moral, donde no es posible el análisis ni la confrontación dialéctica.

Sin embargo la verdadera realidad (no la pseudoconcreción en la que vivimos) se impone al hacer a los villanos los personajes con rasgos más humanos y más reprimidos por la civilización-capitalismo, así como los héroes que expresan tan claramente el dolor y la represión.

Si nosotros entendemos que "las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza espiritual dominante [...]",<sup>147</sup> podemos concluir que las normas éticas y morales que se imponen son las que la burguesía necesita que se utilicen

---

<sup>147</sup> Carlos Marx. *La ideología alemana*, La Habana, Pueblo y Educación, 1982, p. 78.

para no poner en riesgo su dominación y no dejar en ningún momento que exista una muestra de libertad.

La conciencia que ejerce la burguesía, el Estado, los padres o cualesquiera que sean autoridades de una cultura, y por tanto exteriores al individuo, será considerada como una conciencia autoritaria. Esta conciencia autoritaria se basa en la culpa, en el castigo y por tanto las normas que se aprecian en el cine a través de muchos melodramas es solamente eso, la voz de la autoridad a través de personajes y situaciones.

En el cine de luchadores o melodrama lúdico como lo define Natividad Cárdenas<sup>148</sup> se presenta una verdadera lucha entre el principio del placer y el de realidad.

La estructura de las cintas de luchadores gira entorno a dos vertientes. Por un lado esta la de carácter psíquico, y por el otro las sociales.

La primera esta representada por su similitud al sueño, y éste visto como uno de los mejores caminos para conocer y entender el inconsciente. A través de su carácter alucinatorio, simbólico y verosímil, pero también expresivo de deseos e impulsos, nos damos cuenta que este tipo de películas son la manifestación, por un lado, del sentimiento de culpa, pero por otra el camino de la satisfacción de los deseos no sólo de los luchadores, directores y demás equipo técnico, sino también de los consumidores. Esto nos conduce a que dicha satisfacción de los deseos en la realidad, a través de cintas como éstas, son resultado por un lado de los vestigios de dominación de las leyes y el orden, el individualismo y la necesidad de la autoridad paterna reflejada en el Estado y sintetizada en el héroe. Asimismo, esta necesidad de realización de los deseos los logrará echando a andar los procesos primarios de pensamiento inconsciente (ilógicos, atemporales, inmorales y que en algunos casos sustitutos de la realidad), presentados a través de los procesos secundarios que distinguen plenamente y conceptualizan el placer como imaginaciones.

Pero por otro lado que es el de trascendencia, se escribe (y esto pasa por las características que dan vida a la lucha libre mexicana, tales como la máscara, además del origen e identificación social en nuestro país) a través de la expresión concreta de los contenidos manifiestos y latentes, el proceso de identificación colectiva con el héroe *enmascarado* para formar la conciencia humanista.

---

<sup>148</sup> Natividad Cárdenas Morales. *Permanencia y transmisión del inconsciente colectivo a través del cine de luchadores*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2000, p.p. 63-78.

Por el otro lado, la identificación del espectador con el héroe y este realizando las funciones del Estado (legitimarse o reprimir) hacen que el ser humano sin participación política estatal se apropie de las funciones de la institución leviatánica. El héroe convencerá o aniquilará a los enemigos de los intereses supuestamente colectivos; siempre gana y continuamente esta del lado de la ley. Así, el sistema, con algunas ayuditas, siempre volverá a equilibrarse, puesto que jamás han de faltar mecanismos normalizadores automáticos.

Pero existe la otra cara de la moneda. A través de la identificación con el héroe el sujeto entiende que puede modificar la historia y superar la crisis. Por medio de esta ficción, el espectador tiene la experiencia de superar su condición de objeto, su enajenación, las contradicciones e ineficiencia del Estado para con las clases subalternas que es la incoherencia que muestra el sistema con héroes como *Santo* en relación con los que estamos acostumbrados a ver y analizar surgidos de la depresión económica norteamericana de 1929, tales como *Buck Rogers*, *El Llanero Solitario*, *Superman*, *Batman*, *Green Arrow*, *Sergent Preston of the Yukon*, *The Green Hornet*, *Flash Gordon*, entre otros.

En la figura de *Santo*, por ejemplo se dan dos momentos: 1) la aparición de su personaje como producto cultural de la clase dominada; su popularidad en las arenas y la llegada a la historieta y; 2) la utilización del héroe-personaje para la difusión de las ideas de la clase dominante y reactivación de la industria capitalista cinematográfica mexicana.

Entonces, el cine de luchadores es la presentación de los deseos instintivos y sociales que se dan en la lucha libre, primero y llevados a la historieta y posteriormente a la pantalla grande. La presentación de éstos como agentes de los aparatos ideológicos del Estado es producto de las necesidades del gran capital.

Ya que hemos tratado la lucha libre, las características económicas, políticas y sociales, además de las psicológicas que dieron paso a la vida del género luchístico, es necesario entrar a definir la estructura del discurso de estas cintas.

Como mencionábamos anteriormente, el cine de lucha libre nunca logra desprenderse de la herencia del melodrama tradicional, el horror y la ciencia-ficción. Por tanto la estructura retórica-narrativa será una mezcla de los elementos discursivos de estos géneros.

En ellos, se quería seguir la norma del comunicador que elabora estos tipos de mensajes retóricos no puede permitirse el lujo de que sus perceptores interpreten en varios sentidos y que las decodifiquen. Esto no fue posible cumplirlo debido a las precarias condiciones con que se elaboraban las cintas. Sin embargo lo que resultó y le dio vida al cine mexicano y al género es que los actos de los mensajes retóricos fueron delimitados según el nivel del público al que eran dirigidos.

El acto que se realiza para obtener ese algo es la lucha, el qué es la victoria. Ésta no sólo representará la trascendencia del héroe sobre el tiempo, sino cumple una función ideológica-persuasiva al representar un sistema de vida, es decir, el triunfo de la ideología y del sistema capitalista.

Para llegar a cumplir este círculo de acción es necesario determinar las situaciones y funciones de los personajes en escena.

Los actuantes serán el héroe, el antagonista y la mujer. Los escenarios: prohibición-trasgresión, daño-reparación del daño, lucha-victoria, prueba y cumplimiento de la prueba, elementos auxiliares-llaves, partida-iniciación-regreso, recompensa.<sup>149</sup> Esto nos servirá de guía para entender el funcionamiento de las historias dirigidas por el capitalismo y su forma de dominación patriarcal a los espectadores. Los temas serán el mal, la monstruosidad (gigantismo, bestialismo), antropomorfismo, alteraciones del cuerpo y la supervivencia.

El héroe siempre tendrá todas o algunas características-atributos que refuercen sus actos. Belleza, gracia, virilidad, armonía, bondad, inocencia, honestidad que sirven para crear el círculo héroe-actos-atributos. Él es siempre invencible y no hay enemigos a su altura.

El siempre defensor nato de la legalidad establecida, luchador incansable y eterno valedor de la causa del bien, perpetuo vigilante de los peligros que acechan. Siempre dispuesto al más abnegado altruismo, celador de la moral y fiel amigo de sus amigos. El héroe constituye el espejo frente al que todos necesitamos mirarnos.

Estos caballeros se deleitan de una perfecta salud económica, que les permite disponer de los más sofisticados ingenios, estabilidad monetaria procedente de la nada.

---

<sup>149</sup> Daniel Prieto Castillo. *Retórica y manipulación masiva*, México, Ed. Premia, 1985, p.p. 57-68  
Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2001, p.p. 52-223.

El sexo de éstos superhéroes es realmente excepcional: nunca aparece. Estos personajes dotados para repartir catorrazos a diestra y siniestra, a la hora de la hora no responden a su fama. Al igual que los monjes de los monasterios, la represión sexual es liberada a través de los palos concedidos a sus enemigos.

Él no sólo debe serlo sino también parecerlo. Él debe ser divinizado. El héroe descende sobre las conciencias tal como los medios masivos de difusión penetran mágica y ubicuamente en los hogares.

Después de que el encargado de representar al bien se enfrenta a una crisis en el mundo, debe enfrentar al causante de tal mal. De la situación de prohibición-trasgresión surge el representante de las fuerzas oscuras del mal, el antagonista. Este es el encargado de realizar las acciones más repugnantes. "El antagonista no es el antagonista del héroe porque sí, lo es porque transgrede".<sup>150</sup> Esto es debido a que viola el tabú social o incita a hacerlo. El antagonista no sólo lo es del héroe sino de toda la sociedad. Él y sus trazos de fealdad, deformidad, sus rasgos grotescos deben ser destruidos para que se regrese al cauce normal de la sociedad.

Aunque se presenta un rechazo al *malo de la película* no nos impide notar que estos son los únicos personajes que están fuera de la sociedad y que, a diferencia del héroe la cuestionan. Este es "un cuestionamiento marginal, falso, que no ataca las bases del sistema, pero para el [lector] espectador *vale* por todas aquellas oscuras, fluctuantes, miserables fuerzas que sí podrían socavar de veras el mundo tal y como está construido."<sup>151</sup>

La mujer como en la vida cotidiana es relegada a tareas secundarias y alejadas. El cine como instrumento ideológico tratará a la mujer según los esquemas de sumisión-integración-liberación. En las cintas de luchadores el tratamiento de la fémica se realizará bajo una imposición machista. Ellas sólo pueden ser los objetos que encarnan por lo que se lucha, la debilidad que el Estado debe hacer valer; un simple elemento auxiliar para adornar el relato o; la villana seductora que desestabiliza el orden del universo y de la sociedad con sus deseos infernales.

La razón en el relato/cinta de héroes, en este caso luchadores, es que después de la iniciación del camino, la aventura se convierte en una jornada de oscuridad, horror,

---

<sup>150</sup> Joseph Campbell. *op. cit.* p. 60.

<sup>151</sup> Ariel Dorfman. *op. cit.* p. 100.



repugnancia y temores fantasmagóricos. Esto corresponde precisamente a la vida y la falsa idea de lo que debería ser pero no es. Lógicamente al encontrar como causa de conflicto a la vida frustrada existe una repulsión a todo lo que genera vida. "[...] La vida, los actos de la vida, los órganos de la vida, la mujer en particular como gran símbolo de la vida se vuelven intolerables [...]".<sup>152</sup>

No olvidemos la imagen de castración originaria que representa la mujer para el niño, para algunos neuróticos, para el héroe y para los hombres en general.

El desprecio hacia ellas alcanza sus niveles más altos cuando es suprimida de la acción, considerándole el sexo débil.

Las características o personas prohibidas para realizar la trasgresión son: a) la propiedad privada → ladrones, b) sexo-violencia → violaciones, abuso, c) terror → brujería, demonio, vudú, lecturas prohibidas, d) ciencia → ciencia-ficción. En todas ellas debe haber una mujer-objeto que debe ser rescata. Esta última tiene tres características más que pueden ser en algunos casos trasgresores o personas prohibidas: a) sabio loco, b) aprendiz de brujo, d) sabio patriota y mártir. Para que exista identificación entre el que ve, las cintas y el relato, todos estos elementos son utilizados y vividos en la cotidianidad.

La trasgresión no es vista como un producto de la sociedad. Todo mundo actúa por la voluntad de un antagonista-chivo expiatorio que los lleva a cometer un acto socialmente desagradable o inmoral, pero nunca por problemas como la miseria, la destrucción del hogar, entre otros.

De un primer enfrentamiento entre los dos personajes y la situación antes nombrada se da el daño-reparación del daño. Este consiste en un primer momento de la contienda en destruir algo o poner en riesgo a alguna persona lo cual debe ser lógicamente reparado por el héroe. Este daño es lo que ocasiona una ruptura, lo que amenaza al sistema. Este daño a los tabúes sociales no es al personaje-héroe sino a toda la sociedad.

Posteriormente, la lucha-victoria se da entre los personajes o en el héroe a nivel ético-psicológico. El héroe encarna la lucha por el bien (que ya en la sociedad capitalista significan sus reglas) contra el antagonista quien encarna al mal, o sea, a todo lo que atenta contra la mente y el sistema.

---

<sup>152</sup> Joseph Campbell. *op. cit.* p. 115.

En esta lucha se marcan los roles psíquicos y sociales claramente. El héroe ejerce la tarea de reprimir al antagonista, de eliminarlo o de llevarlo a la cárcel. El héroe-represor es un agente social del sistema que trata de mantener con todas sus fuerzas el orden establecido. A éste se le es permitido cualquier tipo de violencia. La lucha compone el momento del ejercicio justificado de la violencia (igual que el Estado). Es necesario que el héroe luche, porque es necesaria su victoria. Su estar de lado de la justicia todo lo justifica. Ellos dotados de su magnánima inagotabilidad, sabiduría, duelos de conocimiento que poseyeron los antepasados tienen la obligación de guiar a los pueblos.

En la lucha contra el antagonista se deben resolver una serie de pruebas que alcanzan un fuerte nivel lúdico. Éstas consisten en niveles físicos y psicológicos, predominando casi siempre los primeros. Estas pruebas son de destreza, fuerza, agilidad física y mental, éticas, sexuales, de resistencia física y de lealtad.

El héroe puede moverse a través del tiempo a encontrar el origen de la lucha. Esta relación partida-regreso dan el carácter de desprendimiento a la aventura para poder completar el ciclo con el regreso triunfante.

En estas cintas siempre existe un elemento auxiliar. La máscara, el brujo/a, el maestro, el destino, un amuleto (fetiche) que permiten salir airosos de las pruebas y combates contra el mal.

Por último después de pasar por todo ese ritual inconsciente, tiene que darse la ansiada recompensa que todo mundo quisiera en un mundo donde no existe reconocimiento del sujeto, de su trabajo, de su vida: la forma más común de recompensa que desearía cualquier mortal común es el reconocimiento social a sus actos. A él se le erige una estatua, se corea su nombre o como en el caso de los luchadores simplemente corren a su auto deportivo y simplemente desaparecen. En este sentido los héroes-benefactores reciben como recompensa la adoración que todos comparten. Su salario es la justicia y la virtud su galardón. Éste al no participar de los beneficios del sistema (aparentemente) puede erigirse como autoridad respetada y acatada por los demás.

Esta adoración no solamente es al héroe sino a la connotación de éste con el gran capital y el Estado. Así la victoria del superhéroe en el capitalismo se basa, en la omisión de la clase trabajadora, la eliminación de una comunidad o un colectivo que estaría en condiciones de transformar la crisis y darle un significado o una nueva dirección.

Es innegable que algunas de estas características se muestran en los melodramas cinematográficos tradicionales, pero sobre todo y del lugar donde partimos es que se presentan en la mente del niño como expresión de los deseos a través del juego, así como en la de todos los mirantes de cine y su vida cotidiana.

#### 4.7 Cine masivo y antiintelectual o ¿cómo se organiza la cultura?

*"Recuerda que el plástico se derrite si le da de lleno el sol..."*

*Plástico. Rubén Blades.*

##### **Los intelectuales y la cultura popular.**

**¿Por qué los intelectuales orgánicos no aceptan formas de expresión alternativas a las hegemónicas?**

Muchas veces cuando pensamos en el cine de luchadores nos vienen a la mente las frases clásicas de: ¡Ah, esos son churros! ¡Esas son para nacos! ¡Son puras tonterías! Lo que resulta más importante pensar es ¿lo son? ¿por qué lo son? ¿quién dice que lo son? y ¿para qué lo dice?

Recordemos que el cine después de mostrar las películas de luchadores y éstas cumplir su papel social de reactivar el mercado, no dejar morir el cine nacional en una de sus tantas crisis (aunque una muy dolorosa por su consolidación y los niveles de producción alcanzados), de retomar algo tan popular como la lucha libre para poder elaborar los mensajes de dominación inconsciente de un sector social que necesitaba buscar en los ídolos quién les diera un respiro emocional al sufrimiento que les ocasionaba el desprendimiento de sus lugares de origen, forma de vida, condiciones de trabajo y demás.

Lo popular y todo lo que tiene que ver con ello, como hemos venido diciéndolo, tienen una connotación despectiva debido a que son considerados como inferiores, como baja cultura o cultura popular.

En este sentido, debemos identificar quienes son los encargados de crear la ilusión de superioridad moral e intelectual que les abre la puerta para emitir un juicio de valor y la designación social a un conjunto de características culturales propias de las clases sociales subalternas. Estos encargados de distribuir los papeles en la sociedad, sirviéndoles de mente a los burgueses y al Estado son los intelectuales orgánicos.<sup>153</sup>

“La clase que controla los medios de producción material controla, también, los medios de producción intelectual, de tal manera que en general las ideas de los que no disponen de los medios de producción intelectual son sometidas a las ideas de la clase dominante.”<sup>154</sup>

Menciona Gramsci que el empresario capitalista crea consigo al técnico de la industria. Es entonces donde los sectores que históricamente se han encargado de poseer el conocimiento sirven a los intereses del gran capital, organizando y asignando las características a los seres humanos según su clase social. El conocimiento aprehendido y aprendido escolarmente se convierte en un fetiche. “Podría decirse que todos los hombres son intelectuales, pero que no todos tienen en la sociedad la función de intelectuales.”<sup>155</sup>

Así mismo, “[...]la formación de los estamentos intelectuales en la realidad concreta no se producen en un terreno democrático abstracto, sino en los procesos históricos tradicionales [...]. Se crean por las capas que tradicionalmente producen intelectuales y que son las mismas que habitualmente se especializan en el ahorro, o sea, la pequeña y la mediana burguesía.”<sup>156</sup>

Estos, como sectores intermedios de clase, siempre buscan aspirar a las características determinadas a la burguesía, por tanto su labor es poseer y controlar lo que acostumbramos a denominar el conocimiento. Conocer se convierte en sinónimo de dominar.

“Los intelectuales son los empleados del grupo dominante a quienes se les encomienda las tareas subalternas en la hegemonía social.”<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> El intelectual orgánico es, según palabras de Gramsci, el que emerge “sobre el terreno a exigencias de una función necesaria en el campo de la producción económica”.

<sup>154</sup> Karl Marx. *La ideología alemana*, p. 78.

<sup>155</sup> Antonio Gramsci. *La formación de los intelectuales*, México, Juan Grijalbo Editores, 1967, p. 26.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>157</sup> *Ibid.* p. 30.

Con esto no queremos decir o avalar que exista intelectuales y otros que no lo son, sino partimos del hecho que "no existe humana facultad de obrar de la que quepa excluir toda intervención intelectual; [...] todos los hombres, al margen de su profesión, manifiestan alguna actividad intelectual."<sup>158</sup>

Ellos con el mote de poseer el conocimiento científico, o sea, el único que puede llevar a la verdad, han creado un dogma muy parecido a la religión sólo que en esta ocasión los ídolos son lo intelectuales. La guía que anteriormente representaba el brujo o el sacerdote ahora lo representan las sociedades "secretas" de nuevos educadores sociales.

Quizás tendríamos que preguntarnos que es lo que lleva a estos seres humanos comunes y corrientes a entenderse de esta manera. Podemos identificarlos desde los dos puntos mismos que han servido de guía a la investigación. El psicoanálisis nos menciona diferentes motivos complementarios tales como a) la sublimación que se da en la fase anal de la libido y que son trasladadas o equiparadas a un equivalente social aceptado y/o la serie de represiones que se presentan en esta etapa expresadas en la retención de objetos, conocimiento, personas, dinero, etc. y en la fálico-genital que se delimitan transformaciones en el carácter del niño llevándole a la religiosidad extrema o a la necesidad del intelectualismo; b) los sentimientos de inferioridad desarrolladas en la etapa infantil y que conducen a una suplantación del ser humano mismo por algo que le dé valor como tal. Esto es a través del *tener* y en esto se incluye la posesión del dinero y la propiedad privada, tomándose el conocimiento como esta última.

Por otra parte, la naturaleza del modo de tener surge de la naturaleza de la propiedad privada. Este modo excluye y priva a los demás de lo que se posee. Las normas con que funciona la sociedad también moldean el carácter de sus miembros (carácter social). En una sociedad industrial, éstas son: el desear de adquirir propiedades (conocimiento), conservarlas y aumentarlas; o sea, obtener ganancias, y los propietarios son admirados y envidiados como seres superiores.

"La diferencia entre el modo de *tener* y el modo de *ser* en la esfera del conocimiento se expresa con dos fórmulas: *tengo conocimiento y conozco*. Tener conocimiento es tomar y

---

<sup>158</sup> *Ibid.* p. 26

conservar la posesión del conocimiento disponible (la información); conocer es funcional y sólo sirve como medio en el proceso de pensar productivamente."<sup>159</sup>

El conocimiento empieza con la conciencia del engaño de lo que se perciben nuestros sentidos en el sentido de que nuestro panorama de la realidad física no corresponde a lo que realmente es y, principalmente en el sentido de que la mayoría de la gente está semidespierta, semidormida, y no advierte que la mayor parte de lo que cree verdadero y evidente es una ilusión producida por la influencia sugestiva del mundo social en el que vive. Conocer significa ver la realidad desnuda y, no significa poseer la verdad, sino penetrar bajo la superficie y esforzarse crítica y activamente por acercarse más a la verdad. A ello era a lo que siempre se han referido pensadores como Buda, Jesús, Freud, Marx y Fromm.

Nuestra educación generalmente intenta preparar al estudiante para que tenga conocimientos como posesión, que por lo general se evalúa por la cantidad de propiedad o prestigio social que probablemente tendrá más tarde. A cada alumno le dan un paquete de conocimientos de lujo para aumentar su sentimiento de valor, y el tamaño de cada paquete está de acuerdo con el probable prestigio social que tendrá la persona.<sup>160</sup>

Entonces tenemos que, el tener conocimiento es una forma de privar a los demás de él y por tanto se posee, acumula y se deifica al poseedor. Esto es sólo una forma de expresión del poder que ejerce quien lo tiene. Lo mismo hace el burgués con el proletario, el hombre con la mujer, los adultos con los niños y los intelectuales con quien *no tiene* conocimiento (diferente a conocer). La división entre *Homo faber* y *Homo sapiens*, la división social y sexual del trabajo no podían estar exentas del conocimiento.

Pero entonces, quién tiene conocimiento, al igual que quién tiene algo, tiene poder, y quién tiene poder ejerce autoridad y la autoridad sólo puede ser autoritaria o humanística. Pero en la sociedad industrial es difícil hallar la segunda, por lo tanto, de la conciencia de la que estamos hablando es de la primera y quién posee conocimiento, posee poder y por tanto conciencia autoritaria.

Ella deriva de "los mandatos y de los tabúes de la autoridad; su fuerza radica en las emociones de temor y de admiración a la autoridad. La conciencia tranquila es la de

<sup>159</sup> Erich Fromm. *¿Tener o Ser?*, México, FCE, 1996, p. 53.

<sup>160</sup> *ibid.* p. 53.

complacer a la autoridad (externa e interiorizada); la conciencia culpable es la conciencia de contrariarla."<sup>161</sup>

Los intelectuales son considerados como autoridad moral, como líderes de opinión y lo único que hacen es buscar respiros para que la reproducción del sistema continúe y; difundir la ideología dominante. El escudo, el fetiche de la ciencia, del conocimiento. Claro, enajenados también.

"Quizás la ciencia sea más conocida hoy por los poderosos medios que tiene de privar al hombre de sus alegrías, de hacerle más frío, más parecido a una estatua, más estoico."<sup>162</sup>

El cine como instrumento de difusión de la ideología dominante siempre llama a los intelectuales para fabricar sus nuevos productos. Así cuando al principio de la década de los 70, el Estado llama a algunos. Ellos realizan un cine alejado de las características de las clases subalternas y a favor de la pequeña burguesía. Esto conlleva a: a) hacer cine para unos cuantos y, a partir de los códigos utilizados por unos cuantos, b) la descalificación de lo que se había hecho para imponer como moda lo nuevo.

Así, el cine de la década de los setenta que se hizo pasar por revolucionario, sólo reformó al sistema y lo acomodó para las clases hegemónicas. Y no sólo eso. Si decimos (como se dijo en la época) que el consumo y la producción se determinan mutuamente, en aislado, caemos en la falacia de que a la gente se le da lo que pide, perdiendo la noción de la economía, educación, nivel de vida y cultura.

Para los hacedores de cine y algunos intelectuales de la época (y de ésta) "el público es la masa analfabeta de compradores a la que ellos como intelectuales otorgan la cultura."<sup>163</sup>

Con esto no justificamos a la toma de la lucha libre por el mercantilismo burgués (aunque esta en el capitalismo) para reactivar la industria cinematográfica, pero tampoco estamos de acuerdo en que unos cuantos se encarguen de descalificar *a priori* no sólo al producto, sino todo lo que lo rodea.

---

<sup>161</sup> Erich Fromm. *Ética y psicoanálisis*, México, FCE, 1997, p. 160.

<sup>162</sup> Friedrich Nietzsche. *La gaya ciencia*, España, Edimat, 1999, p. 49.

<sup>163</sup> Alberto Ruy Sánchez. "Cine mexicano: producción social de una estética", en *Hojas de Cine*, Tomo II, México, SEP/UAM, 1988, p. 148.

Recordemos que, así como el capitalismo crea un objeto para el sujeto, también forja un sujeto para el objeto. "La producción produce, pues el consumo: 1) creando el material de éste; 2) determinando el modo de consumo; 3) provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado originariamente como objetos. En consecuencia, el objeto del consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo".<sup>164</sup>

O, ¿no será que lo que realmente han descalificado siempre es lo que rodea a las cintas de luchadores?

Quizá, la manera en la que estamos acostumbrados a poseer conocimiento no ha orillado a verlo de una manera unidireccional, lo cual se ve reflejado en la manera en la que se excluyen diferentes formas de expresión. En este caso, en el que el cine no tenía un repunte con las producciones de los géneros tradicionales y el surgimiento de nuevas corrientes, el cine de luchadores pasó sólo a ser objeto de crítica aislada sin contemplar la serie de condicionamientos que envolvieron el surgimiento, la circulación y el éxito de estas cintas.

Aunado a este problema, la introducción de un cine con temáticas diferentes y profundamente contrastante con lo acostumbrado en la pantalla grande por las masas, condujo, por una parte, a la crítica de este tipo de películas, pero no sólo a ello, sino a la lucha libre en sí y dejaron abandonada, posiblemente, una de las condiciones esenciales de su propuesta filmica, las condiciones de la clase social oprimida.

Como reacción a ello, algunos sectores de la población que crecieron ya en la capital de la ciudad de México y que podían asistir a la educación superior se vieron desarraigados del fenómeno luchístico y el cine, que para los setenta estaba ya agotado.

### **Lo popular masificado**

"*Cultura de masas* es el residuo de todos los mensajes *omnibus* vehiculados por agentes transmisores de información y sedimentos en el polo receptor, constituido por una sociedad de masas".<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Karl Marx. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, La Habana, Pueblo y Educación, 1970, p. 13.

<sup>165</sup> Antonio Pasquali. *op. cit.* p. 86.



La característica principal de esta cultura de masas es precisamente la no corresponsabilidad entre emisor-receptor-emisor convirtiéndose en una relación no dialéctica entre emisor-receptor. Esta relación es infértil y elimina cualquier posibilidad de comunicación y, por lo tanto, resulta alienante. Al ser enajenados estos bienes culturales, serán transmitidas formas de saber, patrones de conducta, ideología, motivaciones depositándolas en seres humanos-masa. "La clase dominante trata de imponer su ideología a las clases explotadas a través de los distintos instrumentos ideológicos de que dispone..."<sup>166</sup>

Con todo lo anterior expuesto, entendemos que las culturas populares por sus orígenes, utilización, cosmovisión, etc. son contrarias a la contradictoria cultura de masas cuyo fin último no es el de las clases sociales representadas democráticamente sino la uniformidad y hegemonía ideológica de la clase que domina.

Es por ello que la cultura de masas se aferra a elementos de la cultura popular para poder soportar su capital, tanto económico como ideológico, formando así lo que se denomina *industria cultural*.

Por otra parte, lo masivo no es algo completamente ajeno ni exterior a lo popular, "hecho malévolaemente por las clases dominantes para invadir o sustituir la cultura propia de los sectores populares".<sup>167</sup> Lo masivo es la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en una sociedad en la que todo se ha masificado: el mercado de trabajo, los procesos productivos y el diseño de los objetos, incluso las luchas populares. La cultura masiva es una modalidad inesquivable del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas.

Por eso mismo, lo popular no puede definirse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales, premasivos, sino por una posición: la que construye frente a lo hegemónico.

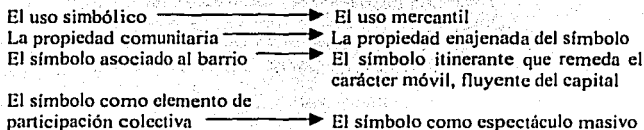
Para eludir todo riesgo de congelar metafísicamente lo popular, es útil recordar que la popularidad debe ser establecida como hecho y no como esencia. Lo tradicional puede ser sólo el eco de lo hegemónico o del lugar que el poder asigna a las clases subalternas. Las costumbres más arraigadas y extendidas en los sectores populares son en ciertos casos

---

<sup>166</sup> Xiomira Villasmil. *Difusión masiva y hegemonía ideológica*, Barcelona, Vadel Hermandos, 1980, p. 52.

<sup>167</sup> Néstor García Canclini. *Cultura transnacional y culturas populares*, Lima, IPAL, 1988, p. 41.

formas de resistencia, pero en otros no constituyen más que la rutina de la opresión. A la inversa, lo masivo, que tan eficazmente contribuye a la reproducción y expansión del mercado y de la hegemonía, también da la información y los canales para que los oprimidos superen su dispersión, conozcan las necesidades de los otros y se relacionen solidariamente.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 5. Santo, El Enmascarado de Plata

"Soy un humano bendito con el poder de crear las ilusiones..."

*El cantante. Rubén Blades.*

### 5.1 Santo y seña: De Rudy Guzmán a Santo<sup>7</sup>

Del fascinante mundo de la lucha libre, donde los héroes salen a la luz para cumplir con el ritual del mundo, nació la más grande figura de ella: *Santo, El Enmascarado de Plata*.

Vestido de plata con una máscara sobre la cara que ocultaba sus facciones, musculoso, fuerte y ágil, Rodolfo Guzmán Huerta, mejor conocido como *Santo, El Enmascarado de Plata*, resultó ser una de las grandes personalidades del espectáculo y figura arraigada en la cultura popular.

Se sabe que nació en Tulancingo, Hidalgo, el 23 de Septiembre de 1917 y sus padres fueron Jesús Guzmán Campuzano y Josefina Huerta (Márquez) de Guzmán. Rodolfo fue el quinto de siete hermanos. Carismático y de gran presencia física estuvo predestinado desde sus inicios a ser un destacado luchador. Tenía como arma principal sus poderosas piernas.

Al cumplir los cinco años de edad Rodolfo ingreso a la escuela primaria. Era muy tímido y se asustaba tanto de su profesora, al grado de que se orinaba en los pantalones antes que acercarse a pedir permiso para ir al baño.

Rodolfo tenía seis años cuando su madre, a causa de una inyección mal recibida en el brazo, tuvo que internarse en un hospital de la ciudad de México.

En los años 20, el jefe de la familia Guzmán, en su afán por buscar nuevos horizontes para sus hijos, decide emigrar a la ciudad de México. Su nueva casa la establecen cerca del jardín del Carmen en el barrio de Tepito y Rodolfo ingresa a la primaria "Abraham Castellanos" con el fin de terminar sus estudios que había iniciado en

---

<sup>7</sup> Alguna de la información para este apartado referente a la vida de *Santo, El Enmascarado de Plata* fue retomada de: *El Santo. Vida, obra y milagros, Ídolos del ring y el cine mexicano. Memorias de la lucha libre*. Estos se encuentran mencionados en la bibliografía.

su natal Tulancingo. Esto hasta que comenzó a irse de *pintas* junto con sus amigos a Chapultepec, el Peñón y Balbuena, donde seguramente jugaban a las luchas.

La afición de Rodolfo eran los deportes, especialmente el béisbol y el fútbol americano. Su fobia más grande, los gatos negros, debido a que en una de sus andanzas por la calle con sus amigos vio como moría uno de estos felinos entre las llantas de un pesado camión. Uno de sus amigos no tardó en lanzar la consigna de que alguno moriría. Al llegar a su casa su padre había muerto horas antes, casi al mismo tiempo que el desafortunado gato.

Tras la pérdida del padre los hermanos de Rodolfo tuvieron que abandonar la escuela para dedicarse a trabajar y ayudar al sostenimiento del hogar.

Él, por su parte, continuó con su educación y al cumplir 13 años ingresó a la Academia de San Carlos para estudiar pintura y escultura, pero el camino era errado y la dejó.

En este lapso se dedicó a trabajar en una fábrica textil que hacía medias para mujer, donde recibía 18 pesos de sueldo a la semana. Pero también pudo darse cuenta que lo que realmente lo apasionaba era el ejercicio y los deportes por lo que decidió entrar a un equipo de fútbol americano, y practicó *jiu jitsu* y *judo*. Después aprendió la lucha grecorromana, lo que lo animó a convertirse en luchador.

Sus dos hermanos se habían dedicado a la lucha. Uno de ellos, *Pantera Negra*, murió después de un combate; el otro, *Black Guzmán*, obtuvo un éxito reservado.

Rodolfo no tardó mucho y siguió su ejemplo. Asistió al gimnasio del cuerpo de policía y comenzó a presentarse en las arenas menores de los barrios de la ciudad.

"Iba a cumplir los 16 años de edad, cuando debuté como profesional contra un tipo astuto y fuerte. Gané, y el pago fueron siete pesos"<sup>168</sup>

Sin embargo, su interés por la lucha libre se hizo evidente en los treinta. Según carteles de la época, evidencian que Rodolfo inició su carrera en el pancrancio el 28 de junio de 1934 en la Arena Peralvillo Cozumel, aunque la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL) asegura que comenzó en 1935 en el Deportivo Islas de la Col. Guerrero. Fue en la arena de Pachuca donde el también luchador Jack O'Brien vio el estilo luchístico de

---

<sup>168</sup> *Cine Confidencial*, num. 252, p.13.

Rodolfo- quien se hacia llamar *Rudy Guzmán*- y lo recomendó con Jesús Lomeli instructor de la EMLL (dirigida por Salvador Lutteroth Glz.), quien lo trajo a la capital.

Sin embargo Rodolfo pasó sin pena ni gloria en sus inicios, no era malo, pero tampoco lograba meterse en el gusto del aficionado, por lo que decidió enmascararse, y encarnar un nuevo personaje.

Rodolfo se hizo una máscara, un nuevo equipo, y un par de meses después se presentó como *El hombre rojo*. Tenía que luchar casi a diario por varios rumbos de la ciudad para ganarse la vida. Cuando no había combates realizaba diversas labores: modelador, pintor, carpintero, mecánico, y varias más. En 1936, Rodolfo ingresó a la EMLL y triunfó en la antigua Arena México en su presentación y perdió en los dos combates siguientes. Nuevamente, la misma historia: ni pena ni gloria, y el público seguía sin tomarlo en cuenta, por ello en noviembre de ese año decide dejar la EMLL. También Jesús Lomeli salió de las filas de la empresa para hacer su propio espectáculo luchístico y no duda en buscar al *Hombre Rojo*, de este modo Rodolfo se reencontró con el hombre que lo había ayudado en sus inicios.

Tratando de conseguir fama y fortuna Rodolfo Guzmán decide enmascararse como el *Murciélagó II* aprovechando un poco la fama de Jesús *El Murciélagó* Velázquez, pero el dueño del nombre original apela a las autoridades de la Comisión de Box y Lucha, con el fin de retirárselo al incipiente luchador. Rodolfo se quedó pasmado, sin ánimos, tanto trabajo que le había costado conseguir algo de fama, y de pronto, sus sueños se fueron por la borda.

A principios de los años 40, Rodolfo contrajo matrimonio con María de los Ángeles Rodríguez Montaña (Maruca) en la iglesia de la Magdalena Mixhuca, y su padrino fue Salvador Lutteroth González. El matrimonio procreó diez hijos: Alejandro, María de los Ángeles, Héctor Rodolfo, Blanca Lilia, Victor Manuel, Miguel Ángel, Silvia Yolanda, María de Lourdes, Mercedes, y el *Hijo del Santo*.

En esa década, tanto don Jesús Lomeli como Rodolfo regresaron de nuevo a la EMLL. Días después don Jesús ya le tenía un nuevo equipo, uno totalmente plateado. Ahora había que elegir un nombre. Don Jesús había pensado en *El Santo*, *El Diablo* o *El Ángel*; Rodolfo se decidió por el primero de ellos, y con cerca de siete pesos, se puso a

hacer el equipo, que fue sumamente humilde, la máscara era un verdadero horno, pues era de piel de cochino, y dentro de ella, el calor era insoportable. Tenía 25 años de edad.

El héroe había acudido al llamado y cruzaba el umbral mágico, emprendiendo los primeros pasos inciertos a lo largo del tortuoso sendero de las pruebas que le presentaban.

El 26 de julio de 1942 hizo su debut como *El Santo*, ahí él tuvo que medirse con *Lobo Negro*, quien lo estaba dominando ampliamente, la desesperación hizo presa del plateado, quien no encontraba la forma de derrotar a su enemigo, el joven enmascarado de plata optó entonces por la violencia, empezó a faulear a su rival, el réferi trató de impedirlo, pero lo que logró fue que *Santo* le hiciera pedazos la camisa, el tercero sobre las cuerdas no atinaba la forma de detener el huracanado ataque del rudo debutante, así que optó por lo más sano: descalificarlo.

Nunca nadie había perdido por descalificación en nuestro país, por lo que la gente se quedó admirada del nuevo rudo.

Al principio tuve que pasar por malos momentos hasta que logró consolidarse. Bueno hasta hambre. Al principio viajé en malos transportes por pésimos caminos, en camiones ya no de segunda sino de cuarta, de quinta, en trenes de tablas para luchar en arenas malísimas, y llegaba yo a subir al ring, mal alimentado, porque a veces comía y a veces no; en varias ocasiones tuve que salir del hotel sin pagar la cuenta porque no tenía ni un quinto[...].<sup>169</sup>

El plateado anhelaba ser el campeón en las diferentes categorías del pancrancio y también agradar al público que pagaba por verlo. Con ese espíritu de lucha, el 16 de agosto de 1942, en la vieja Arena México enfrentó a quién sería, con el paso de los años, uno de sus adversarios más encarnizados: *Bobby Bonales La Maravilla Moreliana*. Gracias a esa batalla, *Santo* reflexionó sobre el valor de su máscara: se propuso conservarla contra viento y marea, pues era la máxima expresión de su personalidad, el símbolo perfecto del misterio que podría rodear su figura en el encordado.

A principios de 1943 enfrentó a Jesús *El Murciélagu* Velázquez, aquél que no le había permitido enmascararse como *Murciélagu II*. En el ánimo de *Santo* había un afán de desquite. El *Murciélagu* era el monarca nacional de peso medio, pero *El Enmascarado de Plata* lo venció. Esta fue la primera exposición de la máscara plateada. Después vendría un triunfo tras otro. Para tratar con *el plateado* había que respetar las reglas del juego que él

<sup>169</sup> Entrevista de Elena Poniatowska en *Todo México*, tomo 1, p. 257.

propondría mediante la frase: "Nadie hay detrás del enmascarado. Todos y ninguno a la vez".

Desde entonces, *Santo* inició una carrera hacia la cumbre que nadie pudo frenar, se convirtió en el mejor Peso Welter, no había quién pudiera con él. Luego, fue Campeón Nacional de esta división, y después Campeón Nacional Medio.

En esa época, Salvador Lutteroth pensó que ya era tiempo de abrir un nuevo local para la lucha libre, y mandó construir la Arena Coliseo, pero tenía que abrir este gran inmueble con una lucha sensacional, y eligió a un verdadero maestro, al máximo ídolo de aquel entonces, *Carlos El Tarzán López*, contra el novato sensación, el rudo más odiado, el *Santo*. Este enfrentamiento se llevó a cabo el 2 de abril de 1943.

Esa lucha fue la primera gran frustración del plateado, estaba en juego el Campeonato Mundial de Peso Medio que poseía *Tarzán López*, y el campeón se impuso con un contundente dos al hilo.

Este fue un hecho muy doloroso para el enmascarado de plata, pues él pensaba que ya estaba en la cúspide, pero *Tarzán* se encargó de bajarlo de su nube. A sus 26 años, el Plateado sufría la derrota más escandalosa de su trayectoria. Asimismo, el 11 de junio de ese año era derrotado por Roberto *Bobby* Bonales, quien le arrebató el Campeonato Nacional de Peso Medio.

A finales de ese mismo año, *Santo* enfrentó a Jack Blomfiel y durante el segundo asalto del combate, este último logró quitarle la máscara, pero para su sorpresa debajo de aquella había otra. *El Plateado* preservó así el misterio de su identidad y se abalanzó sobre su rival, con lo cual sólo consiguió que lo descalificaran. Pocos días después, golpeó ferozmente a *Dientes* Hernández y en el pasillo enfrentó a dos enardecidos fanáticos, lo cuál provocó que pasara la noche en la cárcel. En mayo de 1944, sufre un accidente automovilístico que por poco le cuesta la vida. Después de esta mala racha que vivía de nueva cuenta, obtuvo una gran victoria al quitarle la cabellera a Jack O'Brien. Poco después recuperaría el Campeonato Nacional de peso Medio, venciendo al odiado *Bobby* Bonales.

A mediados de 1944, *Gori* Guerrero busca a *Santo* y le propone ser su pareja. Éste lo acepta, pero sólo en el interior de la República, ya que el originario de Guadalajara aún no era conocido en la capital y él era de nuevo Campeón Nacional de Peso Medio. Sin embargo, la brutalidad de Salvador Guerrero hace ruido y pronto se gana apelativos como

*El ave de las tempestades* y *El chacal*. Eran tiempos de rudos bestiales, como León Kirilenko *El ruso loco*, único luchador en la historia cuyo sadismo provocó que el público le arrojara excremento la noche de su debut.

Todo parecía apuntar hacia el domingo 19 de noviembre de 1944, cuando El Santo y Gori suben al cuadrilátero de la Arena México para destrozar a Bobby Bonales y a Jack O'Brien, iniciando una mancuerna sangrienta y destructiva que el cronista Antonio Andre no dudó en bautizar como *La pareja atómica*. De este modo Gori aprovechó la fama de *Santo* (el luchador del año en 1944) para colocarse en los estelares; a cambio, le cedió una llave de su invención: *la de a caballo*, que el enmascarado se encargaría de hacerla suya. En 1946 La Pareja Atómica fue declarada la mejor de año y el plateado lograría un año de importantes victorias, la principal: obtener el campeonato mundial de peso welter, derrotando al búlgaro Pete Pancoff. También festejó la adquisición de su primera casa propia. La última ocasión que El Santo y Gori subieron al encordado como *la pareja atómica* fue en 1953, cuando le ganaron a *Tarzán López* y a *Pilusso*.

Los cincuenta marcarían un parteaguas en la vida de *Santo*. Por un lado, un ataque al corazón ocasionaría la muerte de doña Josefina Huerta, madre del luchador y, por el otro, en 1951 el luchador empezó a perfilarse como icono de la cultura popular, gracias a las historietas de José G. Cruz.

En esos años una rivalidad crecía: *Santo* y *Black Shadow*. Probablemente esta haya sido una de las rivalidades que más hicieron historia en la lucha libre por tratarse de dos gladiadores que ya eran favoritos en el público aficionado. A pesar de ser rudos ambos, llegaron al duelo definitivo de las máscaras el viernes 7 de noviembre de 1952. Ésta sería una de las victorias más importantes del enmascarado de plata.

La historia de dicha rivalidad se basa en que la primera pareja de *Black Shadow* no fue el manotas, *Blue Demon*, sino Rodolfo *Cavernario* Galindo. Éste después de una lesión de la Sombra Negra hizo pareja con *Santo* y fueron conocidos como la *Pareja Infernal*, algo que no le gustó nada a *Shadow*. Esto fue en 1949.

Su primer enfrentamiento lo tuvieron el 2 de abril de 1948, teniendo como triunfador a la Sombra Negra.

El 28 de noviembre de este mismo año hace su aparición en la vieja Arena México, *Blue Demon*, quién fuera su pareja por mucho tiempo. Éste aplicaba los topes voladores de



una manera muy semejante a Black Shadow. En una batalla campal (todos contra todos), ellos fueron los únicos que quedaron al final y tenían que enfrentarse, pero no lo hicieron. Jesús Lomelí, salió al encordado y ante una eufórica afición anunció que no podían luchar porque eran hermanos (lo cual no era cierto). De allí surge otra pareja: los *Hermanos Shadow*.

Otro de los motivos de la rivalidad entre Shadow y Santo fue cuando (después de lo del Cavenario) los pleitos entre Los Hermanos Shadow y la Pareja Atómica se hicieron más frecuentes los fines de semana.

"No creo que haya hombre en el mundo capaz de privarme la satisfacción de descubrir el rostro del campeoncito ése tan antipático... de una vez por todas voy a destruir la ridiculez que encierra El Santo tras su máscara plateada"<sup>170</sup>, eso advertía Black Shadow a la prensa pocos días antes del duelo más emblemático de la lucha libre nacional. El *hombre de goma* como se le conocía, llevaba cinco años en los cuadriláteros, hacía pareja con *Blue Demon*, ya que como dijimos creían que eran hermanos (aunque en realidad sólo eran compadres), y era famoso por sus topes suicidas. Entre El Santo y él había surgido una rivalidad a muerte. Ambos se jugarían las máscaras y la reputación de la recién dividida EMLL.

El 17 de noviembre de 1952 fue la fecha escogida. A las 22:30 horas, ante una Arena Coliseo repleta de más de seis mil gargantas, *Shadow* y *Santo* suben al cuadrilátero, seguido por sus asistentes *Blue Demon* y *Dick Medrano*, respectivamente. Luego de varios minutos de tantear terreno, de buscar minuciosamente el punto débil del enemigo, Shadow decide lanzarse sobre su rival pero falla en su lance; Santo aprovecha para hacerle un *croch* y dejarlo de espaldas a la lona. En la segunda caída, Black Shadow comienza a dominar al Enmascarado de Plata con golpes de antebrazo y patadas voladoras; el técnico impone su ciencia y trata de abrir al Santo con todas las llaves, finalmente, arremete con un tope contra *El Enmascarado de Plata* y éste cae noqueado. Todo se decidiría en la última caída: *Shadow*, crecido, lanza al Santo contra las cuerdas y le aplica varios látigos para rematar con un poderoso cangrejo. El Plateado aguanta y logra zafarse para arremeter contra Shadow con un látigo, preámbulo de su tradicional llave 'de a caballo'. El público

---

<sup>170</sup> Fernando Rivera. "Un rudo bajado del cielo", en *El Santo. Vida, obra y milagros*, revista Somos, México, octubre 1999, p. 41.

creyó que la lucha había llegado a su fin, pero no por nada le decían: *Shadow, El Hombre de Goma*.

No sólo se zafó de la llave, sino que trató de aplicar una media tapatía al idolo, quien correspondió con una palanca al brazo para después caer enredados en un doble medio cangrejo. Pocos testigos sobreviven de aquel final: El Santo esquiva un tope mortal de Shadow cuyo destino es hacia fuera del encordado. De regreso *El Enmascarado de Plata* lo recibe con unas tijeras a la cabeza, le acomoda una patada entre las piernas y lo somete definitivamente con una rana. El réferi Rubén Blancarte levanta la mano del Santo mientras dice que el nombre del encapuchado *Black Shadow* es Alejandro Cruz Ortiz, éste se quita la máscara pero no se la entrega al Santo, sino que huye con ella hacia los vestidores ante la sorpresa de todos. *Blue Demon* llegó al vestidor y le dijo que ya se la diera, porque la prensa se le echaría encima, por lo que sólo entonces mandó otra máscara.

Dolido por la derrota de su compadre (*Black Shadow*), *Blue Demon* se enfrenta al Santo y lo vence en dos caídas al hilo. Esa fue la segunda gran humillación que sufrió El Santo, pero también fue la última, porque nadie volvió a ganarle en mano a mano en dos caídas al hilo.

El primer *boom* de la lucha libre en México se dio durante la última etapa del gobierno de Miguel Alemán, en los albores de los años 50, sobre todo por las transmisiones de las luchas por televisión (suspendidas en 1954). En esos años, José G. Cruz comenzó a publicar su exitosa historietita de *El Santo* y éste por su parte se ganó la devoción de buena parte del público al haber vengado algunas afrentas al *orgullo nacional*, como cuando derrotó a *Sugi Sito* en 1954 al ganarle el Campeonato Mundial Medio y de paso vengar a *Tarzán López*; o cuando conquistó para México el cetro mundial welter de la NWA ante Peter Pancoff, triunfo que lo hizo salir en hombros de la arena. Todo México quería ver al Santo. Era tanta la demanda por verlo, que en varias ocasiones el enmascarado aparecía programado el mismo día y a la misma hora en dos arenas distintas, lo que significaba la aparición de algunos clones que aprovechaban el uso de la máscara para hacerse de dinero en pequeñas arenas del interior de la República. Rodolfo Guzmán comenzó a hacer su fortuna en esos años, pero también luchaba por un refresco y un plato de comida. Su gran sencillez y la manera obsesiva con que protegía su verdadero rostro, lo acompañarían hasta el día de su muerte.

Para finales de los años '50, Fernando Osés, luchador y actor, invitó al Plateado a trabajar en el cine, y aunque a *Santo* no le interesaba dejar el cuadrilátero por el *set*, aceptó. Fernando Osés y Enrique Zambrano escribieron las dos primeras cintas del enmascarado: *Santo contra el Cerebro del Mal* y *Santo contra los hombres infernales*, ambas de 1958 y dirigidas por Joselito Rodríguez, el mismo que hiciera en 1952, *Huracán Ramírez*. Con estos filmes, el ídolo de la lucha inició su carrera en el cine, y con el transcurso del tiempo las ofertas se sucedían una tras otra, porque su presencia representaba un éxito rotundo en taquilla.

Veinte años después de que naciera como un rudo bestial, el 5 de julio de 1962, *Santo* luchó como técnico por primera vez acompañado por Henry Pilusso, contra los *Hermanos Espanto*. Semanas atrás la alineación era exactamente al revés: *Santo* luchaba del lado de los *Espanto*, mientras que Pilusso conformaba una terna con el *Rayo de Jalisco* y *Rito Romero*. Sus compañeros traicionaron al Enmascarado de Plata y Pilusso entró en su ayuda. Había llegado el momento de administrar el cariño del público; ya no era necesario ser el malo y violento de la historia. La fama que había alcanzado El Santo entre los niños, gracias a las historietas de José G. Cruz y a sus primeras películas, lo había renovado por completo. Desde entonces *el plateado* nunca dudó de su condición de héroe, los niños se le acercaban cuando subía al ring y le pedían autógrafos; él los cargaba y se retrataba con ellos. Luego los bajaba cariñosamente, les daba un beso *paternal* y comenzaba la lucha. La rivalidad con los *Hermanos Espanto* culminó con una lucha de máscaras contra máscara con el *Espanto I*, celebrada el 30 de noviembre de 1963 y recordada como una de las más sangrientas en la historia de la lucha libre de México. Tanto que al terminar ésta, *Santo* semiinconsciente, con la máscara totalmente desgarrada y teñida de rojo, le preguntó al legendario aficionado don Erasto García, quién había ganado. "Usted Profe", le dijo y lo ayudó a llegar al vestidor.

Su fama creció gracias a filmes como *Santo contra los zombies* (1961), *Santo contra el estrangulador* (1963), *El barón Brakola* (1965) y *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969), aunque en diversas ocasiones la calidad de éstos fue menospreciada por la crítica nacional.

El Plateado gozaba de gran popularidad tanto que, a menudo, era llamado para participar en campañas políticas a favor del PRI. Cuando Gustavo Díaz Ordaz fue

postulado para la presidencia, la presencia del enmascarado atrajo cientos de partidarios a uno de sus actos políticos; en otra ocasión otro candidato a la primera magistratura de la República expresó: "Dígale que le agradezco mucho su cooperación, pero al paso que vamos, ¡él terminará siendo el presidente!".

*Santo* filmó 24 películas taquilleras en las que alternó lo mismo con Blue Demon que con Gaspar Henaine "Capulina", al tiempo que en los cuadriláteros ganó el nacional de peso medio al derrotar a Karloff Lagarde; el nacional de peso semicompleto ante El Espanto I; el mundial de peso medio ante René Guajardo, y durante tres años fue campeón nacional de parejas junto al Rayo de Jalisco.

El Plateado vive los setenta en la más alta gloria, pero ya no como el gran rival mano a mano que era. Su fuerza había mermado y tenía 60 años aproximadamente. Aun así, en 1975, *Santo*, Mil Máscaras y El Solitario fueron declarados el mejor trío del año. En 1977 la Empresa Mexicana de Lucha Libre sufrió una ruptura entre sus elementos: El Plateado culminó su relación con la familia Lutteroth y, al igual que El Solitario, Tinieblas, Los Villanos y Mil Máscaras, se fue al bando de los 'independientes'. Con ellos, en el Toreo de Cuatro Caminos escenificó los últimos combates de su vida. Rodolfo Guzmán seguía luchando pero comenzaba a pensar en su retiro. Ya había sufrido un infarto al miocardio y el médico Horacio Ramírez lo apremiaba a tomar la decisión del retiro. Hubo tres despedidas oficiales: la primera, en el Palacio de los Deportes. La segunda, en la Arena México. La definitiva en el Toreo de Cuatro Caminos el 12 de septiembre de 1982. Se reunió de nuevo con sus grandes amigos: *Gori* Guerrero, *Huracán* Ramírez y *Solitario*, para enfrentar a la cuarteta integrada por *Texano*, *Signo*, *Negro* Navarro y el *Perro* Aguayo, su último gran rival. Los rudos fueron descalificados por exceso de rudeza. Querían darle la despedida que se merecían y se ensañaron con él. No era para menos; en 50 años, había participado en más de 10 mil combates, había rapado y desenmascarado a decenas de luchadores que trataron de ponerse a su nivel, había ganado todos los campeonatos posibles, había visto el nacimiento y derrumbe de cientos de luchadores y seguía ahí, como un rey viviente, resistiendo la vida y la lucha, que para él eran una sola batalla larga y misteriosa pero con límite de tiempo.

Al retirarse se dedicó a la producción de sus propias películas y trabajando como escapista al lado del mago *Yeo* en el Teatro Blanquita. Aun en las giras teatrales era celoso

de su incógnita, nunca se quitaba la máscara; para comer usaba una tapa más abierta. El Santo supo que estaba desahuciado. No le bastaban sus actos de escapismo ni el efusivo amor que le demostraban sus hijos y seguidores para saciar sus ansias de vivir. Cuando vio al menor de sus vástagos usar su máscara y subir a un encordado, no pudo contener el llanto; la vida que había sido tan pródiga con él le comenzaba a dar la espalda.

Semanas antes de morir sorprendió al público cuando descubrió su rostro en el programa *Contrapunto*, conducido por Jacobo Zabłudowsky. Esa fue quizá una señal premonitrice del próximo final de su vida. Ya no tenía sentido conservar en secreto lo que el tiempo se encargaría de hacer polvo. Cuando lo enterraron llevaba puesta su máscara; la convirtió en su propio rostro.

El 5 de febrero de 1984 al concluir una presentación se sintió agotado y en su camerino se acostó para reposar. Pero la muerte lo aguardaba y fue trasladado de urgencia al hospital donde a las 21:40 horas dejó de existir, víctima de un infarto al miocardio a la edad de 67 años.

En la segunda función que comenzaba a las diez de la noche dieron la noticia de la muerte del ídolo. Todos los cuadriláteros de la República guardaron un minuto de silencio en memoria de aquel hombre. El 6 de febrero, después de su funeral, El Plateado fue sepultado en panteón *Mausoleos del Ángel* y más de 10 mil personas fueron a despedirlo y varios luchadores, entre ellos Black Shadow y Blue Demon, cargaron el féretro. A su paso por las calles, la gente se desbordaba, se escuchaban sus gritos, porras y llantos, el tránsito se paró, las instalaciones del cementerio fueron insuficientes para alojar a los admiradores, que con lágrimas en los ojos y expresiones de profunda tristeza, daban el último adiós al héroe de las mil batallas. Sólo el sepelio de Pedro Infante había movilizadado tanta gente.

Durante su vida tuvo la posibilidad de elegir ser dos personas pero ante la muerte quiso ser *Santo* y permanecer así para siempre, aun cuando hayan desaparecido todos los que lo vieron sin máscara. *Santo*, el demonio, el héroe, el que nunca leyó completos los guiones de sus películas, el católico que estudió hasta la secundaria, que pegaba entre las piernas, que rezaba en cada esquina, que luchaba contra los monstruos, y dejaba que los pequeños se le acercaran, había dejado en la lucha libre un hueco difícil de llenar.

Pero Santo no sólo se dedicó a la actuación a partir de 1958 que hace su primer filme. Él era un deportista muy completo que nunca dejó la lucha libre profesional, la gimnasia y el ejercicio.

Para muchos, *el enmascarado de plata* no era tan bueno como luchador. "Es un hecho que el Santo no ha sido el mejor luchador que haya dado México, ni el científico más brillante y capaz, ni el rudo más tormentoso, tampoco el más espectacular, ni el más dotado"<sup>171</sup>

Pero lo contrario se demuestra en la gran popularidad, los diferentes campeonatos logrados y la conservación de la máscara por 42 años, así como las más de 15 mil peleas que protagonizó. Para ellos es el mejor luchador de toda la historia en este deporte.

El legendario enmascarado es hasta la fecha el que más tiempo mantuvo su anonimato, que más cabelleras y capuchas y trofeos adornan sus vitrinas.

El primer trofeo que ganó Santo fue en Pachuca, el de la Carta Blanca, cuando derrotó a Bobby Bonales.

#### Luchas de apuesta de Santo

Fecha	Resultado	Adversario	Arena y/o lugar
43/01/??	Cabellera	Murciélago Velázquez	-
43/09/24	Cabellera	Bobby Bonales	-
44/??/??	Cabellera	Jack O'Brien	-
??/??/??	Cabellera	Jack O'Brien	-
??/??/??	Cabellera	Bobby Bonales	-
??/??/??	Cabellera	Raúl Torres	-
??/??/??	Cabellera	Jorge Allende	-
??/??/??	Cabellera	Gorilita Flores	-
??/??/??	Cabellera	Judas Colombiano	-

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

<sup>171</sup> Tiziana Bertaccini. *Ficción y realidad del héroe popular*, p. 96.

??/??/??	Cabellera	Gory Casanova	-
??/??/??	Cabellera	Arturo Chávez	-
??/??/??	Máscara	Golden Terror (Al Amescua)	Guadalajara, Jalisco
??/??/??	Máscara	Los Infernales I & II (1)	-
??/??/??	Máscara	La Cebra	Colombia
??/??/??	Máscara	La Araña	Torreón, Coahuila
??/??/??	Máscara	La Momia	San Salvador
??/??/??	Máscara	Cara Cortada	-
??/??/??	Máscara	Dick Angelo	-
??/??/??	Máscara	Dragón Rojo	-
??/??/??	Cabellera	Cavernario Galindo	Ciudad de México
??/??/??	Cabellera	Chico Casaola	-
??/??/??	Máscara	Dr. X	-
??/??/??	Cabellera	Enrique Llanes	-
??/??/??	Cabellera	René Guajardo	-
52/11/07	Máscara	Black Shadow	Arena Coliseo - Ciudad de México
55/05/15	Máscara	Monje Loco	-
55/12/03	Máscara	Halcón Negro	Arena Coliseo - Ciudad de México
56/09/21	Máscara	El Gladiador	Arena México - Ciudad de México
??/??/??	Cabellera	El Gladiador	-
63/??/??	Cabellera	Rubén Juárez	Arena México - Ciudad de México
63/04/26	Cabellera	Benito Galant	Arena México - Ciudad de México
63/10/25	Máscara	El Espanto I	Arena México - Ciudad de México
63/??/??	Cabellera	El Espanto II	Arena México - Ciudad de México
75/10/03	Cabellera	Perro Aguayo	Toreo de Cuatro Caminos-Ciudad de México
78/03/10	Máscara	Bobby Lee	Palacio de los Deportes - Ciudad de México
78/??/??	Cabellera	Bobby Lee	-
80/??/??	Máscara	El Remolino	Gimnasio Municipal - Cd. Obregón, Sonora
82/09/03	Máscara y Cabellera	Olimpico y Charro de Jalisco	Arena México - Ciudad de México

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

Al comenzar 1943 expuso su máscara por primera vez y de paso cobró la afrenta que un día le hiciera su rival: El Murciélago Velásquez, a quién dejó pelón y dos meses después, sin el cinturón de los pesos medios.

Por esos días, también consiguió el cetro nacional welter, ante Ciclón Veloz. En 1944 fue nombrado, por primera vez, como luchador del año. Dos años después él y Gori Guerrero fueron declarados como la mejor pareja del año.

En 1952, en la lucha de apuesta contra *Black Shadow*, obtiene no sólo una de las más caras más cotizadas de la época, sino el cetro mundial welter.

Para 1954, le arrebató el campeonato mundial medio a Sugi Sito y ese mismo año conquista el cetro mundial welter de la NWA ante Pete Pancoff.

Esto a demás de haber participado en la inauguración de las dos principales arenas de nuestro país: la Coliseo (1943) y la México (1956). Además en 1977 lo repetiría en el Torneo de Cuatro Caminos.

### 5.2.1 Un rudo beatificado

Cuando Rodolfo Guzmán Huerta se presentó por primera vez en el gimnasio nadie habría imaginado jamás que el tímido *Rudy* pudiera tener una sola esperanza en el mundo de la lucha libre.

Miope, de frente descubierta a causa de la calvicie prematura, carente de un rostro atractivo, además con estatura de 1.69 m., un peso de 80 kgs. y delgadas piernas, su físico no era comparable al de algunos gladiadores del momento. Por el contrario, persistente, logró ser el mejor luchador en el manejo de la técnica aplicada por los rudos y los científicos.

Sin embargo, la verdadera fuerza de *Santo* residió en el personaje y en el mito que se creó entorno de él. Este hombre mítico supo utilizar desde su nombre hasta la máscara correcta para poder ser el marco de orientación y devoción<sup>172</sup> en el cual giraría un culto realmente asombrante.

---

<sup>172</sup> Erich Fromm. *Ética y psicoanálisis*, p.61.



Para ellos supo ganarse el respeto de sus camaradas gladiadores, así como del público en general. La identificación de él con los consumidores fue aprovechada por José G. Cruz para llevarlo a las historietas y posteriormente al cine.

En los 50, José G. Cruz contaba con una popularidad debido a las historietas *Percal* y *Carta brava* llevadas al celuloide al igual que *La pandilla*, *Adelita* y *las guerrillas*. Con ello logró emprender una carrera como editor de su propio sello, Ediciones José G. Cruz.

Él decide llevar la primera historieta de un luchador como protagonista, cuyo personaje fue real y se convertiría en un superhéroe mexicano cuyas aventuras no distaban mucho de las que realizaban las historietas norteamericanas como *Batman* o *Superman*.

Así a finales de 1951 apareció por el precio de 50 centavos, el primer número de *Santo El Enmascarado de Plata. Una revista atómica*. Por el poco éxito logrado se decidió hacer un fotomontaje para el segundo número.

En su momento *Santo El Enmascarado de Plata* fue la revista más vendida en el mercado. En algunas ocasiones se tiraban ejemplares hasta tres veces a la semana. "En algún momento, José quiso que saliera diario, me dijo que consiguiera más personal para que se pudiera llevar a cabo [...]".<sup>173</sup> Así, duro 29 años su publicación tres veces por semana, donde por cada episodio se tiraban 550 mil ejemplares, es decir, un millón y medio a la semana. Sólo ésta y la de *Black Shadow* (paradójico) fueron realizadas por José Cruz. Santo, entra en la promesa y la venganza. En un principio, el enmascarado de plata castigaba a los asesinos de su padre, combatía contra el mal y velaba por la gente de buen corazón. Sin embargo, el editor, decide hacerlo viajar por otros países y dimensiones extrañas, conociendo y combatiendo a personajes fabulosos y terroríficos como el mismo Diablo. En algunos lugares le pedían a *Santo* que volara, por lo que habían visto en las historietas.

"Santo pasaba de la ciencia-ficción al relato colonial, de la Atlántida al mismo averno, o directo a las intermediaciones ciudadinas[...], llegó a ser echado de su departamento por el casero por falta de pago, y fue a dar al hospital."<sup>174</sup>

Este fue el primer paso para que Rodolfo Guzmán Huerta, *Santo*, brincara del papel al celuloide.

---

<sup>173</sup> Mauricio Matamoros. "El Santo en las historietas" en *El Santo. Vida, obra y milagros*, revista Somos, México, octubre 1999, p. 55.

<sup>174</sup> *ibid.* p. 56.

La canonización de Santo llegó en 1958 cuando filma dos cintas con el director Joselito Rodríguez: *Santo contra el cerebro del mal (El cerebro del mal)* y *Santo contra los hombres infernales*. Estas marcan el inicio del gran mito del género y la creación de una leyenda. La historieta y las luchas por televisión eran los antecedentes para que en el cine se glorificara la figura de *Santo*.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Estas dos cintas fueron de esas series prohibidas por el laudo emitido en el gobierno ávilacamachista. Fueron filmadas en Cuba, con muy bajo presupuesto y con una producción casi turística, lo cual se refleja en la baja capacidad estética de la cinta. Pero estas dos cintas mostrarían el rumbo que tomaría el género y quién sería su más grande exponente en el futuro.

Estas cintas escritas por Enrique Zamano y el luchador español *Sombra Vengadora*, o mejor dicho, Fernando Osés, pasaron casi inadvertidas durante su estreno en los cines Insurgentes, Cosmos y Colonial.

Sin embargo, como hemos dicho en el capítulo anterior, el cine de luchadores y el *Santo* llegaron en un momento donde el cine se debatía en su peor crisis financiera y temática de la llamada Época de Oro.

En los años 60, *El enmascarado de plata* estaba en la cúspide de su carrera. En este decenio filmo 24 cintas. El cine y la lucha libre lo llevaron a conocer varios países latinoamericanos así como Estados Unidos, España, Italia, Francia e Inglaterra.

Algunas delegaciones extranjeras visitaban México para adquirir lotes de cintas de luchadores.

"El Santo era conocido en Japón, en la URSS, en China... Sus películas son obras maestras del género".<sup>175</sup> Cuenta la revista Somos, dedicada a este personaje, que alguna vez llegó una delegación china en busca de producciones mexicanas. A ellos se les mostró *El Apando* (1975) y otras, pero ellos querían del Santo.

En 1961, Santo accede a filmar dentro de la producción regular con técnicos del STPC en *Santo contra los zombies*. "¿Y éste es el que nos va ayudar? pregunta, la mujer que casi siempre acompañara al plateado, Lorena Velásquez a un detective encarnado por Jaime Fernández. Él responde: "Es el mejor aliado del bien y la justicia".<sup>176</sup>

### Santo en el cine de luchadores



Ese mismo año, *Santo* introduce el género de luchadores al *western* con *Santo contra el Cerebro Diabólico*, se enfrenta a un científico loco en *Santo contra el rey del crimen* para cerrar ese año con la visita a una zona arqueológica del estado de Morelos donde resuelve una serie de asesinatos en *Santo en el hotel de la muerte*. Así mismo, el héroe buscaría aniquilar a un peligroso criminal en *Santo contra el Rey del Crimen*. Estas cintas dirigidas por Federico Curiel.

En 1962, aparece el emblema de las cintas de la lucha libre: *Santo contra las mujeres vampiro*. Una excelente película de la estética *camp* y de la imaginación frenética. Esta cinta dirigida por Alfonso Corona Blake participó en el Festival de San Sebastián recibiendo una mención honorífica por considerarse una película surrealista.

<sup>175</sup> *ibid.* p. 12 .

<sup>176</sup> *Santo contra los zombies*. Dir. Benito Alazraki. 1961.

En ella no podían faltar el castillo en ruinas, las telarañas, las tumbas esperando el día para ser abiertas por dentro y unas inquietantes mujeres vampiro, presumiblemente



lesbianas, envueltas en unas túnicas que dejaban ver los curvilíneos cuerpos de Ofelia Montesco y Lorena Velázquez.

Ese mismo, año el 29 de junio el *Santo* hace honor a su nombre y se vuelve del bando de los justos, honestos, buenos y píos de las alturas. En día de san Pedro y san Pablo el Santo decide ser técnico.

[...]Yo hice un contrato de exclusividad con Alberto López, el productor que me lanzó al cine mexicano, y cuando terminó el contrato había una opción pero yo no la quise seguir porque me empezó a pagar 15, 000 pesos por película, luego fueron 25, 000 y se quedó en 30, 000 que fueron: *Santo contra los zombies*, *Santo contra las mujeres vampiro*, *Santo en el hotel de la muerte* y *Santo contra el cerebro de diabólico*, terminadas esas películas me ofrecieron [Enrique Vergara] un contrato de 80, 000 pesos por película.<sup>177</sup>

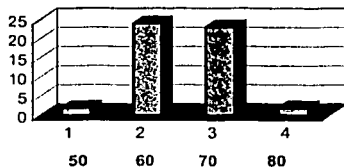
De igual manera, el sadomasoquismo expresado en *Santo en el museo de cera* (Alfonso Corona Blake, 1963), donde se puede observar una nueva faceta del actor / luchador: detective. Ese mismo año, René Cardona lo llevaría a la pantalla en las películas *Santo contra el estrangulador* y *Santo contra el espectro* (*El espectro del estrangulador*).

De simple luchador justiciero, el plateado comenzó a convertirse en héroe policiaco con auto deportivo (donde en un principio se vería volar su capa), y sofisticados equipos de comunicación –reloj intercomunicador con pantalla de vidoteléfono. ¡*Santo* llamando a *Blue...!*- para contrarrestar las fuerzas diabólicas del mal. El héroe de las bandas de Hortelanos y la Buenos Aires se convertía en un agente secreto que colaboraba con la CIA y la INTERPOL.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>177</sup> Rubén Sano. *El monstruo no soy yo*, revista Cine, IPN, Vol. 3, No. 26, jun-jul, 1980, p.p. 33-34.

El Cine de Santo en cuatro décadas



Pero Santo no siempre estuvo solo. Los problemas con Alberto López dieron origen a *El Enmascarado de Oro*, Jorge Rivero, para acabar con la figura del plateado pero "Jorge se fue por otro lado y como enmascarado no la hizo[...]"<sup>178</sup>

En 1964, Santo apadrinaría a su archirrival del ring, *el Manotas*, en *Blue Demon contra el poder satánico* al aparecer en actuación especial.

Los orígenes históricos del Santo fueron encontrados ese mismo año, cuando José Díaz Morales dirigió la máquina del tiempo para regresar a la época de la Inquisición para enfrentar al enigmático Enmascarado Negro en *El hacha diabólica*. Es en este momento cuando el héroe plateado descubre que el misterio y la magia de su máscara provienen de esa época y se vuelve indestructible con las arábicas palabras de *abracadabra* inscritas en su tapa. No por pura casualidad ese mismo año y con el mismo director luchará contra unas guapas brujas del siglo XVII en *Atacan las brujas*.

Un año después *Los profanadores de tumbas* y *El barón Brákola* hacen aparición en la escena del cine de luchadores. La segunda se filmó (como algunas otras) con dos versiones una para la exhibición en México y otra en el extranjero. En ella se presentaban los cuerpos desnudos de Mercedes Carreño, Ada Carrasco y Susana Robles entre otras aspirantes que participaban en la producción.

El director que hizo las cintas de ciencia-ficción más excéntricas en el cine mexicano, Alfredo B. Crevenna, se puso a la moda y retoma los ritmos musicales y los temas de ovnis que buscan estudiar a la tierra, (porfías con una creciente popularidad en ese

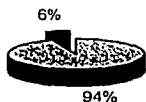
<sup>178</sup> *op. cit.* p. 34.

tiempo) y no pierde la intención. Con *Santo* filmó dos películas mezcla de éstos dos géneros: *Santo contra la invasión de los marcianos* y *Santo contra los villanos del ring*.

Ese mismo año pasa a la tutela de René Cardona y todas las cintas comenzaron a ser filmadas en colores y los relatos de suspenso policiaco aumentaban. Ese año hace mancuerna con uno de sus contrincantes, el antiguo Enmascarado de Oro, quién ya sin máscara se convierten en superagentes secretos en *Operación 67* y *Santo en el tesoro de Moctezuma*.

Santo ascendía en la escala social y contaba con un departamento de lujo (de donde ya no lo echaban por no pagar como en las historietas), un laboratorio moderno y de lujo, así como de una indumentaria muy a la moda jamesbondera. Colgó en el ropero la capa aterciopelada y las mallas. Comenzó la época de los sacos sport y los suéteres de cuello de tortuga sin faltar un auto convertible deportivo al estilo del detective donjuanesco inglés.

Santo en la producción regular de  
1960 a 1969



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1968, año de Juegos Olímpicos y represión estudiantil en nuestro país, de una gran crisis política social eran el marco para que se enfrentaran la comedia infantil y la lucha libre. *Santo contra Capulina* era la puerta infantil del Santo mientras que ese mismo año se exhibía *Santo en el Tesoro de Drácula en México* y *El vampiro y el sexo* en el extranjero. En esta última cinta Santo conoce los sótanos del castillo del conde Alucard quién mantiene encerradas a 13 sensuales sacerdotisas que offician con ritos excitantes y cróticos los placeres de la carne. Una más de las dificultades a las que se enfrentó el platicado.



TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

Tanto *Santo en el tesoro de Drácula* como *El vampiro y el sexo*, son un híbrido entre el horror y la lucha libre con una gran carga implícita y explícita de sexualidad. Así, Santo pasó del máscara contra barriga a *El enmascarado de plata* contra las encueradas del horror.

Después de estas excitantes aventuras, el plateado hace pareja con el Demonio Azul en tres películas consecutivas. En la primera se enfrentan en una mitológica ciudad submarina (*Santo contra Blue Demon en la Atlántida*); en las dos siguientes hacen pareja para controlar a unos muy cómicos monstruos (*Santo y Blue Demon contra los monstruos*) para posteriormente coordinarse en un mundo de cadáveres (*Santo y Blue Demon en el mundo de los muertos*). Ese mismo año hizo otras dos cintas solo: *Santo contra los cazadores de cabezas* y *Santo frente a la muerte*.

Llegó la década de los 70. Medio decenio de guerra en Vietnam y algunos años de hippies; comenzaban a surgir los punk y la música disco y mientras, *El enmascarado de Plata* tenía que volver a mostrar su poderío contra unas muy aferradas seres de ultratumba en *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (*Santo en la maldición de las mujeres vampiro*). Ese mismo año Santo realizó seis películas más: dos contra mafiosos (*Santo contra la mafia del vicio- Misión sabotaje-* y *Santo contra los asesinos de la mafia*), otras dos contra las legendarias momias (*Santo contra la venganza de la momia*) y una que es considerada de culto<sup>179</sup>, *Las momias de Guanajuato*, que aunque el plateado sólo aparece por unos minutos para refrendar que él es el que llega al final a poner orden, ya que Mil

<sup>179</sup> Una cinta de culto es aquella que carece de una filosofía coherente de composición y es esta gloriosa incoherencia la que hará que sobreviva al tiempo y a las modas (Umberto Eco en revista *Somos*, *El otro cine mexicano*, México, junio 1995, No. 4, p. 8.)

Máscaras y Blue Demon no pudieron con el paquete; las restantes fueron contra los *Jinetes del terror* y *Anónimo Mortal*. La versión porno de los *Jinetes del terror* se llamó *Los leprosos y el sexo*.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los setenta confirmaron al agente secreto con máscara, rodeado de chicas en bikini.

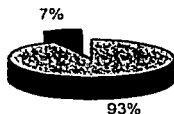
1971 fue un año en el que se presentaron tres cintas con este personaje en las que enfrenta a la hija del legendario científico Frankenstein (*Santo contra la hija de Frankenstein*) para después dirigirse a desafiar a los asesinos de otros mundos (*Santo contra los asesinos de otros mundos*), para terminar en Cuautla para ayudar a su amiga Irma *La Serrana* para esclarecer unos misteriosos asesinatos (*Santo y el Águila Real*). La aventura de este año terminó a todo el estilo CIA en *Santo en Misión suicida*.

La magia es un elemento fundamental para explicar las formaciones culturales, las religiones, la ciencia y los mitos. Santo no podía estar lejos del vudú y viaja hasta Haití para enfrentar el reto de la magia negra contra la blanca en *el Dambalá* en *Santo contra la magia negra*. De ese mismo 1972, Santo y Blue Demon se enfrentan contra *Drácula* y *el Hombre Lobo*, mientras que el Enmascarado de Plata enfrenta a *las bestias del terror*, a *los secuestradores* y a unas excitantes *lobas a go-go*.

Después de Frankenstein y su hija, llegó la amenaza del nieto quién desea hacer un ejercito de *Golems* con la inteligencia y agilidad del *argentus* en *Santo y Blue Demon contra el Doctor Frankenstein*. Ese mismo año se enfrentó contra otro crudito, en esa ocasión tocó al *Dr. Muerte*.



**Santo en la producción privada de 1970  
a 1976**



Para estos años la producción del cine de luchadores disminuyó y en 1974 sólo dos cintas del héroe se produjeron: *La venganza de la Llorona* y *Santo en el misterio de la perla negra*. Un año más tarde sólo se presentó una, *Santo en oro negro* y para 1976 no exhibirse ninguna.

De 1977 a 1982 sólo se realizaron cuatro cintas las cuales mostraban no sólo la decadencia del género sino de *Santo*, *El Enmascarado de Plata*. Estas cintas fueron *Misterio en las Bermudas* (1977), *Santo en la frontera del terror* (1979), *Santo contra el asesino de la televisión* (1981) y *Santo en la furia de los karatecas* (1982). En este último año el plateado dejó el cine y cedía la estafeta a su vástago en *Chanoc* y *El Hijo del Santo contra los vampiros*.

### 5.2.2 Santos mitos

Los mitos son relatos o tradiciones que intentan explicar el lugar del hombre en el universo, la naturaleza de la sociedad, la relación entre el individuo y el universo que percibe, el significado de los acontecimientos de la naturaleza y las luchas internas en la topografía mental.

Actualmente tendemos a delimitar los hechos que pueden ser probados científicamente de las ideas y creencias que no se pueden probar. Estas últimas se agrupan a menudo despectivamente como "imaginación", "invenciones" o "mitos".

Ahora bien, los mitos se dan en todas los lugares, las formaciones y clases sociales del mundo y, a pesar de su asombrosa variedad, comparten ciertas características. Estas similitudes son debidas a que los seres humanos se encuentran en todos los sitios ante los mismos problemas básicos (materiales y mentales-espirituales) y se plantean las mismas preguntas. Se quiere saber por qué somos lo que somos, por qué la naturaleza se comporta como lo hace y cómo están relacionados las problemáticas causales y los resultados.

La deliberación íntima con respecto a lo que los seres humanos deben hacer de su vida, crea la visión de valores guía (marcos de orientación y devoción). En algunos casos estos marcos crean guías contradictorias, causa de una angustia desconcertada que se encuentra finalmente en la base de toda las psicosis (enfermedades del alma).

Existe una ancestral visión-guía unificante, fundamento de las culturas de las clases y los pueblos: la visión mítica, conservada por los documentos históricos que son y contienen las diversas mitologías, es el punto de partida de las ideologías contradictorias (teológicas, filosóficas y científicas), ya sea las que se conforman con una adhesión crédula, o bien las que han elegido una actitud de duda o de crítica que llega hasta ver en la visión mítica sólo una pueril fantasía.

Las dos actitudes son erróneas al tomar al pie de la letra la fachada narrativa de los mitos.

Es propio de la visión mítica la expresión enigmática, simbólicamente encubierta, irracional e ilógica. La multiformidad de la narrativa simbolizante de las mitologías de los diversos pueblos y clases puede dar la impresión de que también éstas son contradictorias. No obstante, el hecho es que no existe más que una sola y única visión mítica debida a la facultad simbolizante, pero que se expresa en las mitologías por medio de las más diversas imágenes simbólicas, amén de que todas las mitologías tengan en común símbolos típicos, y esto incluso cuando es imposible que sean históricamente interinfluidas.

"La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como vehículo tradicional de las

instituciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la revelación de Dios a sus hijos (la Iglesia)".<sup>180</sup>

El simbolismo más constante, el fundamento mismo de la visión común de los mitos, es la lucha entre las divinidades de un lado y los demonios y monstruos del otro, lucha que expresa el conflicto íntimo entre las motivaciones justas o falsas, conflicto que no significa otra cosa que la deliberación humana.

Mitos y religiones tienen en común el que ambos brindan a la vez explicaciones y causas: tanto el cómo como el porqué del universo. Sin embargo, en contraste con la mayor parte de las religiones, la mayoría de los mitos no pretenden ser una guía directa. Contiene una moral implícita.

Los seres humanos perciben supraconscientemente la inmutable ley ética que dirige su vida y la proyecta en figuras sobrehumanas y sobrenaturales a las que tiende a llamar héroes o divinidades.

Lo característico de la imaginación fantasiosa es despertar nuestro interés, emocionarnos, con ayuda de narraciones, sugiriéndonos adivinar, escudriñar bajo la superficie de los acontecimientos, de los combates, de las peripecias contadas, un significado secreto que nos concierna. En realidad es una alusión a nuestras propias intenciones, que conocemos sin querer reconocerlas, ya que a menudo son muy penosas de confesar (intenciones demasiado buenas o demasiado malas). "No hay más alta manifestación artística y ética que las mitologías."<sup>181</sup> Por tanto, las mitologías estarían capacitadas para simbolizar la diversidad de las motivaciones humanas sublimativas y elucidantes, o monstruosamente perversas y enceguedoras. Ellas crearán una especie de *precencia* simbólica del íntimo funcionamiento psíquico, representada por los combates que el héroe libra, con ayuda de las divinidades (intenciones *superiores*), contra los demonios y los monstruos (intenciones inconscientes).

En su más amplio y profundo significado, los mitos conciernen a lo efímero de la vida temporal y a la angustia ante la muerte intemporal y eterna. Entonces el mito se convierte en una de las expresiones de las necesidades inconscientes del principio del placer, el instinto de vida y de muerte.

---

<sup>180</sup> Joseph Campbell. *op. cit.* p.p. 336-337.

<sup>181</sup> Paul Del. *Los símbolos de la Biblia*, México, FCE, 1994, p. 17.

Al igual que los sueños, cuya función es expresar los deseos reprimidos a través del pensamiento onírico, los mitos surgen de la misma naturaleza inconsciente, sólo que "el sueño es el mito personalizado, [y] el mito es el sueño despersonalizado"<sup>182</sup>. Es decir, los procesos que se establecen para atravesar la censura *yóica* en los sueños, tales como la dramatización, condensación, desdoblamiento, desplazamiento, identificación-proyección, representación por lo opuesto, representación simbólica son elementos que se esgrimen socialmente en un proceso histórico.

Las funciones de los mitos son cuatro: a) reconciliar a la conciencia que despierta el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo tal como es; b) presentar una imagen interpretativa total del mismo, tal y como lo conoce la conciencia contemporánea; c) la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a las exigencias de su grupo social, histórico y geográficamente condicionado, y aquí se puede producir una ruptura con la naturaleza y; d) ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse íntegramente, de acuerdo con él mismo (microcosmos), su cultura (mesocosmos), el universo (macrocosmos) y el misterio último que ésta dentro y más allá de todas las cosas.

Ese orden moral y adaptación del ser humano con la naturaleza, con los demás y consigo mismo puede ser entendida desde la conciencia autoritaria o la humanista. Entendida desde la segunda no es otra cosa más que el amar al prójimo como a sí mismo, ya que en la medida en que los deseos de satisfacción y placer por lo que hacemos, queremos y sentimos nos satisfagan lo haremos con los demás. Así, la mitología y la religiosidad en esencia no es un sentimiento sobrenatural y metafísico. Su fundamento verídico y natural es el sentimiento ético: la certidumbre de la auto-responsabilidad. Los humanos son su propia providencia.

En este sentido, Joseph Campbell diferencia entre las sensaciones que hace experimentar la mitología tradicional (sociales) junto con la creativa (individual). En el contexto de una mitología tradicional, los símbolos se presentan en ritos mantenidos socialmente a través de los cuales el individuo deberá experimentar, o pretenderá haber experimentado, ciertos sentimientos, intuiciones y compromisos. En lo que él denomina *mitología creativa*, el orden se invierte: el individuo tiene una experiencia propia que trata de comunicar mediante signos; y si su vivencia ha sido de cierta profundidad y significado,

---

<sup>182</sup> Joseph Campbell. *op. cit.* p. 25.

su comunicación tendrá el valor y la fuerza del mito vivo, es decir, para aquellos que la reciban y respondan a ella por sí mismos, con reconocimiento, sin coacción.<sup>183</sup>

Recordemos que los orígenes de los mitos son anteriores a la formación del sistema capitalista y que este han hecho de los mitos tabúes. Mientras los tabúes sigan siendo imposiciones de la supraconciencia ética, así también la organización de la comunidad permanece adaptada a las exigencias de la naturaleza hasta en sus conductas y costumbres.

La decadencia sobreviene cuando los tabúes son multiplicados arbitrariamente. Éstos no constituyen una moral natural, sino un artificio dogmático con tendencia moralizante considerado como indispensable para evitar el relajamiento de las costumbres ancestrales, pero cuando éstas prohibiciones son multiplicadas excesivamente terminan por ser sentidas como un tormento insoportable.

De esta estructura mítica se desprende la narrativa con que se cuentan las historias modernas de héroes y superhéroes. Como sabemos, el héroe es parte fundamental del mito, ya que a través de él o ella se enviará el mensaje-moraleja de la historia.

Entonces el héroe "es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales".<sup>184</sup>

Por tanto, el ser humano mismo es representado bajo un aspecto mítico. Se le representa como el héroe que, con la ayuda divina, debería en sí mismo y por su propio bien combatir los deseos exaltados de manera insensata representados por los demonios tentadores y los monstruos devoradores.

La personificación simbólica bajo forma de héroes y de monstruos hace visibles y tangibles los peligros insidiosos de los combates internos. La apariencia fantástica toca la imaginación mediante la narración de las peripecias. El héroe engalana todas las divinidades, lo ético y estético. Él, de valentía indomable, no retrocede ni ante la astucia y la traición de los demonios tentadores, ni ante la fuerza bruta, ni tampoco ante el horror pavoroso de los monstruos.

*Santo, El Enmascarado de Plata es esto y más. Él fue el único héroe actual que existió en la vida real. No sólo como personaje sino como persona. El personaje del color*

---

<sup>183</sup> Joseph Campbell. *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p.p. 23-25.

<sup>184</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras*, p. 26.

de la plata posee todas estas características: es hombre que no tiene ningún vicio (droga, alcohol, tabaco), siempre esta velando por la justicia terrenal y el orden psíquico; ayuda a los pobres, ancianos, niños y mujeres; no le teme a nada. Su paga la gratitud de todo aquel que recibe su bendición.

Esa moral en la que no se pide nada a cambio es la expresada por Friedrich Nietzsche hace un siglo de lo que debería ser el superhombre. "El individuo fuerte [superhombre] es aquel que tiene bondad verdadera, nobleza, grandeza de alma, que no da para recibir, que no quiere sobresalir con su bondad; la riqueza de la persona como una premisa".<sup>185</sup>

Santo "es ese rayo que se llama superhombre."<sup>186</sup> Él esta lejos del remordimiento gregario y sólo busca para crear lo que es amado.

Pero no sólo es el superhombre nietzscheano sino que lo trasciende porque aunque el autor de esta teoría afirme que es la represión por parte de la moral cristiana lo que lo lleva a actuar de esta manera, él demuestra que el amor a sí mismo y la armonía que lleva en sí lo hacen buscar la trascendencia no sólo de su figura sino de la humanidad a la que pertenece y de la cual es parte. No salvar al mundo de los desordenes éticos y psíquicos es auto eliminarse y eliminar a la Tierra.

Él no busca (como Superman) establecer la justicia, el orden y el modo de vida norteamericano<sup>187</sup> sino establecer la armonía social, el orden psíquico y la ética humanista, en un primer momento. Después es el sistema que se aprovecha de la preponderancia justiciera y se lo apropia (como todas las creaciones de la comunidad) para hacer ver que es él junto con el héroe el que resguarda el orden.

Queda claro que *Santo* pertenece no a la generación de los superhéroes de la crisis norteamericana de 1929, sino a una serie de elementos mitológicos anteriores al capitalismo. Su esencia, es la misma que la de los relatos de siglos atrás. Su existencia (mitológicamente hablando) es anterior al Estado, pero son estos elementos, burguesía económica y política a través del cine que quisieron arrancarlo para mostrarlo como un superhéroe gringo, pero que a trascendido ese nivel para convertirse en uno de los tres

---

<sup>185</sup> Friedrich Nietzsche. *La voluntad del dominio*, est. 785, España, Edaf, 1980, p. 184.

<sup>186</sup> Friedrich Nietzsche. "Así hablaba Zaratustra", en *Obras selectas*, España, Edimat, 2001, p.40

<sup>187</sup> *Superman*. Dir. Richard Donner. 1978. Entrevista con Luisa Lane.

mitos que comparten las clases subalterna mexicanas: la Virgen de Guadalupe, Pedro Infante y *Santo*.<sup>188</sup>

*Santo* es aquel que más que transformar su narcisismo primario en egoísmo o interés propio, busca el amor a sí mismo como parte de la historia y de un rito mágico que envuelve su personalidad / personaje a través de los tiempos y que comparte con los demás de manera extraordinaria para todos los que en él ven un ser humano que encarna a todos y el cual podemos ser todos. La máscara plateada es el espejo de cada uno de nosotros que detrás del antifaz científico nos escondemos para reprimir esa síntesis histórica que representa la creación de mitos y rituales.

Cuando podamos desprendernos de la represión, mostrada en la severa crítica del héroe-personaje, de las risas burlonas, y de la vergüenza que ocasiona explicar todo con una cara científica y otra mítica (como la mayoría seguimos haciendo) ese día podremos apreciar los combates de lucha libre y criticar en su justa dimensión lo que es el cine como industria y lo que es la figura popular llevada al mercado.

No por algo escribió Nietzsche que "hasta el más valiente de nosotros pocas veces tiene valor para enfrentarse con lo que realmente sabe".<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Revista Somos, *El otro cine mexicano*, p. 39.

<sup>189</sup> Friedrich Nietzsche. "El ocaso de los ídolos", en *Obras selectas*, España, Edimat, 2001, p. 55.

## 5.3 El Santo en la pantalla grande

### 5.3.1 El mito transhistórico de Santo o El hacha diabólica

La lucha del bien contra el mal a través del tiempo y la inmortalidad del héroe



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

(Filmica Vergara Cinecomisiones, 1964)

**Producción:** Luis Enrique Vergara C.

**Director:** José Díaz Morales

**Guión:** Rafael García Travesí y Fernando Osés

**Fotografía:** Eduardo Valdez

**Música:** Jorge Pérez Herrera

**Edición:** José Juan Munguía

**Actuación:** Santo, Lorena Velázquez (Isabel de Arango), Fernando Osés (Encapuchado Negro), Bety González (Alicia), Mario Sevilla (Abraca; Dr. Zanoni), Mario Orea, Guillermo Hernández "Lobo Negro" (primer oponente), José Álvarez Valdez, Mario Zebadua "Colocho" (reportero), Martha Lasso Rentería, Emilio Garibay, Carlos Suárez y Margarito Luna (personajes de la Inquisición), Víctor Velázquez (Oficial de la Inquisición), Juan Garza (segundo oponente), Jorge Mateos y Roy Fletcher (policías de la arena)

**País:** México

**Rodaje:** Una semana

**Clasificación:** A

**Duración:** 1hr. 8 min.

**Total de consumidores:** 220, 370.



## Sinopsis

Después de experimentar una lucha con un aparecido Encapuchado Negro, *Santo* se pregunta la raíz de esta rivalidad y viaja a través del tiempo al año 1603 con su amigo el Dr. Zanoni. Ellos encuentran el origen amoroso de la pugna, pero no sólo eso, la transformación de su enemigo y sobre todo de él mismo en la historia. Este encapuchado lo seguirá a través de la historia hasta que le sea arrancada la capucha y es hasta el siglo XX cuando *El Enmascarado de Plata* lo vence y, por ende, domina al mal.

## Análisis-Comentarios

1603. Una procesión de monjes lleva el cuerpo de *Santo* a la tumba. Al dejarlo allí aparece un encapuchado negro quién le menciona que no lo dejará en paz a través de los tiempos hasta cobrarse venganza por la afrenta que le hizo por el amor de doña Isabel de Arango.

Es este momento es cuando los monjes de manera explícita marcan cuales son las características del héroe: "Este hombre al cual hemos dado santa sepultura hace años que llegó a tocar nuestras puertas en busca de paz y de reposo. Renunció en su vida a riquezas y alto rango ocultando su identidad bajo una máscara de plata como simbolo del bien al cual sirvió combatiendo las fuerzas negras que se ensañaron contra él y la elegida de su corazón. Supo luchar con arrojo y el valor de un hombre superior y también supo vivir con cristiana humildad. Y la sombra siniestra de su enemigo que fue condenado por brujería lo deje reposar en paz."

De entrada la cinta nos muestra las características del héroe representante del bien:

- 1) Renunciar a sus riquezas y posición social. En la tradición cristiana los seres humanos no podemos poseer y debemos servir a la verdad, al bien y a la justicia. El dinero es corrupto y esta hecho por los hombres. En cambio, el amor y la humildad son la base para una buena relación con todos los productos de la creación, con los demás humanos y consigo mismo. Recordemos el pasaje de Jesús cuando pide al joven rico que busca la paz vender sus pertenencias y darlo

a los demás (Mateo 19, 16-24) o; la frase de no puedes servir a dos amos y las cosas del César al César y las de Dios a Dios (Mateo 22,21). Esto mismo lo promueve el budismo.

- 2) Luchar contra las fuerzas del mal bajo una máscara de plata, símbolo del bien. La máscara en este sentido sustraer a los humanos y a los valores de que son depositarios de la degradación que afecta a todas las cosas del tiempo histórico. Pero a su vez, son momentos catárticos en los cuales los seres humanos toman conciencia de su lugar en el universo, ve su vida y su muerte inscritos en el drama colectivo.
- 3) Trató de vengar la muerte de su novia. El honor de los hombres siempre a tenido como objeto a una mujer. La venganza de la novia tiene dos objetivos vengarse por haberle quitado a su enamorada, pero también, el pelear contra el agresor por sentir que su mujer no estaba bien protegida por él.
- 4) Vivió y luchó con brío y valor de un hombre superior.
- 5) Fue cristiano, humilde y contrario a las fuerzas del mal encarnadas en la brujería y sus servidores. Recordemos las predicas del Sermón de la Montaña de Jesús (Mateo 5 al 8) y el destierro de Gautama para convertirse en el Buda.

Pasaron cuatro siglos, pero el reto continuaba. En una función, Santo enfrenta a Lobo Negro cuando de manera inesperada aparece el Encapuchado Negro quién le propina una buena golpiza al plateado y su primer contrincante, desapareciendo después de su cometido. A su vez, el plateado le confiesa a su pretendiente, Alicia, que no puede quererla debido a que siente amor por alguien que no conoce.

Posteriormente, ya entrada la noche en la habitación donde pernoctaba el luchador aparece el mismo hombre de negro quien intenta asesinarlo. Santo después de escuchar un grito de mujer logra escapar de la diabólica arma que porta el caballero del mal: un hacha<sup>190</sup>. Ésta queda enterrada en la cabecera y decide ir a analizarla con su amigo el Dr. Zanoni.

---

<sup>190</sup> El hacha aparece, entre los indios de América del norte, como símbolo de guerra; de destrucción en su papel en la iconografía shivaíta; también es símbolo de cólera. Instrumento de sacrificio en las culturas mesopotámicas y egeas.

Santo junto con su guía, el Dr. Zanoni, resuelven viajar a través del tiempo para investigar quién es ese personaje que tanto lo odia. En la biblioteca-laboratorio del doctor, está uno de sus principales inventos: la máquina del tiempo. Ellos deciden visitar la época de la Inquisición después de encontrar en la azuela una calavera y el número 1603 al cual le dan la interpretación del signo del mal. No obstante, la máscara heredada de generación en generación también tiene una inscripción triangular, que dice: *Abracadabra*<sup>191</sup>. Esta palabra, designa a su creador y protector del bien, el augur Abraca. En ese momento aparece una misteriosa mujer. Ella es Isabel de Arango, quién había salvado la vida de Santo al gritar en su habitación para defenderlo del hachado. Ella era la mujer de la que él había estado enamorado en sus anteriores vidas.

De aquí desprenderemos ciertas características:

1. El mito al igual que la lucha entre los polos opuestos de la ética cristiana son transhistóricos y en el caso de *Santo*, es el defensor eterno del bien ante el mal, ya que ni la misma muerte puede detener la vida sagrada de éste. Lógicamente, el mal en su eterna lucha permanecerá vivó hasta que lo éste el bien.
2. Nos encontramos con la ayuda que recibe el héroe por parte de un mortal (posteriormente veremos otra cosa) y de una mujer muerta pero que no puede *descansar en paz* ya que fue víctima de una muerte violenta en manos de un miembro de las huestes del mal, pero que ha venido del más allá, como enamorada-madre protectoras (rol social de las mujeres) para salvaguardar la vida del héroe. Aquí la mujer cumple esta doble función: mujer encadenada por siglos a la cual hay que rescatar aunque sea en espíritu y; novia-madre protectora del héroe en todos los tiempos.
3. Una de las necesidades y deseos de los seres humanos es conocer de dónde vienen, cuál es su origen, qué son, y por qué son así. Para esto, la eterna ilusión es la máquina del tiempo. Algunos creen en la ciencia como todopoderosa que podrá crear un aparato que nos transportará a nuestro deseo ontológico insatisfecho. Ésta

---

<sup>191</sup> Esta formula fue utilizada durante la Edad Media. Esta palabra proviene del hebreo *abreg ad habra* que significa envía tu rayo hasta la muerte. La disposición de las letras en triángulo invertido dirige hacia abajo las energías de lo alto que el talismán pretende captar. Como los amuletos y los talismanes buscan dar a los humanos un sentimiento de protección, poniéndolo en acuerdo con las leyes misteriosas que rigen el mundo y en relación con poderes superiores. Aquí se establece la relación ideográfica entre protección→Madre→matriz→triángulo (forma del aparato reproductor femenino por fuera y de la matriz).

sólo es una substitución de la imagen que se ha creado el ser humano en su inconsciente social. Evidentemente, con la revolución Industrial los símbolos que se identificaban para designar una *imago* de la vida intrapsíquica se modifican conforme a las necesidades de los tiempos. Otros suponen que a través de la mente o la magia pueden regresar a vidas pasadas para saber quiénes son. Lo cierto es que es una mera ilusión que la ciencia-ficción ha sabido aprovechar. Lo humano permanece, la imagen varía.

4. La necesidad de un fetiche o amuleto son indispensables en algunas formaciones culturales como protectores y ahuyentadores del mal. Esto se deriva de la forma en tótem de los espíritus de los ancestros que los guardaran del tabú de la muerte.

Zanoni y *Santo* se conectan a la máquina y se colocan una especie de cascos en la cabeza para inspeccionar el pasado. Regresan al año 1603.

En ese momento un hombre con una capa oscura entra sigilosamente en una casa y desciende al sótano donde adora a *Arimán*<sup>192</sup>, un demonio representado grande, peludo y con fuerzas del mal, a quién solicita le conceda el amor de doña Isabel. Pero ella esta enamorada de otro hombre. Él era el ancestro de Santo.

En un enfrentamiento verbal, el hombre de negro promete que se encontrarán en un duelo a muerte por el desafío de amar a la mujer que deseaba. El duelo no se hace esperar y mientras el primer *Santo* (todavía sin máscara, sólo con un antifaz plateado) sale de la casa de su enamorada es atacado por el dolido hombre. En el enfrentamiento con sables, el agresor sale herido de muerte y de nuevo va al altar de Satanás (con nombre de *Arimán*) a quién ruega lo salve a cambio de su alma. Las peticiones son escuchadas y con voz de ultratumba, el encargado de las llamas eternas lo convierte en el *Encapuchado Negro*, en señal de los verdugos de la Inquisición y un hacha como símbolo de la herramienta con que se decapitaba a las víctimas. En el corazón de Isabel él no puede intervenir pero le otorga a su vasallo un baúl con oro y joyas para conquistarla.

<sup>192</sup> Arimán en la tradición persa representa el principio del mal, la serpiente de la noche, contrario a Ormuz, principio del bien y de la sabiduría.

El mito del diablo se acerca a los mitos del dragón→serpiente→guardián del umbral→monstruo→y al simbolismo del cerrojo. El diablo simboliza todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia y determinan su regreso hacia lo indeterminado y lo ambivalente: centro de la noche, por oposición a Dios, centro de la luz. En sus dominios el hombre y el animal ya no están diferenciados. Es la fuerza desintegrante de la personalidad (neurosis y psicosis). En el plano psicológico el diablo demuestra la esclavitud que aguarda al que permanece ciegamente sometido al instinto, pero señala al mismo tiempo que sin instinto no hay florecimiento humano completo.

Entonces tenemos otros dos elementos:

1. No hay nada más cotizado que el alma humana para cualquier divinidad positiva y negativa:
2. Si Santo dejó todas sus riquezas por seguir al bien, entonces el mal es dueño de éstas por designio del mismo mal. Es decir, todo el que posee riquezas es servidor no solamente de la mentira, sino del demonio lo que hace que no se pueda servir al dinero y al bien. Por tanto, el Encapuchado Negro sirve al mal y sus corrupciones como el falso amor, la posesión y el dinero.

El sirviente del mal rapta a Isabel y le ofrece las cotizadas pertenencias pero ella se niega, lo que le costará ser encadenada hasta su muerte. Aquí tenemos de nuevo, una de las condiciones del relato mítico: el rescate del objeto perdido o del deseo. La trasgresión es entonces, lo que confronta no sólo al héroe con el mal sino éste con toda la sociedad.

Al mismo tiempo en que el mal se encapucha, el ancestro del bienhechor hace lo mismo. Éste visita a Abraca quién de antemano sabe a que iba el ahora cubierto de plata. Le da su nuevo traje (tal y como aparecía en el siglo XX), su máscara mágica y le da la orden de que nunca use armas y luche a favor del bien, bautizándolo como *Santo, El Enmascarado de Plata*.

1. En este caso el hábito si hace al monje y el monje al hábito. El traje de Santo ha pasado de generación en generación y tiene grandes poderes por haber sido confeccionado por el sacerdote del bien. Ciertamente, Santo pertenece a una casta histórica de bienhechores
2. Como en la mayoría de los relatos antiguos el héroe no es un todo poderoso y omnipotente, sino un actuante del bien. Por ello, necesita de la guía de personaje sabio. En este caso Abraca representa al ermitaño alejado de los placeres de la carne y la civilización que es la guía espiritual, mágica y moral que dará las herramientas materiales y los consejos para llegar a cumplir el destino.

El plateado llega al pueblo y es atacado por el encapuchado a quién se le buscaba por la desaparición de Isabel. Este es apresado en plena lucha con *Santo* y llevado posteriormente a la hoguera donde demuestra sus sobrenaturales poderes al escaparse convertido en murciélago.

El encubierto en la máscara de plata vuelve con el anciano ermitaño Abraca, a quién le interroga el paradero de Isabel. Pero es inútil, ya que le anuncia que un descendiente suyo será quién la encuentre y que él siempre estará a su lado. Santo desconsolado va en busca de paz al monasterio.

De este episodio inferimos dos cosas: 1) el sentimiento de culpa por no haber salvado de las garras del mal y la muerte a su amada y 2) la lucha interna que establece el héroe en la superación del conflicto con un carácter de paz pero también de abandono. Esto en la mitología cristiana lleva a la redención.

El origen del nuevo Santo, el del siglo XX, es éste. La transhistoriedad del deber, del héroe y del mito.

El héroe y el Dr. Zanoni regresan del centenario viaje al laboratorio-biblioteca, donde platican que sólo arrancándole la capucha es como vencerá a su enemigo. En ese momento hace aparición el enviado del mal quién sostiene una lucha con el plateado, pero en el intento de arrojarle el hacha mata a Zanoni. Él desaparece, pero el doctor se convierte en Abraca quién sacrifica su vida para que la misión de *Santo* sea cumplida.

Abraca, es como en las mitologías antiguas, el protector del héroe, también a través del tiempo. En esta ocasión el anciano defenderá el destino del héroe a expensas de su propia vida. Su misión está cumplida y por tanto su ciclo espiritual también. Pero no se puede ir sin antes dejar a quien vigile a favor del bien. Notamos claramente dos características del guía: 1) el guía, sacerdote, ermitaño, brujo se convierte en el siglo XX en el hombre de ciencia. Es decir, la ciencia es la sustitución simbólica de la religión, la magia y la brujería; y 2) la esperanza que se tenía por parte de algunos sectores sociales en los adelantos científicos para enmascarar las grandes carencias de identificación que se dan con el capitalismo tardío mexicano y sus características de confrontación con seres humanos de carne y hueso con formas y cosmovisiones diferentes al orden económico-social que se establecía en aquel momento.

El héroe se prepara para luchar en la arena y su contrincante es poseído por el demoníaco espíritu, pero es vencido.

Al terminar el combate Santo se dirige a acompañar Alicia a quién le pide se aleje de él ya que corre peligro con su enemigo. Esto no fue suficiente por que esa misma noche el encapuchado la asesina en su departamento. El héroe no pudo llegar al llamado de la

chica y aparece cuando el crimen ha sido consumado. No tarda en llamar a la policía pero les anuncia que el culpable lo pagará.

De nuevo Santo tiene que renunciar al amor para no poner en riesgo la vida de alguien que no tenía nada que ver con la historia. No obstante, el mal siempre golpea por la espalda (la idea de la traición) y el encapuchado-antagonista-mal de nuevo ataca a la mujer-objeto del héroe. La culpa vuelve a aparecer pero ahora canalizada a la venganza. Éstas son las pruebas que debe cumplir el héroe antes de llegar al combate final. La promesa esta hecha.

En su estudio *Santo* encuentra en un libro la casa donde tres siglos atrás vio entrar aquel hombre. Se dirige al lugar y se introduce después de tener que escalar por las bardas y azoteas de la casona. Al llegar a la entrada del sótano, Abraca aparece de nuevo y le advierte que ha llegado el momento de medir sus fuerzas ante el mal. *Santo* desciende y encuentra el templo de *Arimán* y a su esclavo. Riñe con el Encapuchado Negro y lo vence arrebatándole su tapadera. Se convierte de nuevo en murciélago pero es aniquilado con una estaca.

1. Estas escenas tienen un orden simbólico específico. La casona encontrada en el libro a la cual luego entra es esa estructura mental y social de la lucha entre el inconsciente y la sociedad. El sótano representa ese punto oscuro, intrapsíquico donde se resuelve esta eterna lucha. El templo de *Arimán* es el inconsciente; Santo el superyó.

2. Después de la anunciación del combate final por el guía. La confrontación no se hace esperar. Infaliblemente, el *Santo*-héroe-bien-moral cristiana lo vence quitándole la capucha, símbolo de la decapitación que hacían los pueblos primitivos para mostrar su victoria a sus compañeros.

El cuerpo esquelético se materializa en el lugar donde su encadenada y le da las gracias a su amado por liberarla y poder seguir su camino. Le da un beso en la mejilla. Santo queda sólo, no sin antes de un *medium shot* que se aleja.

El héroe recibe su paga: la gratitud y el respeto de los seres espirituales por la salvación de las almas de la corrupción del mal y la defensa del mundo. El beso símbolo de del amor le es concedido. La mujer-madre-tierra agradece al héroe en nombre de sus hijos.

La mirada del héroe se pierde en la nada. Pensativo la cámara le ayuda a decir sin palabras Aquí estoy no temas. Yo siempre salvaré ti vida y tu alma.

*Esquema de oposición de caracteres y de valores*

- |                            |                        |
|----------------------------|------------------------|
| 1) Santo-Enmascarado Negro | 7) Amor -Muerte        |
| 2) Enmascarado Negro-Mujer | 8) Riesgo-Programación |
| 3) Bien-Mal                | 9) Perversión-Castigo  |
| 4) Superyó-Inconsciente    | 10) Lealtad-Deslealtad |
| 5) Pasado- Presente        |                        |
| 6) Deber-Sacrificio        |                        |
| 7) Honor-Fechoría          |                        |

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Cabe destacar que en esta cinta no aparece ninguna institución estatal manifiesta para ejecutar algún acto o pedir ayuda. Es sólo entre el bien y el mal.

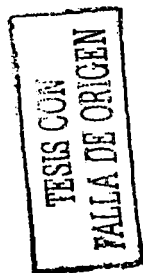
*Esquema de ideología maniquea*

<i>Caida</i>	→	<i>Rescate</i>
<i>Mala acción</i>	<i>Castigo</i>	<i>Buena acción</i>
-Intento de homicidio.	-Muerte	- Luchar por admiración.
-Rapto.		-Raptada. -Vida.
		- Salvar su vida.

Otro inusual y barato de los vehículos entretenidos de Santo hechos por Vergara. Como en *Atacan las brujas* y *El barón Brákola*, la película contiene escenas extensas del retroceso a las épocas coloniales con el antepasado de *Santo*. Los valores de la producción están en una igualdad con los otros filmes de Vergara, es decir, bastante bajos. Hay una lucha entre *Santo* y Fernando Osés que ocurre en laboratorio/biblioteca del Dr. Zanoni, que parece haber sido construido en una esquina muy apretada e incómoda del estudio, probablemente no mayor de 5 metros de ancho. Curiosamente, hay un pésimo efecto durante los créditos: la mayoría se sobreponen sobre un cuadro de un brazo que sostiene un hacha, pero cuando aparecen los nombres del productor y el director, el brazo cobra vida y reduce radicalmente sus nombres por la mitad.



### 5.3.2 Del nacionalismo populista de los 60 o *Santo en el tesoro de Drácula*



**(Cinematográfica Calderón, 1968)**

**Producción:** Guillermo Calderón Stell

**Dirección:** René Cardona

**Guión:** Alfredo Salazar

**Fotografía:** Raúl Martínez Solares

**Música:** Sergio Guerrero

**Edición:** José W. Bustos

**Actuación:** Santo, Aldo Monti (Conde Drácula), Noelia Noel (Luisa), Roberto G. Rivera (Dr. Kur), Carlos Agosti (Dr. César Sepúlveda), Alberto Rojas (Perico), Pili González (Paquita), Jorge Mondragón (Prof. Soler), Fernando Mendoza (Prof. Van Roth), Javier Rizo (Dandy), Carlos Suárez (Ratón), Víctor Manuel González (Atlas), Guillermo Hernández "Lobo Negro" ( X ), Roberto Y. Palacios (José Gardener), Gina Moret (Lupe); mujeres vampiro: Jessica Rivano, Diana Arriaga, Magali, Sonia Aguilar, Paulette

**País:** México

**Rodaje:** 4 semanas

**Clasificación:** A

**Duración:** 1 hr. 23 min.

**Consumidores totales:** 318,848.

## Sinopsis

*Santo* demuestra su habilidad científica, nunca antes vista, en la creación de la máquina del tiempo con la ayuda de su amigo el Dr. Sepúlveda, físico nuclear. Debido a que las mujeres son cuatro veces más fuertes que los hombres (quizá *Santo* notó mientras vivía en Hidalgo que las mujeres además de trabajar en el hogar, el campo, se encargan de cuidar a los niños y los esposos, cargan leña, caminan por horas y van a raspar los magueyes para obtener el pulque, etcétera, etcétera...) es mucho mejor que sea una de ellas, de preferencia joven, la que haga el viaje. Luisa Sepúlveda se ofrece y con un traje plateado espacial transita a través del cono de la máquina (muy parecido al de Tony y Douglas) los años hasta aterrizar en muy excitante *baby doll* en una cama del siglo XIX.

Ya en aquella centuria el profesor Soler recibe a su amigo el también profesor Van Roth a quién le comenta los extraños padecimientos de debilidad y anemia de su hija, pero sobre todo de unas pequeñas marcas en su cuello a la altura de la yugular. En ese momento llega el conde Alucard (que a simple vista se reconoce quien será). Hombre delgado, de ropa diferente a la de los dos acompañantes, sombrío, de mirada pesada y sobre todo de un garbo de los vampiros clasicistas de la primera mitad del siglo XX en el cine. Él sólo conversa unos minutos con los profesores y se va.

Él llega a unas catacumbas (inconsciente) un grupo de mujeres vampiro, de diferentes razas y envueltas en ligeras ropas, lo esperan ansiosas para celebrar el ritual-sacrificio de dos chicas que entrarán a las huestes de la inmortalidad. Posteriormente Alucard visitará a Luisa quien cree que sueña las mordidas que le propina el conde todas las noches. Lo increíble es que el conde sólo tiene mujeres a su servicio a quienes les succiona la sangre. Bastante erótico para ser verdad. Quizás es el símbolo de los deseos sexuales que se expresaron en la cinta no vista en México.

Mientras la brillantes del médico alemán lo lleva a experimentar con el nombre Alucard y descubre en un espejo que significa Drácula (claro sin tilde). De pronto, el conde aparece y el médico nota que no se refleja en el espejo y muestra rápidamente la medicina de Luisa unas ramas de muérdago. Entonces, el descubierto Drácula hipnotiza a la sirvienta que cuidaba a Luisa y le ordena arrancarle el collar de la rama anti-vampiros. La succiona

de nuevo y le ordena que se vaya con él. Ella lo hace. La lleva a conocer su tesoro y posteriormente a su ataúd.

El padre de la chica y el profesor Van Roth, van en su búsqueda y descubren el lugar en el que pernoctan los seres oscuros. Le clavan una estaca de madera al conde y antes de que lo hagan con Luisa, ésta es teletransportada a la habitación donde, literalmente cayó y con la misma toma pero de reversa aparece en la máquina del tiempo. Pero todo esto fue observado por *Santo*, el Dr. Sepúlveda y Perico (patíño del *Santo*) a través de un set de televisión y escondido entre unas cortinas negras un encapuchado negro. Este es el líder de una banda que busca apoderarse del tesoro.

*Santo* decide ir al lugar donde están "muertos" los espectros para arrancar las partes que descifran donde se encuentra el tesoro, el cual dedicará para las personas que lo necesiten. Pero el plateado y su comitiva sólo arrancan el medallón. El encapuchado negro se apodera del anillo. Para juntarlos deciden que Atlas, hijo del gangster, luchará contra el Enmascarado de Plata. El último gana y se entrega el anillo.

### Análisis-Comentarios

Uno de los grandes mitos de la literatura de terror y del cine del mismo género es la leyenda del conde Drácula. Éste surgido de la novela de Bram Stoker da vida a las narraciones de los vampiros.

El vampiro es un muerto que según se cree sale de su tumba, para venir a chupar la sangre de los vivos. Esta creencia está particularmente extendida por Rusia, por Polonia (*upirs*), Europa Central, Grecia (*brykolakas*) y Arabia (*ghorls*). La tradición pretende que aquellos que han sido víctimas de los vampiros se convierten también en vampiros: quedan vacíos de sangre y contaminados a la vez.

El resucitado atormenta al ser vivo por el miedo, el vampiro lo mata sacándole su sustancia, su esencia; no sobrevive más que por su víctima. Entonces, la interpretación se da en la dialéctica del perseguidor-perseguido, del engullidor-engullido, del sádico-masoquista.

El vampiro simboliza el apetito de vivir, que renace cada vez que se lo cree aplacando y al que vanamente nos consumimos en satisfacer, mientras no está dominado. En realidad, se transfiere sobre el otro esta hambre devoradora, cuando no es más que un fenómeno de autodestrucción. El ser se atormenta y se devora a sí mismo; no se reconoce responsable de sus propios fracasos, imagina y acusa a otro. El vampiro, pues, simboliza una inversión de las fuerzas psíquicas contra uno mismo. A su vez, es la lucha entre el instinto de vida contra el de muerte por la perpetuidad de la primera.

En esta ocasión Santo tendrá que enfrentar a su más temido y difícil enemigo: el conde Drácula.

Quizás Alfredo Salazar y René Cardona lo sabían, y sí no, pues el muérdago para algunas formaciones culturales europeas es el *uileiceadh* o *oll-iach*, o sea, "el que cura todo". Es símbolo inmortalidad y vigor. El ataúd simboliza el vientre materno en el cual se duerme y se siente tranquilo protegido como la cavidad víscero-muscular lo es para el feto. Normalmente, el ataúd es enterrado para que se cumpla el ciclo del retorno a la madre-tierra que brindará el descanso eterno. En la tradición cristiana como en algunas otras en Mesoamérica se cree que el ser humano esta hecho de barro y debe regresar a él (ver Biblia, Popol Vuh). Por ello la tradición de los vampiros sugiere que deben dormir en la tierra donde fueron enterrados. Asimismo, vemos de nuevo que las joyas y las riquezas son las tentaciones del mal para el alma humana.

La película no podía terminar con una frase tan sugerente como "los humanos no debemos penetrar al misterio de lo desconocido". Como hemos visto, parte de eso desconocido es el inconsciente, el mundo de los deseos, traumas y perversiones. Ese es al que da tanto miedo se tiene penetrar.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Esta cinta posee una gran carga sexual disfrazada en un simbolismo sado-masquista, que a los ojos de los consumidores causa una gran excitación por las características socio-culturales de los deseos y algunas perversiones ocultas que por los efectos de la cinta, la identificación-proyección sirven como procesos catárticos. Posiblemente estas fueron las bases para llevar a la pantalla grande la mítica película *El vampiro y el sexo* donde, según algunos fotogramas y carteles se muestran las exóticas mujeres vampiro desnudas, lo cual es establece un lazo de desco sexual más grande. Es aquí donde se establece ese juego dialéctico.

Y mientras en otros países se deleitaban con los senos descubiertos de las vampiresas, en México se importaban los personajes y mitos de otros países, en medio de un discurso nacionalista por parte de Gustavo Díaz Ordaz y su séquito, así como de la pequeño-burguesía adulta contra las ideas exóticas (como les llamaban) extranjeras y juveniles.

Por otro lado, el film manipula un ambiente de tensión y de impotencia frente al mundo de la política en ese tiempo, que aparece amenazante y funesto y escapa a la influencia de los individuos. De esa manera expresa una crisis de significado y autoridad en México que alcanzó su culminación con la represión estudiantil de 1968. La cinta en su manejo del tabú no equipara al vampiro con la figura presidencial en ese entonces sino que hace una significativa asociación que especula sobre una confirmación de miedos y resentimientos desarticulados.

A su vez, elogian las delicias de la sensualidad y del éxtasis y establece una lucha con el cristianismo, que reprime el vicio y que ha arruinado a la humanidad con una moral piadosa. Estas asociaciones y explicaciones no transmiten ningún mensaje, pero consideradas en conjunto revelan un sentido: la liquidación del hedonismo de los años sesenta, de la apertura social que se relaciona con el mito de la democracia, la modernidad y las instituciones. Éstas, fueron supuestamente protegidas por el régimen de Díaz Ordaz quién gobernó con mano de hierro y un populismo nacionalista exacerbado, disfraz de las estrechas relaciones cultivadas con Estados Unidos y los industriales nacionales. Según la expresión de Clark Reynolds, el Estado y los empresarios locales formaron alegremente una alianza para las ganancias.<sup>193</sup>

Por otra parte, el miedo que sentían los diferentes Estados en la década de los sesenta ante la inminente avanzada socialista y los movimientos sociales y una inminente guerra nuclear entre las dos potencia mundiales de ese entonces en todo el mundo, optaron por lanzar una campaña propagandística con toda la ideología política para destacar ciertas ideas y ciertos hombres con procedimientos bien definidos y delimitados; expresión normal de la actividad política. No se trata ya de una actividad parcial o pasajera, sino de la expresión misma la política en movimiento, como voluntad de conversión, conquista y explotación.

Los paralelismos con la realidad de la década de los sesenta son demasiado evidentes como para ser pasados por alto. El Estado veía a la juventud que súbitamente se rebeló contra sus padres, experimentó con drogas exóticas y bajo la bandera del amor libre participó en el asalto contra las instituciones y las instancias.

Así, mientras la gran mayoría de la población, obreros, artesanos y pequeños empleados, tuvieron que llevar la carga principal de las crisis económicas y políticas de la época, y no se divisaba el fin de esta situación. La consecuencia era la escasez, de viviendas, los desalojos, los embargos, el hambre y una creciente desesperanza.

Los modelos argumentales, familiares hasta la saciedad y siempre renovadamente variados, necesitaban, de todos modos, una acentuación ideológica: la pequeña taquidactilógrafa que se casaba con su jefe; la vendedora que ama a un pobre diablo, que en

---

<sup>193</sup> Clark Reynolds. La economía mexicana: su estructura y crecimiento en el siglo XX, México, FCE, 1973, p. 189.

realidad es millonario percibe una sorpresiva herencia, y por último los desempleados que no permiten que se les eche a perder su buen humor, luchan empeñosamente contra el destino con cantos y bailes, para finalmente casarse con una rica heredera o alcanzar el éxito gracias a su capacidad, o que, cuando menos hallan la dicha en el amor había concluido.

Los mitos fueron el perfecto vehículo para conducir la información ideológica de la clase dominante a través de los mensajes hacia la clase dominada. La represión era la última opción a tomar. Antes de ella tenían que trabajar la introyección de ciertos valores en defensa de la nación y los individuos.

Las constantes amenazas de la destrucción de los valores "nacionales", la religión y el saqueo del país sirvieron de bases sólidas para que a través del cine encontrásemos la lucha establecida entre el bien-nacional-capitalista contra el mal-extranjero-comunista.

Ello se hizo de manera implícita y explícita a través del cine de luchadores. *Santo en el tesoro de Drácula* representa esta serie de parejas mitológico-sociales que se reproducen en los medios de difusión. La figura paternal del Estado es encarnada por el enmascarado de plata como defensor de los *tesoros* de la nación mexicana: las relaciones familiares, la religión, los valores morales, las riquezas materiales nacionales y lógicamente, la figura estatal.

Ésta es una de las películas más notorias de *Santo*, pero sobre todo porque existe una versión denominada *El vampiro y el sexo* que contiene escenas con mujeres desnudas. Semejante a algunas otras "versiones desnudas" de las películas mexicanas que son conocidas solamente por su nombradía, las fotos y los carteles.

Alfredo Salazar era uno de los recicladores más notorios entre los guionistas mexicanos, e inclusive toma ideas y escenas de esta cinta para posteriormente realizar *Santo y Blue Demon contra el Hombre Lobo y Drácula*. Otro significativo *remake* fue *La venganza de la Llorona*, otra película de Calderón en la que Salazar, incluso, no recibió crédito de la pantalla.

Por supuesto, *El tesoro de Drácula* también pide prestadas partes de su diagrama de *Las luchadoras contra la momia* (1964) (idéntica en su totalidad). *Santo en el tesoro de Drácula* no es una película realmente mala, sino que se estropea estructuralmente al pegar historias, escenas y secuencias integras antes vistas en otros filmes: la secuencia del regreso

al pasado es una versión bastante directa de *Drácula* (con la novela original y las películas anteriores del vampiro como "inspiración"), solamente la transición al diagrama contemporáneo es muy torpe.

*Esquema de oposición de caracteres y de valores*

- |                         |   |                         |
|-------------------------|---|-------------------------|
| 1) Santo-Drácula        | } | 7) Medallón-Anillo      |
| Ladrón                  |   | 8) Vida-Muerte          |
| 2) Drácula-Mujer        |   | 9) Lealtad-Traición     |
| 3) Superyó-Inconsciente |   | 10) Honor-Desonor       |
| 4) Perversión-Castigo   |   | 11) Riesgo-Programación |
| 5) Tesoro-Deseo         |   | 12) Triunfo-Muerte      |

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

*Esquema de secuencias elementales*

*Fechoría a cometer*

- 1) Robar el tesoro de Drácula.
- 2) Drácula desea controlar a las mujeres.



*Fechoría cometida*

- 1) Robar el anillo que desencadena la ira de Drácula.
- 2) Drácula desea poseer a Luisa.

*Hecho a retribuir*

- 1) Salvar a Luisa.
- 2) Recuperar el anillo.
- 3) Eliminar a Drácula.



*Proceso*

- 1) Proteger a Luisa del conde.
- 2) Encontrar al ladrón, apoderarse del anillo y castigar al caco.
- 3) Regresar a la muerte al ser sobrenatural y devolverle su anillo y medallón para que no vuelva a regresar.

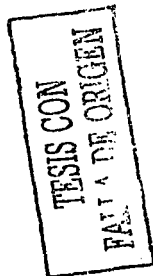


*Hecho retribuido*

- 1) Salvó la vida de Luisa.
- 2) Capturó a la banda de roba tesoros.
- 3) Eliminó a Drácula.
- 4) Regresó el orden a la Tierra.



**5.3.3 De la rivalidad inmortal a la lucha contra el mal.  
Ciencia para quién. Pecado o redención. *Santo y  
Blue Demon contra el Dr. Frankenstein***



**(Cinematográfica Calderón--Santo, 1973)**

**Producción:** Guillermo Calderón Stell y Santo

**Director:** Miguel M. Delgado

**Guión:** Francisco Cavazos y Alfredo Salazar

**Fotografía:** Rosalío Solano

**Música:** Gustavo C. Carrión

**Edición:** Jorge Bustos

**Actuación:** Santo, Blue Demon, Sasha Montenegro (Alicia Robles), Jorge Rusek (Dr. Irving Frankenstein), Ivonne Govea (Marta), Jorge Mondragón (Prof. Ruiz), Carlos Suárez (Secuaz), Sonia Aguilar (Carmen), Rubén Aguirre (Dr. Genaro Molina), Jorge Casanova (Dr. Mora), Sebastián Verti, Carlos Nieto (Cmdte. Gutiérrez), Octavio Menduet (esposo de la muerta), Sonia Fuentes, Angélica Cháin (Lilia), Agustín Meza de la Peña, Carlos Bravo y Fernández "Carl Hillos" (reportero), Lina Michel (primera víctima, Berta); luchadores: Ray Mendoza, Enrique Vera, El Ángel, César Valentino, El Gran Marcus; Enrique Llanes (anunciador); referees: Roberto Rangel, José Rojas y Marhala

**País:** México

**Rodaje:** 2 semanas

**Clasificación:** A

**Duración:** 1hr. 20 min.

## Sinopsis

El Dr. Irving Frankenstein, quien tiene 113 años pero es muy joven (ya que ha descubierto el factor *Beta*, sustancia encargada del rejuvenecimiento), experimenta con trasplantes de cerebro para revivir a sus esposa Sandra, quien murió de cáncer cerebral 80 años antes. Él mantiene su cuerpo congelado. Su ayudante, el Dr. Genaro Molina busca a científicos de esa especialidad para que el experimento no fracase como ha sido con 12 mujeres jóvenes, las cuales son convertidas en zombis.

Su único experimento exitoso es *Golem*<sup>194</sup>, un coloso hombre negro quien es motivado por un transmisor electrónico implantado en su cerebro. El único defecto del gigante africano es que posee una gran fuerza pero poca agilidad. Para ello es necesario el cerebro de Santo. El científico usa a Alicia Robles como carnada para atraer a uno de sus dos protectores y novio: *el Enmascarado de Plata* (este es uno de los motivos de la partida a la aventura del héroe). Alicia, es una mujer joven hija de un luchador profesional amigo del plateado y el demonio azul. Ella es química y trabaja en los laboratorios clínicos del anciano Dr. Ruiz.

Este anciano notifica a la policía el rapto de la joven. De inmediato es comunicado a *Santo* y *Blue Demon*. Ellos llegan a la comandancia y allí son presentados con las dos oficiales, Marta y Carmen, encargadas del caso. Al enterarse Frankenstein por el periódico de las oficiales ordena el secuestro de las mismas, pero los enmascarados frustran el intento.

Frankenstein molesto por su primer derrota envía un recado a *Santo* en el cual advierte que si no asiste a la cita (escrita en dicha carta) convertirá a Alicia en zombi. Como es usual en las películas del plateado, éste le da a *Demon* su eficaz medio de comunicación para casos de peligro: un reloj transmisor.

*Santo* asiste a la convocatoria y es llevado al laboratorio del genio quien se niega a liberarla y prepara al enmascarado para el trasplante. El héroe logra activar el reloj y su

---

<sup>194</sup> El *Golem* es en las leyendas judías, una especie de hombre-robot creado por medios mágicos o artificiales, en competencia con la creación de Adán por Dios. Semejante creación se efectúa por imitación del acto creador divino y puede entrar en conflicto con él. Procedente de concepciones judías como hindúes, es en parte producto de un héroe, un artista que combate por su redención y para sí mismo, y que purifica mesiánicamente a la otra parte, el Golem, su propio yo no redimido. En un sentido más interno, éste no es sino la imagen de su creador, la efigie de una de sus pasiones que crecen y amenazan con aplastarlo.

compañero interrumpe una cena para ir en busca de su amigo. Llega al laboratorio e impide la operación y juntos liberan a la chica.

Frankenstein, *Golem* y uno de sus secuaces logran escapar y preparan su venganza. Esta será asesinara al plateado en el ring. Para ello, el creador y su criatura se enmascaran para pedir una pelea con el héroe de las multitudes. La lucha esperada *Santo* contra el extranjero sensación *Mortis* se pactaba y a los pocos días se enfrentaban. En pleno combate y ya casi a punto de que el gigante asfixiará al plateado, *Demon* identifica al lacayo del científico y lo somete para saber quiénes son los enmascarados. Al saberse descubiertos el Doctor y su creación tratan de escapar por la azotea de la arena pero el plateado y el demonio azul los interceptan y después de una riña son impulsados en caída libre. Ante un público extasiado los héroes descubren que el Dr. Frankenstein es nada más y nada menos que el anciano profesor Ruiz.

### Análisis-Comentarios

El muy somero esbozo del argumento del *Frankenstein* (copiado de la cinta de James Whale) pone en evidencia la distancia con la cinta y con la novela de terror de Mary Shelley, escrita en 1818. Excepto el motivo central –la creación de un hombre artificial-, poco contiene el film que recuerde la obra de la romántica inglesa (lo cual se rescata en la cinta *Santo contra la hija de Frankenstein*). Ya en el XIX, la figura del osado científico y su monstruosa criatura se habían desprendido de su origen, convirtiéndose en un mito popular moderno. De ello rinden testimonio las numerosas versiones dramáticas del tema, a las que se sumaron, a comienzos del siglo XX, las primeras versiones del cine mudo.

La ciencia se ha convertido en uno de los tabúes-mitos de nuestra época. Asociada con la tecnología proveniente de la Revolución Industrial, esta idea de progreso y cultura a través del conocimiento absoluto, único y casi irrefutable a sido uno de los grandes motivos de frustración, frialdad, estoicismo, pero también de control, poder y dominación. La concepción de éstas impresiones se han encargado, por un lado, de excluir todo lo que no entra en los parámetros medibles y enajenados de lo que es la ciencia desde la óptica de los poseedores de los medios de producción y sus instituciones, que crean y se valen de los

conceptos-prejuicios de quién debe poseer este conocimiento. Así, rituales, mitos, leyendas, tradiciones, costumbres, no pasan de lo folklórico, mientras todo intento de creación de conocimiento no es reconocido por los patrones-vicios de quienes ostentan el privilegio de la clasificación del pensamiento.

Por otro lado, quién *posee* este conocimiento *tiene* la aspiración del poder, porque mucho se juzga en la moral burguesa el empleo de la ciencia para fines no-pacíficos cuando el mismo sistema capitalista se basa en la explotación de seres humanos a través de la tecnología para la absorción de la plusvalía; no digamos de esta empleada con fines bélicos imperialistas.

Entonces el mito del poder del conocimiento substituye al de la religión, la magia y la brujería. El científico es el brujo moderno. Él es el encargado de dar una explicación a todo lo desconocido, así como buscar las formas de una vida más placentera (aunque la realidad claramente muestra otra cosa). Él buscará la inmortalidad, la fuente de la eterna juventud y la fortaleza. "Porque quiero aterrorizar a la sociedad y hacer ver a la policía con que clase de genio se esta enfrentando".

En esta cinta vemos que el antagonista ya no es implícito para la sociedad y explícito sólo para el héroe sino que es declarada la agresión contra la sociedad. Lógicamente el aparato represor del Estado es uno de los principales enemigos. Claro esta que en esta cinta de 1973 se muestra al gobierno y su brazo ejecutante, la policía, como los que caen en presa de los intereses más perversos de la sociedad como la manufacturación de un ejército de hombres (sólo faltó decir que iguales y que se comen a los niños) para derrocar a los líderes de la sociedad. El Estado toma una posición de paternalista y protector, pero incapaz. Así los héroes-Estado no sólo se salvan y lo hacen con la joven, sino a las mujeres-objeto-incapaces y a la sociedad completa. Los enemigos son los extranjeros que atentan contra la sociedad y sus aliados nacionales. Quizá les suene los movimientos sociales y guerrilleros de la época como 1968, 1971 y la Liga Comunista 23 de septiembre.

Al igual que en el texto que da vida al mito el genio roba a Dios el conocimiento del árbol de la sabiduría para crear un ser como los humanos. Como Prometeo<sup>195</sup> con el fuego del Olimpo.

Mary W. Shelley escribe las inquietudes de los seres humanos y su aspiración constante en indagar en el origen de la vida para poder crearla y así, emular la tradición judeo-cristiana-islámica de Dios. Naturalmente, en una sociedad católica, esto es un hecho sacrilego. Pero, recordemos que la sociedad capitalista en la que se vivía en los 70 aprovechaba los adelantos tecnológicos para crear tensión entre los bloques geopolíticos y experimentar con las naciones pobres. En este sentido un gran temor inundaba a la humanidad. Entonces ese conocimiento en manos humanas es un arma de dos filos: sirve para dar vida o para crear una obra de destrucción. En la medida en que interviene la ansiosa ambición por el poder, esa obra terminará sirviendo a fines destructivos.

Para la década de los setenta el discurso de la inclusión de las mujeres al mercado de trabajo (no el de reivindicación) lleva a estas cintas a presentar dos agentes de la policía de este sexo, pero se les pone de la misma forma o peor que anteriormente. Ellas demuestran poco intelecto, capacidad y de todas maneras deben ser protegidas y rescatadas por los héroes-hombres-falo. "Que bueno es que nosotras podamos defendernos pero es mejor que ustedes lo hagan", menciona una de las agentes a los héroes.

La idea del mal esta más cerca de ti de lo que crees, aparece de nuevo y ahora la anciana de las manzanas se convierte en un perverso hombre de ciencia. Emulando la cinta de 1971, *Santo contra la hija de Frankenstein* (Miguel M. Delgado), el argumento es muy semejante. *Ursus*, la creación de la madre del ahora científico, logra hacer a un ser más horrible pero más noble que *Golem*. El primero muere encajado en la punta de una cruz de madera del panteón (donde se encontraba su escondite) al auxiliar al plateado. El segundo en una supuesta arena de lucha libre. Esta nueva cinta a color, por cierto, muestra el sentido de las desviaciones del conocimiento del camino del bien-Estado y las repercusiones que se

---

<sup>195</sup> La base de este mito moderno proviene de griego Prometeo. Éste modeló un hombre con barro de la Tierra y Minerva encontró su obra tan loable que le ofreció su ayuda para perfeccionarla. Prometeo le rogó que lo llevara al Olimpo con objeto de ver por él mismo que cosa sería más conveniente agregarle a su hombre de barro. Al ver un gran fulgor en todos los dioses supuso que era el fuego divino y tomó una cañuela y robó un poco del fuego del Sol. Con él regresó a la Tierra y lo insulfó en el muñeco. Júpiter se molestó y retiró el fuego de los hombres, pero Prometeo lo volvió a robar. Ahora Júpiter le mando una mujer y una caja donde estarían todos los males del mundo pero él las rechazó. Indignado el dios envió a Mercurio y Vulcano con la ayuda de la Fuerza y la Violencia lo encadenarán al Cáucaso para ser devorado diariamente por un buitre durante 30 mil años.

tiene por ello. El ansia de poder y la maldad, que van casi siempre de la mano, son las fuentes de toda desviación social (según su discurso), pero entonces, queda la pregunta y el Estado y sus instituciones ideológicas-represivas no son fruto de ello y además lo encarnan día a día.

A su vez, el espectador intuye que la perversión del doctor no ha de ser duradera. A diferencia de la cinta Miguel M. Delgado de 1971, el efecto de la ambigüedad no se origina aquí a partir de la duda acerca de la realidad de los sucesos fantásticos, sino desde la ambivalencia de los sentimientos que se desencadenan en el espectador, y a partir del inesperado vuelco de los acontecimientos, que se vinculan con la expectativa angustiosa de una muerte amenazante, no se logra en esta cinta.

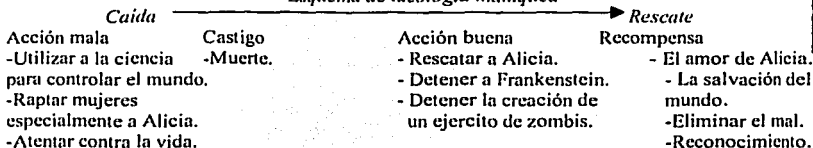
El film presenta el fracaso de la ciencia con detalles clínicos repugnantes y la hacen aparecer como un exorcismo sin efecto. *Santo* se considera el guía del rito de expulsión del diablo social así como lo que se opone al mal. Ellos ya no pueden cambiar, pero el espectador sí; por lo menos a eso apunta el intencionado mensaje del film.

El clímax de esta película es virtualmente idéntico *Las luchadoras contra el médico asesino* (1962) y a *Las luchadoras contra el robot asesino* (1968), no sorprendiendo puesto que Alfredo Salazar escribió las tres cintas. Si no, *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* es una película razonablemente entretenida con algunos fragmentos interesantes pero un monstruo algo decepcionante (básicamente apenas un individuo negro grande con una cicatriz obvia alrededor de su cráneo).

#### Esquema oposición de caracteres y de valores

- |  |                       |
|--|-----------------------|
| 1) Santo y Blue Demon-Dr. Frankenstein | 7) Juventud-Dominio   |
| 2) Dr. Frankenstein-Alicia             | 8) Perversión-Castigo |
| 3) Poder-Vida                          |                       |
| 4) Vida-Golem                          |                       |
| 5) Muerte-Ciencia                      |                       |
| 6) Ciencia-Vejez                       |                       |

#### Esquema de ideología maniquea



TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

5.3.4 De la lucha libre a la INTERPOL. *Santo en Misión Suicida*



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

(Puerto-Mex Films/Jorge Camargo, 1971)

**Producción:** Jorge Camargo

**Director:** Federico Curiel

**Guión:** Fernando Osés

**Adaptación:** Rafael García Travesi

**Fotografía:** Agustín Jiménez

**Música:** Gustavo C. Carrión

**Edición:** Eufemio Rivera

**Actuación:** Santo, Lorena Velázquez (Ana Silva), Elsa Cárdenas (Miss Thomas), Dagoberto Rodríguez (Sebastián), César del Campo (Topacio), Guillermo Gálvez (Otto), Roxana Bellini (Elke), Patricia Ferrer (Debbie), Juan Gallardo (Dr. Muller), Paco Magaña (Dr. Richard Thomas), Fernando Osés, Carlos Suárez (secuaces), Ángela Rodríguez, Susy Bauzer, Carlos León (agentes de INTERPOL), Carlos Hennings, Yolanda Ponce, Pola Sanders (cantante), Los Teen Agers (combo), Margarito Luna (karateca)

**País:** México (tomas en México y República Dominicana)

**Rodaje:** 2 semanas

**Clasificación:** A

**Duración:** 1hr. 17 min.

**Consumidores totales:** 185, 425

## Sinopsis

Un fugitivo científico Nazi, el Dr. Muller, llega a México proveniente de Sudamérica es secuestrado por un comunista llamado Sebastián. Muller es buscado por una organización de judíos que buscan a los criminales de guerra. Ahora si no quiere ser entregado a sus antiguos ejecutados debe servirle a sus antiguos enemigos: los soviéticos. Cuando este acepta, lo primero que harán es cambiarle su cara bajo una intervención quirúrgica plástica. Él es necesario para utilizar su formula de lavado de cerebro en las filas de formación de espías y saboteadores de los comunistas en Santo Domingo.

*Santo* es contactado por Topacio, agente de la INTERPOL. Él desea que el enmascarado le ayude a encontrar a la banda de espías. Uno de ellos fue capturado, pero no confeso nada. Al puro estilo del Servicio Secreto mexicano y la DIPT, el plateado afirma al comentario del agente que no fue torturado para que confesara, "Desafortunadamente, quizá".

Para lograr la cirugía plástica se necesitaba al mejor médico de la especialidad en el mundo el Dr. Richard Thomas. Para ello, secuestran a su hija al momento de ser trasladada del aeropuerto a su apartamento.

La agente secreta *Piscis* es perseguida, pero logra huir e ir a casa de su nuevo compañero enmascarado. Ellos salen del lugar pero son atacados por tres espías contrarios. Santo los enfrenta y ocurre algo muy curioso. Los agentes *del bien* logran escapar.

El cirujano llega a México y de inmediato es secuestrado. Mientras tanto Santo trata de darles alcance en su deportivo negro pero es bloqueado por un camión del mismo equipo y después de luchar secuestra a uno. Pero no confiesa. Por la noche, Santo y Piscis pelean contra unos agentes que entraron en la habitación de ella. Pero a uno de ellos se les cae una pulsera con la inscripción *Para Elke con Amor. Santo Domingo, octubre, 1971*. Después de investigar a todas las mujeres que hayan ingresado al país con ese nombre hayan a una sospechosa, quien dirige el espacio de formación de espías en la Dominicana. Santo y Ana viajan a la isla.

Ana toma clases en la academia de Elke. La prueban en habilidades y defensa personal con Debbie, una instructora de karate y hermana de Otto uno de los espías. Esa noche *Santo* entra a la oficina de Elke y roba una foto donde están los dirigentes del grupo. Al escapar es atacado por un comando de mujeres en bikini armadas. Topacio identifica a



Sebastián como guardia de Hitler y antes de dejar Alemania se une a los rusos contra los Estados Unidos.

Al encontrarse Otto con Elke (su pareja) identifican a Ana y la hacen prisionera. Esa misma noche Santo vuelve al lugar y es capturado momentáneamente por las mismas chicas de bikini con metralletas, pero él logra escapar arrojándose a la piscina donde lucha contra un tiburón y entrando por un ducto hasta un río. Mientras Debbie ayuda a que Ana escape.

Ellos después de ser informados por la joven instructora de karate donde se encontraban los dirigentes avisan a los agentes de la policía internacional y van a capturar a los malhechores. Para ello Santo enfrenta a dos karatecas y entra a la oficina donde los líderes discuten la problemática y descubrir el rostro del Dr. Muller. En un fuego cruzado muere Sebastián y uno de sus secuaces. Los agentes entran para arrestarlos. El médico descubre la cara del nazi y no existe ninguna diferencia, sólo una svástica grabada en su frente.

Los agentes se retiran pero Ana pide unos momentos para hablar a solas con el plateado y confesarle que esta enamorada de él. Pero al regreso sólo encuentra su máscara con la inscripción: *Para Ana con amor*.

### Análisis-Comentarios

La eterna lucha de los años 50 a los 80 fue la *Guerra Fría*. En ésta, el espionaje jugaba un papel determinante. Poseer información y control de las operaciones de los enemigos para asegurar posiciones y acciones estratégicas han sido siempre determinantes para toda guerra. "El que se enfrenta al enemigo durante muchos años para luchar por la victoria en el combate decisivo, pero permanece ignorante de la situación del enemigo[...] está totalmente desprovisto de humanidad. [...] Pues si el príncipe esclarecido y el general competente derrotan al enemigo cada vez que pasan a la acción y sus hazañas se salen fuera de lo común, es gracias a la información previa".<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Sun Tzu. *El arte de la guerra*, México, Gemika, 1997, p. 112.

El Estado mexicano como fiel servidor del gran capital y su ideología expresada a través de los medios de difusión, comandada por los Estados Unidos en América, no tardan, después de Tony Dinamo, lanzar a varios agentes secretos de los que destaca por la impresión que deja el género de lucha libre y las características del héroe. Santo, en esta ocasión, no se enfrenta contra entidades psíquicas que salen del inconsciente para rebelarse de la atadura de la represión, sino contra otros que les causaban problemas a la salud económica, política, social y mental a los dueños de los intereses imperialistas en el mundo.

La avanzada de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas territorial e ideológicamente por mucho tiempo hizo temblar a los burgueses del mundo. Ellos en su afán de control social, emprendieron una serie de modelos propagandísticos-nacionalistas (y de represión) para mantener a la sociedad civil bajo el temor de la avanzada comunista y el peligro que supuestamente representaba al orden socialmente establecido en el país, que no era más que el del poder burgués.

México no podía ser la excepción y no tardó en emprender esta campaña anticomunista y nacionalista entre los sectores proletarios del país. La idea de la uniformidad del pensamiento, las ropas, la escasez económica, el robo de niños y el ataque contra la religión fueron algunas de las frases escuchadas constantemente por algunos sectores pequeño burgueses y proletarios. El temor por parte de los primeros por no ascender al escalafón privilegiado y la pérdida de las mínimas pertenencias y creencias en los segundos fueron los principales motivos utilizados por la burguesía y el Estado para mantener el control de la población.

Pero ¿qué había sido tan atroz como lo que se hablaba que era el socialismo? Habían pasado sólo 26 años (para 1971, año de realización de la cinta analizada) de finalizada la Segunda Guerra Mundial y uno de los regímenes más cuestionados por el racismo y el genocidio del que fueron los principales ejecutantes fue el nacionalsocialismo. Entonces, se veía al socialismo como la nueva amenaza contra el "mundo libre" representado por los Estados Unidos. Ese mundo libre, lógicamente, no era tan libre. La forma de neocolonialismo e imperialismo por parte de las potencias económicas capitalistas oprimían de una manera exorbitante a los países de llamado Tercer Mundo.

Pero para salvaguardar los intereses de los mexicanos y las mexicanas estaba Santo: El Enmascarado de Plata.

De entrada, entendemos que los soviéticos, mal del mundo en ese momento recurre a las tácticas del viejo mal nazi para buscar el mismo objetivo, controlar el mundo.

Por otra parte, se maneja la idea del lavado de cerebro en los seguidores de la doctrina retomada por la Unión Soviética y otros países. La concepción de personas con esta tendencia de pensamiento sólo podía ser entendida desde este método de dominación. De nuevo, fuerzas oscuras eran las responsables de "meterles esas ideas" a la población. Todo seguidor de la doctrina marxista y del socialismo científico era además de una amenaza a la sociedad, un alienado. El antagonista de la sociedad y del héroe-Estado es el socialismo.

Por último, la base de entrenamiento de estas fuerzas es una isla caribeña. Cualquier semejanza con el régimen socialista cubano no es pura casualidad. Recordemos que a partir de 1958, el temor de pasar de una Guerra Fría a una más *calientita* aumentaba. La tensión por la entrada de misiles soviéticos en la isla cubana representaba una amenaza para los yanquis.

Uno de ellos fue capturado, pero no confeso nada. Al puro estilo del Servicio Secreto mexicano y la DIPT, el plateado afirma al comentario del agente que no fue torturado para que confesara, "Desafortunadamente, quizá".

En la cinta encontramos también el rol de la mujer activo pero con limitantes. Ana es una espía que comete infinidad de errores pero que siempre es rescata por el héroe-falo. La hija del doctor sólo sirve de señuelo para atrapar al médico (hombre) que es el importante. Elke es activa pero pertenece al bando contrario, es decir, es la otra concepción de las mujeres las maléficas. Las chicas de instrucción tienen clases de defensa personal y demás y de todas maneras aunque con mayoría y armadas no pueden atrapar a *Santo*.

Cuando el plateado enfrenta a los comunistas fuera de su caso ocurre algo muy curioso. Piscis mata de un disparo a uno de ellos (Fernando Osés) quien aparecerá en la siguiente secuencia en una serie de tomas, también bastante ilógicas.

La siguiente es una secuencia de una lucha en la arena, pero tiene grandes errores técnicos: 1) la textura fotográfica de la filmación de la lucha no corresponde a la de Piscis y otros como espectadores; 2) aparece de nuevo Fernando Osés, el espía asesinado; 3) se presenta a los espías junto a la agente como si nada sin hacerle nada, como público general.

A diferencia de *El hacha diabólica* y *El Dr. Frankenstein*, el *Santo* tiene la oportunidad de establecer una relación amorosa y la abandona por el deber, o sea, por la libertad individual, sin compromisos para seguir luchando por el bien y la justicia.

Esta es una película de moderado entretenimiento de *Santo*. Él aparece solamente en una escena en la arena de lucha, pero para compensar esto realiza seis luchas en la cinta y cinco de éstas son las secuencias más extendidas de acción, con un cierto trabajo *hand-held* decente de la cámara fotográfica.

En el lado negativo, *Misión Suicida* contiene más *bloopers* de la producción que los generalmente acostumbrados, incluyendo un micrófono de auge visible, los alambres obvios en una "bomba" y un tiburón de caucho, además, de los errores más evidentes de continuidad. Por ejemplo: el ya mencionado con Carlos Suárez y Fernando Osés que mueren y aparecen de nuevo mezclados entre el público de una arena con Lorena Velázquez; el agente Ana, compañera de Santo y de INTERPOL va a la República Dominicana. Esto es conseguido por: a) un letrero de una terminal del aeropuerto, (b) un rótulo de un vuelo de la línea aérea, (c) una secuencia en el aeropuerto de Santo Domingo, (d) algunas imágenes de turistas en la ciudad, (e) una carretera con una lectura "a Santo Domingo." En ningún momento vemos Santo o Ana

La música en esta película no merece ningún premio tampoco. Las escenas donde aparece un grupo musical usando una peluca rubia, cantan y bailan con un número insulso. Esto es una secuencia para morirse de risa. Lorena Velázquez es horrible con su canción, que viene inmediatamente después. Y el resto de la cuenta por Gustavo C. Carrión que con su órgano electrónico *Lily-Ledy* con el que musicalizó muchas de estas cintas.

Un aspecto curioso del lanzamiento fuera del país de *Misión Suicida* fue su clasificación de *solamente adultos*, considerando particularmente que la película era clasificación A en México. En la versión mexicana tiene una escena en unas regaderas de mujeres, en donde Lorena Velázquez y Patricia Ferrer se muestra semidesnudas por detrás.

El elenco de *Santo en Misión Suicida* es muy similar a *Santo contra la mafia del vicio* y *Las momias de Guanajuato*: Santo, Patricia Ferrer, Elsa Cárdenas y Carlos Suárez aparece en los tres, mientras que César del Campo, Dagoberto Rodríguez, y Juan Gallardo está en dos de cada uno. Roxana Bellini era una ejecutante dominicana que había aparecido previamente con el enmascarado en *Santo en el museo de cera*. Guillermo Gálvez era el

hermano del bandido bien conocido José Gálvez de la película. Además, la voz de *Santo* fue doblada en esta película.

### Esquema oposición de caracteres y de valores

- |                                   |                              |
|-----------------------------------|------------------------------|
| 1) Santo-Comunistas y Nazis       | 8) Espionaje-Contraespionaje |
| 2) Comunistas y Nazis-Mundo libre | 9) Riesgo-Plan               |
| 3) Mundo libre-Cuba y URSS        | 10) Perversión-Justicia      |
| 4) Deber-Sacrificio               | 11) Lealtad-Deslealtad       |
| 5) Codicia-Ideal                  | 12) Capitalismo (bien)-      |
| 6) Amor-Muerte                    | Comunismo (mal)              |
| 7) Mujer -Conciencia              |                              |

### Esquema de secuencias elementales

#### Fechoría a cometer

- 1) Controlar el mundo

#### Fechoría cometida

- 1) Secuestro del nazi buscado.
- 2) Secuestro del cirujano plástico.
- 3) Ataque a Santo y Piscis.
- 4) Lavados de cerebro para convertir a mujeres en atacantes.

#### Hecho a retribuir

- 1) Eliminar a los dirigentes comunistas.
- 2) Eliminar el grupo de mujeres que están formando y ponerlas en libertad.
- 3) Rescatar a Piscis y al médico.
- 4) Rescatar al mundo.

#### Proceso

- 1) Identificar a los miembros de la banda.
- 2) Encontrar su guarida.
- 3) Infiltrar a una espía.
- 4) Santo se introduce a la base sigilosamente pero es sorprendido y capturado.
- 5) Escapa y regresa para luchar y gana.

#### Hecho retribuido

- 1) Salvación del mundo del comunismo.
- 2) Salvación del médico, Piscis y las mujeres del grupo.
- 3) Reconocimiento de la INTERPOL, el capitalismo y el mundo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**5.3.5 La magia de la negra la indoeuropea la desea o *Santo contra la magia negra***  
**La internacionalidad y la inmortalidad del héroe**



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

(Películas Latinoamericanas-Cinematográfica Flama, 1972)

**Producción:** Jorge García Besne

**Director:** Alfredo B. Crevenna

**Guión:** Fernando Osés

**Adaptación:** Rafael García Travesi

**Fotografía:** Alfredo Uribe J.

**Música:** Henry Celestin

**Edición:** Reynaldo P. Portillo

**Actuación:** Santo, Elsa Cárdenas (Lorna Jordán), Sasha Montenegro (Bellamira), Gerty Jones (Michelle), César del Campo (Jorge), Fernando Osés y Carlos Suárez (agentes extranjeros), Guillermo Gálvez (Prof. Jordán), Ismael Ramírez, Alexandre Abraham, Luc Gourgé, Joseph Duvivier, Jean Claude Cadet, Lyne Williams Rouzier Ballet con Nancy Saliba y Edmond Bailly, Les Difficiles de Petionville (banda)

**País:** México-Haití (la cinta se realizó en Haití).

**Rodaje:** 1 semana

**Clasificación:** A

**Duración:** 1 hr. 32 min.

**Consumidores totales:** 166, 546

### **Sinopsis**

La fórmula del Prof. Jordán para crear una bomba más poderosa que la *H* es buscada por los comunistas junto con Bellamira, una sacerdotisa vudú negra, que asesina a sus oponentes por medio de este rito religioso. *Santo* tendrá que enfrentarlos descubrir el misterio y desafiarse a la prueba de *Dambalá*.

## Análisis-Comentarios

Los seres humanos han sentido la presencia de fuerzas ocultas a su alrededor, y de fuentes secretas de conocimiento y poderes latentes en su interior. Constantemente se trata de describir las creencias de la humanidad sobre ese otro mundo misterioso y sobre los medios con los que intentado entrar en contacto con él. Uno de ellos son las religiones (*religio, de relegere, repensar, o quizá religare unir*).<sup>197</sup>

Es la afirmación de la creencia en los dioses o en un Dios único, en un mundo espiritual y en otro mundo o mundos que existen más allá del que habitamos. Es la suma de creencias, sentimientos y prácticas individuales y sociales.

El mensaje fundamental de las tradiciones religiosas a quienes buscan el secreto de la vida es que el hombre no se conoce a sí mismo. Desconoce el grado de su debilidad y las posibilidades de su grandeza. De allí, que en todas las tradiciones sagradas del mundo haya

---

<sup>197</sup> Para Freud, en el animismo, el universo está poblado de seres espirituales y demonios que animan y generan animales, plantas y cosas inertes. Los primitivos creen además que los hombres poseen almas que moran en ellos mismos, y que en cierta forma son independientes de sus cuerpos. El sistema animista gira en torno a estos seres autónomos: es una forma de explicar el universo, reemplazada luego por los sistemas religiosos y más tarde por las teorías científicas.

Pero además de ser una forma de explicar el universo, es también una forma de dominarlo, mediante las técnicas del ensalmo (brujería) y la magia. Son técnicas que movilizan a los espíritus para que estos cumplan la voluntad del hombre: proteger, dañar, etc. Entre estos procedimientos está el daño hecho a un muñeco que representa al enemigo (similitud), o también actuar sobre algo perteneciente al enemigo como un cabello, o comer su carne, etc (contigüidad). Tanto la similitud como la contigüidad implican contacto. Son relaciones entre cosas, pero en el animismo las relaciones existentes entre las representaciones (palabras o pensamientos) se presuponen también entre las cosas, de forma tal que lo que hagamos con nuestras representaciones se supone que ocurrirá también con las cosas. Esto se llama 'omnipotencia de los pensamientos', como el neurótico que cree que al pensar en la muerte de alguien, esta muerte ocurrirá realmente. Los enfermos obsesivos son así supersticiosos, aún cuando reconozcan ellos mismos lo absurdo de su actitud.

La omnipotencia de los pensamientos se aprecia en el animismo, donde el hombre mismo se atribuye omnipotencia. Si bien en las cosmovisiones religiosas el poder es atribuido a los dioses, el hombre se reserva la posibilidad de influir de alguna forma sobre ellos. En cambio en las cosmovisiones científicas el hombre acepta su pequeñez, pero confía en que dominando las leyes naturales podrá ser omnipotente. En todos aflora, y especialmente en los neuróticos, este narcisismo intelectual u omnipotencia de los pensamientos. Originalmente esto viene de la magia, donde el hombre mismo es omnipotente; después pasó al animismo (omnipotencia de los espíritus), y luego a la religión (omnipotencia de los dioses). En tales casos Freud explica esta proyección de la omnipotencia en otro ser, para que en el hombre no coexistan dos tendencias conflictivas que luchan por ser omnipotentes, pues evidentemente ambas no pueden serlo. La proyección permite aliviar este conflicto.

En realidad lo proyectado no está afuera sino que está reprimido, latente, o sea es inconsciente. A este material latente accedemos interpretándolo, por ejemplo a través de los sueños, las fobias, las obsesiones y los delirios. Psicoanalíticamente, aquellos motivos escondidos existen también entre los salvajes en su animismo y su magia, pero en ellos, a diferencia del caso neurótico cuyo síntoma es improductivo, sus invocaciones mágicas tienen un sentido racional: por ejemplo el precepto-tabú de que los guerreros al pelear deben olvidarse de sus esposas, es para que puedan luchar despejados sin la añoranza de los ausentes. (Sigmund Freud. *Tótem y Tabú*, p.p. 109-141).

ideas y disciplinas que parecen enfrentar al hombre con lo que hay de animal y divino en su interior.

Todos los métodos y prácticas de las tradiciones sagradas pierden su propósito religioso verdadero cuando se utiliza equivocadamente, como dispositivo manipulativo para satisfacer objetivos egoístas. De aquí que los profetas de Israel condenasen incluso los rituales más sagrados cuando se celebraban sin un reconocimiento interno de desamparo personal y de la obligación para con el dador de la vida. Asimismo, las poderosas prácticas meditativas del budismo Mahayana<sup>198</sup> sólo tengan un efecto liberador cuando se llevan a cabo con el propósito de beneficiar a todos los seres sensibles.

En su forma más intensa, la religión a los seres humanos es algo más que la sola percepción de sus dos naturalezas opuestas. Llevadas a sus últimas consecuencias, las prácticas de una tradición religiosa se proponen realizar la transformación de la naturaleza humana a más alto nivel: la *salvación, inmortalidad, el reino de los cielos en occidente; nirvana, liberación, iluminación* en oriente.

El ser humano se concibe como un microcosmos en potencia, como un ser que contiene en sí mismo todas las fuerzas de la creación y la destrucción que operan en el universo.

Entre los negros de las Antillas —particularmente en Haití— y del sur de los Estados Unidos se practica un culto animista en el que se mezclan la ofiolatría, el satanismo, el falismo y las prácticas de brujería africana (que los esclavos llevaron consigo) y algunos elementos de la liturgia cristiana llamado *viduismo*. Hasta el siglo pasado el sacrificio principal era el de una muchacha blanca, pero fue sustituido por el de un cabrito, perros negros, cabras, gallos y gallinas. La danza a la luz de la luna, en torno a las hogueras encendidas en la selva, es parte esencial del rito. Los fieles en estado de éxtasis devoran la carne de los animales recién sacrificados.

Es en este lugar donde se desarrollan las actividades del Enmascarado de Plata encomendadas por la INTERPOL-Francia para proteger de los intereses de la República de Oriente, la fórmula secreta del Prof. Jordán para realizar con base en el uranio de la isla una bomba superior a la H.

---

<sup>198</sup> Forma del budismo que predomina en China, Corea, Japón y el Tíbet.



Después de un musical y tomas de la isla antillana de Haití aparece una ceremonia Vudú, presidida por Bellamira –ánima negativa-. Otra mujer, poseída por el espíritu de *Dambalá* avisa a la sacerdotisa que vea al pozo sagrado de los dioses. Allí, ella ve como le es asignado el caso a *Santo*. Él tendrá que viajar a la isla para proteger la fórmula de Jordán. Dos científicos colaboradores de Jordán habían muerto misteriosamente y presentaban dos lesiones minúsculas en el corazón.

Cuando el héroe llega a la isla conoce a Jorge, agente que muy pronto contraerá nupcias con la hija del científico. Al ir sobre la carretera rumbo al hotel de *Santo* son atacados por 5 zombis a los cuales se les intenta matar con arma de fuego pero no lo logran hasta que por casualidad el plateado eleva en su mano una llave para cambiar neumáticos en forma de cruz y ellos se alejan ante el asombro de los dos agentes secretos.

En este primer momento comprendemos la existencia de dos elementos: los muertos vivientes como servidores de Bellamira y ella como encarnación de la magia<sup>199</sup> negra (ésta rompe el orden, está en contra de las leyes morales, encarna los siete pecados capitales, desea el poder y el caos). Tenemos una constante de las relaciones del héroe-falo y la construcción psico-socio-cultural de la mujer como eterno femenino creador y ejecutor del mal.

En su hotel, *Santo* escucha las instrucciones del caso: asegurar la fórmula para su gobierno (lógicamente capitalista) y encontrar y deshacer la banda de la República de Oriente (dígase URSS). Termina de oír la cinta y en su intento por dormir un hombre entra en su habitación y le coloca una serpiente en su cama. Se levanta toma a la víbora y la arroja por el balcón.

Mientras Bellamira, la sacerdotisa del mal, habla con los comunistas (entendidos como el mal *en sí*) acerca de la necesidad de poseer la fórmula ya que la *mamaloí*<sup>200</sup> goza de la propiedad de las minas de uranio es informada que el intento de asesinar al plateado se arruinó. Los orientales le eliminarían con armas pero ellas les avisa que pronto tendrán la fórmula y le prepara su *uguanga*<sup>201</sup> (fetiche)<sup>202</sup> para matarlo.

---

<sup>199</sup> La palabra *magia* proviene de mago, nombre dado a los sacerdotes persas, y originalmente significaba sabiduría.

<sup>200</sup> Sacerdotisa vuduista.

<sup>201</sup> La palabra *uguanga* de la cinta se deriva del brujo o médico-sanador llamado *nganga* en algunas tribus africanas occidentales.

Al siguiente día, *Santo* y Jorge visitan al Prof. Jordán y a su hija Lorna para ofrecerles su protección. Pero el científico se niega hasta que el enmascarado lo convence. Los agentes se dirigen a un centro nocturno a ver a otra sacerdotisa del culto llamada Michelle y principal sospechosa de apoderarse de la fórmula. Pero ella no colabora con ellos.

En ese momento se presenta otra ceremonia vudú. Bellamira pincha el *ugunga* de Jordán mientras en ese momento el científico muere en su casa con una pequeña cicatriz en el corazón. Ella aparece en el funeral del profesor y es presentada por Lorna como su mejor amiga. Ella coloca un anillo azul en la tumba el cual servirá para convertir al científico en zombi. Ya en casa de Lorna, la sacerdotisa blanca del rito negro le pide a *Santo* un autógrafo.

Al siguiente día, Bellamira y los comunistas visitan las minas de uranio donde se muestra como someten a los trabajadores (negros) como esclavos. Ella anuncia que pronto tendrán la fórmula. En efecto, esa noche Jordán emerge de su tumba como zombi y va su casa. Él arranca las últimas páginas de su cuaderno de trabajo donde tiene condensada el procedimiento y es sorprendido por Lorna, quien al verlo cae desmayada. Él intenta estrangularla pero la cruz que lleva en el cuello se lo impide y provoca que se marche.

Jorge no cree la historia. Pero *Santo*, y Lorna sospechan y deciden pedir la exhumación del cuerpo. La corte les otorga este beneficio. Al siguiente día comienza el carnaval.<sup>203</sup> El héroe es llamado por Michelle a quien le menciona que no puede ayudar por que sería su vida contra la que ocasiona los problemas pero que a cambio le hará un amuleto con la cruz que lleva en el pecho. Esa noche el plateado pelea con un enmascarado negro, que en un momento es poseído por las fuerzas mágicas de Bellamira para derrotar al Santo. Pero ello no es posible. Al terminar el enmascarado acude a la exhumación. Lo esperado el cadáver no se encuentra allí.

---

<sup>202</sup> La palabra viene de un término portugués que significa magia o hechizo y fue aplicada por los comerciantes de esa nacionalidad –los primeros que visitaron las costas de África occidental– a la religión de los negros de aquella región. El término fue dado a conocer por el francés Charles De Brosses en su libro *Culte des dieux fetiches* de 1760 y aplicado a la religión de los pueblos del África central, América, Australia, Polinesia y algunas regiones de Asia.

<sup>203</sup> En los países católicos, los días que preceden inmediatamente a la cuaresma son dedicados al carnaval o fiesta de la carne. Desde la Edad Media han sido ocasión de mascaradas y diversiones (los pecados, placeres e instintos –inconsciente– están sueltos. Sus orígenes se remontan a los antiguos festivales paganos llamados lupercales y bacanales.

El científico muerto se encuentra en los laboratorios mostrando como se utiliza la fórmula. De nuevo Lorna ve a su padre muerto lo cual ocasiona que se mude a casa de su mejor amiga. Una noche la hija del profesor se levanta y ve a Bellamira con su túnica roja<sup>204</sup> (junto con el negro colores de luto-muerte y también de la pasión-carne) caminar hacia la selva. Ella la sigue pero es capturada por los adeptos de la magia negra. La sacerdotisa prepara el muñeco para asesinar a Santo. Este al ser pinchado su *ugunga* tiene un dolor en el pecho. Al verla Lorna corre y le rompe la cabeza a la figurilla lo cual interrumpe el ritual. Ella será la próxima víctima del sacrificio humano. Ella será en la estructura del héroe-falo, el objeto-mujer que debe rescatar al héroe. Al igual que en la vida cotidiana se establece a las mujeres débiles y pasivas y a los hombres activos-fuertes. Él tiene pene, símbolo de fuerza y virilidad. Ella *no tiene*, por eso es débil.

*Santo* pelea contra el Rebelde Rojo. Al salir de la arena es interceptado por los comunistas y se presenta otra lucha. Michelle le ayuda a escapar.

Ellos -Santo y Michelle- encarnaran el bien, la magia blanca, a diferencia de Bellamira. Michelle será la guía espiritual de la aventura; la encarnación de la magia como regalo de los Dioses y destinada sólo al bien.

Posteriormente, en el hotel del luchador, *Santo* y Jorge conversan cuando Michelle les anuncia que Lorna corre peligro. Los tres se dirigen a casa de Bellamira donde de nuevo son atacados pero a final de cuentas salen librados. Ahora se dirigen a donde se presenta el ritual. Llegan exactamente en el momento en el que Bellamira asesinaría a Lorna y Michelle la reta a la prueba de *Dambalá*. Algo curioso la bruja de la magia negra tiene su tez blanca, mientras que la de la magia blanca es negra.

Los rituales presentados se celebran en la noche<sup>205</sup> con luna (tal como en las verdaderas celebraciones vudú). Ésta simboliza la muerte, ya que durante tres noches, cada

---

<sup>204</sup> El rojo es el color del fuego y de la sangre y por ello en muchas culturas es el color fundamental por ser el más ligado a la vida. Un tipo de rojo es nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro es diurno, macho, centrífugo. El rojo nocturno, es el color del fuego central de la humanidad y de la tierra. Es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas. Es el color del alma, de la libido y del corazón. Ese rojo es matriarcal. Pues tal es en efecto la ambivalencia de este rojo de la sangra, color recóndito que es la condición de la vida. Cuando se derrama es la muerte. Por ello el mar Rojo manifiestan el simbolismo del vientre donde muerte y vida se transforman. Por ello es que en la cinta ella posee una túnica roja.

<sup>205</sup> La noche es la encargada de encarnar el temor a lo desconocido, pero también, es el tiempo donde dormimos y damos espacio a los sueños, representaciones de los deseos inconscientes. Por ello, la noche es sinónimo de los instintos y deseos encubiertos en la oscuridad del inconsciente a los cuales hay que reprimir.

mes lunar está como muerta, desaparecida. Posteriormente, reaparece y aumenta su brillo. De la misma manera se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia. La luna es el símbolo de este pasaje de la vida a la muerte y viceversa.

El sacrificio es un símbolo de renuncia a los lazos terrenales por amor al espíritu o a la divinidad. Está ligado a la idea de un intercambio, al nivel de la energía creadora o al de la energía espiritual. Toda la virtud del sacrificio, que se pervierte en la magia, reside en la relación materia-espíritu y en esta persuasión de que se puede actuar por medio de las fuerzas materiales sobre las fuerzas espirituales.

El sacrificio celebra una victoria interior. Por otra parte es una insignia de la victoria de la naturaleza espiritual del ser humano sobre su animalidad. Asimismo, el ofrecimiento de uno mismo debe considerarse en una perspectiva justa, pues, si aquel proviniese de una orgullosa humildad, sería un error que expondría a desembocar en el masoquismo, alejándose así de la plenitud del amor.

Santo toma su lugar. Ésta es la prueba del héroe. Él y Bellamira introducen sus brazos a un cesto donde están varias serpientes<sup>206</sup> y son mordidos. Uno de ellos morirá. La pitonisa sucumbe ante el veneno y cae muerta. El amor, y la bondad reestablecen el orden y el equilibrio cósmico, espiritual y social. Los dioses están de su lado. La magia blanca – amor, bondad, orden, sociabilidad, *superyó* (identificados en la cinta con el capitalismo) – triunfa ante la magia negra – maldad, odio, egoísmo, pecado, antisociabilidad, instinto, inconsciente (identificado en la película con el socialismo).

---

<sup>206</sup> En la mayor parte de las religiones primitivas, la serpiente parece haber sido objeto de culto. En el plano humano, el doble símbolo del alma y de la libido. Aunque, después de la tradición judeocristiana, casi siempre se le ha considerado como símbolo del mal en la naturaleza, como un ser perverso que ha acarreado el pecado y el dolor al mundo. En el relato del Génesis, la serpiente se identifica con *Satán* en tentador de Eva (magia negra-Bellamira) y, por medio de ella de Adán. En Egipto, la serpiente era símbolo de Tifón, el dios del mal, y la leyenda afirma que Krishna, Horus, Apolo, Júpiter y Sigfrido triunfaron sobre perversas serpientes que los acechaban. Lógicamente, la serpiente simboliza el pene uno de los órganos sexuales con denotación de poder, pero que trae consigo, a su vez, tabúes. Éste representa la carne, el pecado, el instinto, el deseo sexual, lo inmoral, por ello, hay que reprimirlo y simbolizarlo con la serpiente. Ella encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo raro, incomprensible, o misterioso. La mayoría de las tradiciones consideran a la serpiente como dueña de las mujeres, porque lo es de la fecundidad. Esta es a la vez, sexualmente, matriz y falo. Se cree en algunos lugares que ellas son las responsables de la menstruación producto de su mordedura. Esto se nota en la tradición judía donde se expone que Eva tuvo relaciones con la serpiente. Freud, sostiene que es un símbolo fálico y que su frecuente aparición en la religión y en la cultura en general es prueba de un interés sexual subconsciente.

Santo, Jorge, Lorna y Michelle se enfrentan a los comunistas a los cuales derrotan. La policía llega y todo vuelve a la normalidad. Santo volteo a ver como se besan los futuros esposos y cuando revira Michelle ha desaparecido.

Tanto Bellamira como Michelle podrían identificarse desde la lógica occidental-cristiana como brujas. Éstas son consideradas por el psicoanálisis jungiano como una proyección del ánima masculina, es decir del aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre: las brujas materializan esta sombra rencorosa, de la que ellos apenas pueden liberarse, y se invisten al mismo tiempo de una potencia temible. Para las mujeres es el emisario sobre el cual transfieren los elementos oscuros de sus pulsiones.

Fruto del rechazo, ella encarna los deseos, temores y demás tendencias de nuestra psique que son incompatibles con nuestro yo. La bruja es la antítesis de la mujer idealizada. Para el cristianismo son una degradación deliberada de las sacerdotisas, de las sibilas y de las magas druidas.

Asimismo, en la cinta, el mal existe realmente, no como fenómeno físico sino como un poder enigmático, no dominable racionalmente, que puede eliminarse sólo a través de la creencia, por medio del sacrificio y el exorcismo.

Este es una aventura mediocre de *Santo*, no terrible pero rellena pesadamente con los números de danza haitiana, con una fuerte cantidad de turistas y con solamente un par de escenas nimias de acción (ambas secuencias de lucha en la arena son tomadas de *La venganza de las mujeres vampiro*).

El diagrama combina el horror (magia, zombis) con la ciencia-ficción de una manera razonablemente clara, pero la ejecución está menos que inspirada y los costos de la producción fueron escasos. Fue filmada en Haití por un equipo mexicano, y el único personaje que no era regular en el cine nacional es Gerty Jones utilizada de manera adecuada.

*Esquema de oposición de los caracteres y de valores*

- |   |                         |
|---|-------------------------|
| 1) Santo-Magia negra                                  | 7) Amistad-Traición     |
| 2) Magia negra-Magia blanca                           | 8) Deber-Sacrificio     |
| 3) Magia negra y comunismo-cristianismo y capitalismo | 9) Bien-Mal             |
| 4) Vida-zombis  | 10) Riesgo-Plan         |
| 5) Mujer-Sociedad                                     | 11) Lujo-Esclavitud     |
| 6) Mujer-Mujer  | 12) Perversión-Candidez |
|   | 13) Vida-Muerte         |

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*Esquema de secuencias elementales*

*Fechoría a cometer*

- 1) Dominar al mundo.
- 2) Destruir a Santo.
- 3) Instaurar el comunismo.
- 4) Apoderarse de la fórmula para crear una bomba superior a la H.

*Fechoría cometida*

- 1) Asesinan al Profe. Jordán.
- 2) Esclavizan personas para explotar las minas de Uranio.
- 3) Roban la fórmula secreta.
- 4) Intentan asesinar a Santo.
- 5) Exhuman cadáveres para convertirlos en zombis.
- 6) Intento de asesinar a su mejor a su mejor amiga, la hija de Jordán.

*Hecho a retribuir*

- 1) Liberar al mundo de la amenaza del mal y el comunismo.
- 2) Descubrir la banda que desea robar la fórmula.
- 3) Liberar a Lorna de Bellamira.
- 4) Salvar su vida.

*Proceso*

- 1) Luchar contra los intentos de asesinato en su contra para poder descubrir a la bruja y a los comunistas.
- 2) Pelear contra ellos.
- 3) Combatir las fuerzas del mal con la ayuda de Michel y la magia blanca.
- 4) Someterse a la prueba de Dambaldá.

*Hecho retribuido*

- 1) La salvación del mundo del acoso de los comunistas y las fuerzas del mal.
- 2) El equilibrio de las fuerzas del bien y del mal.

*Esquema de ideología maniquea*

*Caida*

Mala acción  
1) Deseo de controlar al mundo del comunismo y el mal.

Castigo  
- Degradación.  
- Muerte.

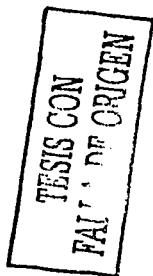
Buena acción  
- Rescate del mundo de los comunistas y del mal.

*Rescate*

Recompensa  
- Reconocimiento por parte de la vida, la Tierra y el cielo.

### 5.3.6 Santo y casto o la eterna lucha entre lo diabólicamente femenino y el héroe.

#### *Santo contra las Mujeres Vampiro y Santo contra las Lobas*



#### **Santo contra las mujeres vampiros**

**(Filmadora Panamericana, 1962)**

**Producción:** Alberto López

**Dirección:** Alfonso Corona Blake

**Guión:** Antonio Orellana, Fernando Osés y Rafael García Travesí

**Adaptación:** Rafael García Travesí y Alfonso Corona Blake

**Fotografía:** José Ortiz Ramos

**Música:** Raúl Lavista

**Edición:** José W. Bustos

**Actuación:** *Santo*, Lorena Velázquez (Zorina), María Duval (Diana), Jaime Fernández (Carlos), Augusto Benedico (Prof. Orlof), Ofelia Montesco (Tundra), Xavier Loyá (Jorge), Fernando Osés (Igor), Guillermo Hernández "Lobo Negro" (Marcus), Nothanael León "Frankenstein" (Taras), Cavernario Galindo, Ray Mendoza, Black Shadow, Bobby Bonales, Eduardo Bonada, Ricardo Adalid (policia en la fiesta), Victor Velázquez (coronel), Laura Marquetti, Javier Samperio, Marco Antonio Arzate, Gonzalo García, Margarito Luna (policías uniformados), José Chávez Agundes, René Barrera, Jorge Casanova (víctima), Miguel Tejeda Santillana, Pedro de la Torre, Carlos Robles Gil (mayordomo), Mario Sevilla (sirviente), "Pícoro" (anunciador), Fabián Grey (cantante), Armando Acosta (mesero)

**País:** México

**Rodaje:** 2 semanas

**Clasificación:** A

**Duración:** 1hr. 32 min.

**Consumidores totales:** 102,938

## Sinopsis

Después de 200 años de esperar el momento de la resurrección de Tundra para hacer el gran ritual de despertar a Zorina reina de las mujeres vampiro y consumir la celebración de la sucesora de la monarca. Dos siglos atrás había sido impedido por un hombre que se dedicaba al bien. Ahora, Diana, hija del profesor Orlof, corre peligro ya que ella es la que ha heredado ese derecho. Santo tendrá que impedir la consumación del ritual y eliminar a las vampiras y sus tres sirvientes.

## Análisis-Comentarios

En un antiguo castillo, la puerta de un ataúd se abre para dar vida a Tundra, sacerdotisa de las mujeres vampiro<sup>207</sup>. La noche y la luna le devuelve su forma humana mientras que para revivir a la reina Zorina es necesario conseguir sangre. Ella le pide a Selene que no los deje caer en las manos de la cruz, la luz del día o el fuego purificador<sup>208</sup>. Tres vampiros son despertados para hallar el elixir de la vida: Igor, Marcus y Taras. Tundra y estos tres seres logran cambiar su apariencia.

---

<sup>207</sup> Los vampiros y murciélagos son considerados en algunas culturas como animales impuros, símbolos de idolatría y de temor. En el Popol Vuh, la casa de del murciélagos es una de las regiones subterráneas que es necesario atravesar para alcanzar el país de la muerte. El murciélagos es destructor de la vida y devorador de la luz. En algunos grupos africanos se considera enemigo de la luz, que hace todo a contrapelo y que ve todo al revés. En árabe, el murciélagos es llamado *Khufuash* que se deriva de KII, F, SH o sea, sinónimos de arruinar. Asimismo, la palabra ruina se refiere a una mente sumida en pensamientos malsanos.

Ella representa la ceguera frente a las verdades más luminosas y el apañamiento en hedores y fealdades morales. Por otra parte simboliza también el ser definitivamente detenido en una fase de su evolución ascendente: no es ya el grado inferior, pero tampoco el superior.

<sup>208</sup> La cruz es uno de los símbolos más antiguos y que se presenta en casi todas las culturas. En ella se unen el cielo y la tierra; se mezclan el tiempo y el espacio; es el cordón umbilical jamás cortado del universo ligado al centro original. La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar es esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador. La cruz simboliza al crucificado, Cristo, el Verbo. La iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia: donde está la cruz, está el Crucificado. Ella asume los temas fundamentales de la Biblia. Es árbol de la vida (Gén. 2,9), Sabiduría (Prov. 3,18), la madera del arca, etc. Por su parte, como hemos dicho anteriormente, la luz en la tradición judeo-cristiana-islámica se asocia con Dios. Esta se opone con la oscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución. Esta oposición Luz-tinieblas es, la de *Ormuzd* y *Ahrimán*; la de los ángeles y los demonios; la de los *deva* y los *asura*. La tierra designa las tinieblas y el cielo la luz. Por su parte, las llamas del fuego, en todas las tradiciones es símbolo de purificación, de iluminación y amor espirituales. Al igual que el sol por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante, purificadora e iluminadora.



El tiempo ha llegado de revivir a su soberana. Es tiempo de que ella regrese al lado de su esposo, el señor de las tinieblas, *Satán*, en su morada: el infierno. Pero para ello debe hallar a su sucesora. 200 años atrás, ellas buscaron pero un hombre encargado de hacer el bien las venció. Ahora tienen una segunda oportunidad.

Encontramos en estos primeros momentos de la película elementos duales arquetípicos de la cosmovisión cristiana de los valores humanos a través de símbolos. El ataúd, al igual que la tumba y el sarcófago simbolizan la tierra, en cuanto receptáculos de las fuerzas de la vida y el lugar de su metamorfosis. Ella se identifica con el vientre materno. Es decir la mujer se convertirá en protección y dadora de vida, pero también, como la fuente de la maldad y encarnante de la misma. Ella es la que necesita la sangre de los hombres para poder vivir. Les succiona su esencia, su vida para controlarlos. Sin embargo la lógica patriarcal de hacer mandar a sus iguales pero obedecer a un contrario. Ella es un submando. El mando (del bien o del mal) es siempre un hombre. En esta ocasión el rey de las tinieblas, que aparecido sólo en sombra y con un brazo semiextendido da un ultimátum a sus siervas y a su compañera. Aquí se establece otra relación entre mujer-mal. Entre los diablos y los demonios, Satán designa por magnificencia al Adversario, arrogante y maligno. El término designará cada vez más a un ser profundamente malvado, y se convertirá en el nombre de la potencia del mal. De hecho sinónimo del Dragón, del Diablo, o de la Serpiente. Él tienta a la humanidad para empujarlo al pecado, como la serpiente del Génesis. Ahora, entendemos que Tundra, Zorina y sus seguidoras responden a ese orden patriarcal, que simbólicamente les asigna ser dominadas por la serpiente, es decir, el falo. La castración imaginaria vuelve a postrarse como un argumento para la dominación "natural" femenina. Las siervas de Zorina tendrán que obedecerle no a sus mandatos sino al miedo de esta ante el castigo del hombre.

Por otro lado, volvemos a identificar la transhistoricidad del mito de *Santo*. Ese hombre bueno que las venció en otra época fue sin duda un ascendente del héroe reencarnado en el del siglo XX.

La sucesora es Diana, hija del profesor Orlof, un reconocido egiptólogo. Éste manda a llamar a Carlos, un agente de la policía (muy posiblemente del SS), para pedirle su

---

Algo curioso. Diana era la diosa de los romanos de la luna, de los bosques y de la naturaleza salvaje. En la cinta: 1) las mujeres vampiro le hacen las peticiones y veneran a la luna; 2) viven en medio del bosque de abedules; 3) Diana es la sucesora de Zorina y; 4) los murciélagos son animales salvajes.

ayuda ya que él sabe que su hija corre peligro, ya que esa misma noche se sintió agotada y extrañamente dejó el piano para asistir a un llamado secreto que le hacía desde la ventana Tundra. Él sabe que tiempo atrás le perseguían a su familiar estas vampiresas. Por eso, ella lleva en su hombro un lunar en forma de murciélago (tótem). Diana, al ir a su habitación y prepararse para pernoctar, sentada frente a un espejo, ve a Tundra en la ventana reflejada en el espejo y grita, pero su padre la calma. Él llama al único posible salvador de su hija, *Santo*, a través de su TV-radioteléfono transmisor. Éste se encontraba luchando en la arena, pero Orlof deja grabado el mensaje.

Aquí notamos la otra función de la mujer en el mito: la del objeto de la aventura y a la que siempre hay que rescatar. La mujer siempre se reconoce en los mitos como pasiva o perversa. Diana es la chica buena, prototipo de cómo debe ser una mujer en la sociedad. Recordemos que nadie nace siendo hombre o mujer sino que es una construcción bio-psico-social. Ella niega ese lado masculinizado que representan las vampiras en el orden de género. Ni siquiera puede ser reina del mal. No podría ser rebelde y activa por que ello la convierte en pecadora. Eva, en esta ocasión, ya reconoció que su protector es Adán y le pide que le ayude a no comer del árbol de la sabiduría. Ella vive en un universo masculino. Ella no será más Diana sino la esposa de Jorge. Será una buena madre, esposa y fiel compañera lo que no concuerda con las seductoras e irreverentes (con el mundo material) mujeres vampiro. Lo increíble es que Orellana, Osés, Travesí y Corona Blake no pudieron ni siquiera entender a estas mujeres vampiro como activas sino tuvieron que poner a Satán que las domina.

Tundra y sus secuaces matan a una mujer y raptan a su pareja. Un policía trata de detenerlos pero es hipnotizado; él ve como la vampiresa se transforma en murciélago y huye volando. Sus superiores no le creen la historia y le asignan 8 días de encuartelamiento. Mientras tanto en la morada de estos seres nocturnos, la víctima es mordido en la vena yugular para obtener toda la sangre posible. Zorina es revivida y junto con todas las demás beben del néctar para regresar a su apariencia de bellas y seductoras mujeres de la noche.

Además de las construcciones de los roles sociales de género en la vida privada (mujer) y pública (hombre) en una lógica de complementariedad reproductiva, se da por su

---

(Aclaración: el nombre del personaje es Diana. Nora era su antepasado. Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos* le deja el nombre de la antecesora a la protagonista, al igual que Natividad Cárdenas).

puesto una característica de identidad sexual<sup>209</sup>: las mujeres vampiro claramente son lesbianas. Ellas se gustan, se muestran así mismas y muy posiblemente tengan placer carnal. Pero el hecho de mostrarse de esta manera (incubierta, pero bastante explícita) muestra una característica de todos los seres humanos: tanto hombres como mujeres somos bisexuales, ya que, la libido es una pulsión sexual que no distingue conceptualizaciones culturales de lo que es ser hombre o ser mujer (represión). Esta energía es idéntica en hombres y mujeres. Al ver a unas mujeres un poco más activas entran en juego un deseo que de inmediato causará culpa y miedo a no tener pene en los espectadores. El primero se manifiesta cuando al observar la cinta entra un deseo de poscer a esas mujeres u hombres, lo cual nos causa una culpa debido a la represión sexual que ejerce sobre nosotros la cultura. Por otra parte, se identifica a estas mujeres diferentes a las características como mujeres fálicas. Esto vierte sobre la mente el complejo de la castración imaginaria, es decir, el hecho de que lo genitales masculinos sean externos y los femeninos sean internos se traduce, en la mente (en un primer momento infantil), como que los varones *tienen* y a las mujeres *les falta*; ahí aparece la idea de *no tener* y el miedo de *perder lo que se tiene*, que afecta tanto a hombres como a mujeres. Por ello, es que al verlas nos causa cierta excitación que de manera lógica negamos por la represión de la cultura.

*Santo* escucha la historia del profesor Orlof. Él no podrá ir a la fiesta de Diana al siguiente día por que tiene una lucha en la arena. Ella cumplirá 21 años, momento que esperan las mujeres vampiro para su ritual. Pero el detective Carlos y la policía estarán en vigilancia. Tundra y el vampiro Igor matan a dos invitados para obtener su invitación. La fiesta era de disfraces, lo que permitía a los monstruos pasar inadvertidos en el lugar. Diana baila con Jorge, su macho y estúpido novio (que más que macho parece un niño apañalado que pretende mostrar sus escasas fuerzas físicas e intelectuales contra grandes retos, revelándose así como incoherente), quien es hipnotizado por la sensual Tundra intercambiándola por Diana, y ella a su vez con Igor. Al verlos el profesor Orlof le avisa a Carlos quien escandalosamente desplaza a su cuerpo de policías contra los sospechosos. Tundra apaga la luz del lugar y escapan con Diana. Son correteados por los agentes pero se

---

<sup>209</sup> Identidad sexual es el posicionamiento del deseo de una persona: homosexual o heterosexual.

encuentran con los otros dos vampiros con los cuales se enfrentan y pierden. En ese momento, *Santo* llega y acaba con los tres espectros impidiéndoles el rapto.

Tundra es reprendida por haber fallado de nuevo y le extienden una última oportunidad debido a que el tiempo (medido por lunas) se acaba.

La policía crea un plan para llamar la atención de las vampiras y así poderlas atrapar. Irán junto con Diana y Jorge a un centro nocturno donde las ánimas querrán atrapar a su víctima. En ese lugar Diana identifica a las mujeres vampiro, de nuevo por un espejo (supuestamente los vampiros no se reflejan) y le avisa al agente Carlos. Al verse descubiertas las guapas mujeres quirópteras escapan a una esquina desde observan todo el movimiento. Zorina, quién acompaña a Tundra para conocer a su sucesora, le advierte que sólo tiene esa oportunidad y escapa.

Posteriormente, *Santo* tendrá que luchar en la arena contra un enmascarado negro en una contienda máscara contra máscara. Igor asesina al luchador y combate al plateado. La primera caída la gana el vampiro enmascarado. Pero en la segunda, intenta quitarle la capucha al de plata y éste lo impide arrebátandole la suya a su adversario. Pero una gran sorpresa se presenta. Éste es un hombre-lobo. Intentan detenerlo pero escapa convirtiéndose en murciélago.

Mientras todo se calma en el lugar la sacerdotisa y los tres vampiros secuestran a Diana y la llevan al castillo. Mientras los tres hombres murciélagos huyen, pero uno de ellos perseguido por *Santo* enfrenta a uno de los símbolos que los matan: la cruz. Éste cae fulminado y arde en fuego.

El profesor trata de descifrar un código egipcio para encontrar la guarida de las vampiresas y el paradero de su hija. Lo logra y de inmediato se comunica con *Santo* para decirle que se encuentra en el bosque de los abedules<sup>210</sup>. El héroe se dirige al lugar pero es capturado en el castillo por los vampiros. Es encadenado y mientras le quieren dar muerte la noche termina. Zorina les apresura para que sacrifiquen a la chica pero mientras Tundra quiere conocer el rostro del *Enmascarado de Plata*, la luz del día las sorprende. Pero como

---

<sup>210</sup> El abedul veces se asocia a la luna, e incluso al sol y a la luna, en cuyo caso su simbolismo es doble: padre y madre, macho y hembra. Desempeña un papel protector y es el instrumento del descenso de la influencia celeste. Por ello Santo se ve como el héroe divino (sol) que lucha contra las mujeres vampiro discípulas de la luna (mujer).

las mujeres vampiro no tenían cortinas oscuras Tundra, Igor y Taras caen ardiendo en fuego.

*Santo* rompe las ataduras y de inmediato corre con una antorcha a incendiar a las otras chicas en sus sarcófagos quienes gritan en agonía.

Carlos (la policía como en todos los relatos del héroe moderno es una inútil) y el Prof. Orlof llegan al lugar, pero Santo los encuentra en el camino cargando a Diana. El trofeo ha sido conseguido. La linda muñequita es llevada por el héroe-falo después de la hazaña. Él de inmediato toma su carro *Jaguar* y se va.

Claro no podía faltar el salmo:

- Dios lo bendiga- menciona el Prof. Orlof-

Hasta en este momento ella es asumida como pasiva y dependiente de la figura paterna-hombre.

- ¿Quién es papá?- pregunta Diana-

- Nadie lo sabe. Nadie lo sabrá. Pero en esta época en que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia -termina el anciano -.

Lo monstruoso como la encarnación más pura del mal es un tema que ha reaparecido en muchos filmes posteriores a la Segunda Guerra Mundial; no sólo en los filmes de terror, sino también en el cine fantástico y religioso. Entre ellos comparten diferentes arquetipos constantemente y que se superponen de muchas maneras: el culto a Satán, las brujas, la posesión, el anticristo y las casas fantasmales.

El resurgimiento del satanismo, vampirismo y de la existencia de brujas en los años sesenta, en las sectas juveniles, en la cultura pop y como consecuencia del movimiento de las mujeres, es un fenómeno cultural general en occidente y que engloba también a la nueva ola de películas de demonios, brujas y monstruos.

Por ello, ésta es probablemente la película más conocida de *Santo* internacionalmente. Fue bien recibida en Francia y otros países europeos a la hora de su lanzamiento original. Él todavía se presenta como la estrella de la película (aunque él no aparece hasta que ha transcurrido una cantidad considerable de tiempo), un luchador profesional y un superhéroe que lucha contra todo tipo de criminales y seres sobrenaturales.

Los valores de la producción son buenos, algunos de los sistemas están bien diseñados y contruidos, la fotografía es absolutamente pulida, e incluso los efectos especiales (un punto débil frecuente en películas mexicanas fantásticas) son satisfactorios. El maquillaje de la vejez para los vampiros es eficaz (aunque parecen más gente quemada que realmente mujeres ancianas), así como las explosiones para desaparecer a los seres paranormales son correctas. Por el contrario, la escena donde se encuentran las mayores equivocaciones es cuando el vampiro *Marcus* queda frente a la sombra de una cruz en la noche. El guión es modesto, también sin muchas inconsistencias y desaciertos.

### **Santo contra las lobas**

**(Estudios Jiménez Pons Hermanos, 1972)**

**Producción:** Jaime Jiménez Pons

**Director:** Jaime Jiménez Pons, Rubén Galindo

**Guión:** Ramón Obón, Jaime Jiménez Pons

**Fotografía:** Raúl Domínguez, Víctor Gaitán

**Edición:** -

**Actuación:** Santo, Rodolfo de Anda (César Harker; Eric Harker), Gloria Mayo (Adriana), Jorge Rusek (Licán), Federico Falcón (Jaime Pons), Erika Carlson (joven Luba), Nubia Martí (Eloísa), Carlos Suárez (Gitano), Rosa Furman (Ana), Bruno Rey (Capt. Pacheco), Tamara Garina (vieja Luba), Carlos Jordán (Dr. Jeremías Marcus), Emilia Carranza (Julieta), Roberto Meyer (Matías), Nora Wolf, Silvia Mowat, Marga Dunhill, Guillermo Ayala, Marileen Kacy, Patricia Borges, Luis Ruvalcaba, Leticia Ochoa, Manuel Moreno, Miguel Lara

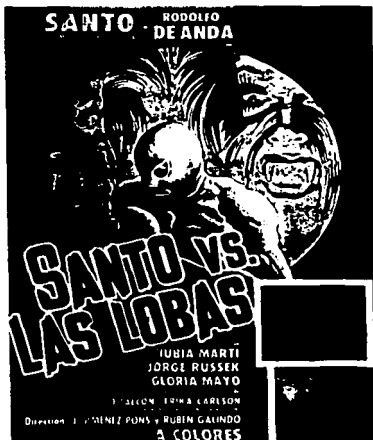
**País:** México

**Rodaje:** 4 semanas

**Clasificación:** A

**Duración:** 1hr. 35 min.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



### Sinopsis

Una chica acude a un misterioso llamado. Ella se convertirá en la futura reina de los licántropos. A su vez, un investigador acude con *Santo* para pedirle ayuda para encontrarlos. Él es asesinado mientras el plateado es atacado por lobos. Esto despierta sospechas en el héroe y acude con César Harker (el apellido Harker es tomado de uno de los personajes principales, Jonathan Harker, de *Drácula*, de Bram Stocker.), quién le cuenta que si fue mordido el se transformará en uno de ellos. Él y su máscara de plata son los únicos que pueden acabar con la amenaza de las bestias y su disco de exterminar a la raza humana y gobernar el mundo, en manos de Licán, rey de los hombres y mujeres lobos/as. Éste busca a su futura pareja para gobernar junto con ella. Todo se descubre cuando el licántropo y sus seguidores en una fiesta se transforman en los extraños seres peludos y atacan a *Santo* y sus amigos. Un ataque inminente antes de la Gran Luna Roja, señal de la victoria de los seres y la transformación del héroe en uno de ellos, no podía esperarse. Hombres armados con rifles y balas de plata y mujeres y niños en las trojes. Los lobos y lobas atacan la hacienda donde se escondían pero son replegados por el plateado y un pequeño ejercito temeroso de los seres del mal. Licán huye pero *Santo* persigue al rey de esta especie y finalmente en una cañada se confrontan. El plateado arroja al abismo al jefe

de los hombres lobo. En ese momento aparece el astro rey<sup>211</sup>. Santo y la humanidad se han salvado.

### Análisis-Comentarios

De igual manera que en la mayoría de las cintas del *Enmascarado de Plata* se encuentran una serie de simbolismo psíquicos y sociales que han viajado a través del tiempo y los diferentes lugares como temores, prohibiciones y tabúes. Al igual que con las Mujeres Vampiro, las concepciones bio-psico-sociales sobre las mujeres se dejan ver claramente. En el fondo la loba es lo que se cree que es la mujer, su sexualidad, el peligro que lleva en su seno cuando cumple su función natural, pues ella engendra monstruos si no limita sus apetitos excesivos, y si el hombre se deja arrastrar por el placer más que por el poder de procreación dictado por Dios.

El lobo es sinónimo de salvajismo. La creencia de los licántropos u hombres-lobo existe desde la antigua Europa.

Aquí se presenta a la loba como con las características de su pareja macho, es decir, como un animal salvaje, pero también con la característica de desenfreno dada en diferentes culturas. Así, recordamos que una loba impide el paso en la selva oscura a Dante donde toma la dimensión de una bestia apocalíptica. "Siguió a éste una loba que, en medio de su delgadez, parecía cargada de descos; loba que ha obligado a vivir miserablemente a mucha gente".<sup>212</sup>

Ir como ovejas entre lobo, les decía Jesús a sus discípulos al predicar su palabra. En la iconografía hindú se le ve como de mal augurio y las atribuye a las divinidades en su aspecto siniestro. Los lobos significan la muerte cósmica, los devoradores de los astros.

---

<sup>211</sup> En la mayor parte de las religiones antiguas, el sol era adorado, bien como fuente de luz y calor, bien como personificación de sus atributos. Sol (padre) y Tierra (madre). En Egipto el dios supremo Ra, el dios-sol, cuya muerte se lloraba cada noche y cuya diaria reaparición era saludada con gran alegría. Apolo fue el dios solar de los griegos; Surva el de la India védica. La leyenda afirma que Buda era descendiente del Sol, como también lo eran los Incas del Perú y la actual casa real del Japón. En las culturas mesoamericanas el culto al sol era muy importante. Los romanos llamaban *Sol invictus* al dios solar Mitra y su festividad se celebraba el 25 de diciembre. En la tradición cristiana el sol es Dios. Recordemos que al igual que la luna, la tierra se simbolizan como femeninas y el sol como masculino.

<sup>212</sup> Dante Alighieri. *La divina comedia*, México, Millenium, 1999, p. 14.



La voracidad del animal se expresa por la relación del lobo con el pecado y de la loba con la pasión y el deseo sexual. Por ello es que en nuestras culturas machistas a las mujeres que expresan sus deseos sexuales y a las prostitutas se les denomina lobas. Aquí se entiende el atributo femenino de la perdición. De nuevo la maldad encarnada por los deseos sexuales-pasionales desenfrenados y salvajes, supuestamente exclusivos de las mujeres, que llevan a la perdición de la humanidad.

En la imaginaria europea de la edad media, esta es la forma que toman los brujos para presentarse a sus rituales. La mordedura de ellos tiene otros significados: 1) por una parte, algunos terrores de la etapa infantil (recordemos a Caperucita Roja); 2) la mordedura de estos caninos demuestra el temor del tiempo destructor.

El elemento del que se valen en contra de las mujeres socialmente es el mismo presentado en esta escena: la mujer que chantajea, engaña y huye. El deseo sexual es su principal arma.

Recordemos que, durante la prehistoria, época de la que se ha comentado que existió una promiscuidad sexual primitiva, se podría decir que existió la etapa conocida como monogamia natural, en la cual el hombre de manera similar a los animales, llevaba una vida sexual regulada por los periodos de acoplamiento. Este patrón de sexualidad prevalece con el advenimiento de la agricultura y ganadería, práctica económica que motivó el surgimiento de la propiedad privada. Para entonces la monogamia tenía como finalidad asegurar el patrimonio familiar.

Con el surgimiento de la familia patriarcal se da una serie de dualidades en lo sexual:

- 1) En el plano social, la aparición de la esfera privada restringe a la mujer a su espacio y acción, quedando a su cargo la reproducción, la educación y las actividades en el hogar y; la pública a cargo de los varones. Por ejemplo, en Atenas las mujeres no podían andar solas, privilegio exclusivo de las *hetairas* (ἡταιρα-prostituta fina), quienes podían andar públicamente con hombres y las *pornoi* (πορνοί) eran las prostitutas más bajas, vocablo del que deriva la palabra pornografía. La mujer era como un ciudadano de segunda categoría y era ante todo una *gyne* (γυνε), cuyo significado era "portadora de hijos".

- 2) Una doble norma establecida: permisividad al varón y represión a la mujer a la que se le exige virginidad y fidelidad al marido sin importar su propio placer.
- 3) Doble imagen de la mujer dependiendo de las necesidades y exigencias sociales. La mujer "buena" es la mujer de casa, la madre o la virgen. La Mujer "mala" es pública dedicada al placer.
- 4) En cuanto a la sexualidad un doble significado: reproductivo como una forma lícita y socialmente aceptada vinculada al matrimonio y la familia. O bien, placer como la forma válida para el hombre y prohibida para la mujer.

Ya en el puritanismo de los siglos XVII al XIX, las actitudes ante la sexualidad diferían de acuerdo a la clase social. La representatividad de esa época estaba dada por la clase media, la que se sintió obligada a fingir que se comportaba de acuerdo a la moral rígida imperante de entonces. El pensamiento religioso daba gran importancia a la familia, pero no permitían olvidar que el sexo era una desafortunada necesidad y no algo de lo que pudiera disfrutarse. Para las mujeres el sexo era algo que debía soportarse, lo que llevó a la aparición de mitos que mezclaban la culpa y el miedo. Lo curioso de esto es que fueron los propios médicos los responsables de estos mitos. Así por ejemplo se decía que "el exceso de relaciones sexuales reducía la vida del hombre o lo volvía idiota". También se propagaba que si las mujeres disfrutaban de las relaciones sexuales estaban sentenciadas a morir jóvenes. La difusión de estos mitos, se ha especulado, se dio por considerarse los médicos como depositarios de la moral burguesa por lo que deseaban acabar con todo tipo de práctica sexual. En la clase alta, por el contrario, se disfrutaba del amor libre y las grandes ciudades de Europa contaban con ejércitos de prostitutas.

Los médicos veían en la mujer una criatura inacabada, un macho incompleto, de donde venía su fragilidad y su inconstancia. Irritable, desvergonzada, mentirosa, supersticiosa y lúbrica por naturaleza, según numerosos autores, no se movía más que por los impulsos de su matriz, de donde procedían todas sus enfermedades. Sobre todo su histeria. La mujer-útero llevaba en sí a la vez el poder de la vida y el poder de la muerte.<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Robert Muchembled. *Historia del diablo*, p. 92.

Por otro lado, de nuevo encontramos a la luna como representación de la noche y, por tanto, de los deseos inconscientes reprimidos que se vierten en la mente humana a través del sueño. La luna roja es la luna de la sangre, es decir de muerte.

En este fragmento de la cinta encontramos dos motivos de análisis. Por un lado, se establece formalmente como débiles a las mujeres como a los niños alas que se les debe proteger por parte de los hombres. Por otro lado, después de los 70, el plateado tiene novia y se muestra en la pantalla grande que las besa. Lo mismo pasa con Alicia Robles en *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* y ahora con Adriana. Aunque este no consuma el acto sexual que representa un beso, al menos muestra signos de deseo sexual, que los héroes modernos nunca hacen.

“Yo soy el buen pastor. El buen pastor sacrifica su vida por sus ovejas. Pero el mercenario, y el que no es el propio pastor, de quien no son propias las ovejas, [en] viendo venir al lobo desampara las ovejas y huye y el lobo las arrebata, y dispersa el rebaño. Por eso mi padre me ama, por que doy mi vida por mis ovejas[...]<sup>214</sup> se menciona en el Nuevo Testamento, mostrando claramente la atribución simbólica al animal y por otra parte al pecado encarnado por las mujeres.

Además de presentar igual de marcados los arquetipos de las mujeres mentales y sociales, así como los del héroe, esta cinta es una buena expresión del cine de horror con luchadores. Los colores y la textura crean un sentimiento de espanto en el espectador, así como aflora un deseo reprimido que busca la forma de satisfacerse a través de la película. Los tres primeros minutos son realmente impresionantes. El manejo de la cámara cuando Santo es atacado por los perros en la arena nos recuerdan al utilizado por la corriente Dogma 95, 23 años después.

La opinión se divide agudamente en esta película, con algunos críticos dándole marcas bajas y otros considerándola interesante y bien hecha dentro de sus limitaciones. Tiendo para caer en la segunda categoría, aunque reconoceré que *Santo contra lobas* tiene sus puntos débiles. Es posible que algunos de éstos resultaron de problemas durante la producción: el hecho de que hay dos directores acreditados junto con algunos problemas de la continuidad, sugiere que las partes de la película fueran hechas por diversos equipos en diversas horas.

---

<sup>214</sup> Evangelio según san Juan capítulo 10, versículos 11-12 y 17.

Jaime Jiménez produjo un número de películas alrededor de este tiempo que parecen haber sido hechas en la franja de la industria, quizás prevista como pilotos de la TV. Éstos incluyen *Acapulco 12-22* (1971), *Anónimo mortal*, *La mafia amarilla*, y *Noche de muerte* (1972).

No obstante, *Santo contra lobas* hace un esfuerzo sincero de establecer una atmósfera conducente a una película del horror, especialmente en la secuencia de la abertura. Más adelante en la película, una reunión de los licántropos (as) con su "rey" también se efectúa y se filma de una manera interesante. Incluso el presupuesto bajo no es tan obvio: por ejemplo, mientras que la película no es tan brillante como los cuadros de Santo hechos en el mismo tiempo en el sistema del estudio, ofrece un número decente de suplementos, y algunas escenas están considerablemente más elaboradas y ocupadas de lo que uno esperaría. Notablemente la escena donde las lobas atacan un carro repleto de niños que intentan huir y la trifulca armada durante la cena en casa de Licán.

El maquillaje de las lobas varía: algunos ejecutantes tienen intrincado el pelo y parecen más hombres y mujeres de las cavernas que mujeres lobas, mientras que otros tienen muchos pelo y colmillos y solamente algunas no poseen mucho pelo en el cuerpo (las lobas usan bikinis). El maquillaje de Jorge Russek como Licán, rey de las lobas/os, es más extenso y detallado que la mayoría de los otros.

*Esquema de oposición de caracteres y valores*

- |                                    |                                       |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| 1) Santo-Mujeres(Vampiro o Lobas)  | 7) Libertad-Represión                 |
| 2) Mujeres-Sociedad y Salud mental | 8) Capitalismo patriarcal y Feminismo |
| 3) Mujeres-Religión                | 9) Perversión-Castidad                |
| 4) Mujeres-Orden establecido       | 10) Destrucción-Vida                  |
| 5) Mal-Bien                        |                                       |
| 6) Sexualidad-Libertad             |                                       |

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

*Esquema de cultura sexual en estas películas*

<i>Sexualidad Masculina</i>	<i>Moral</i>	<i>Sana</i>	<i>Benigna</i>
<i>Sexualidad Femenina</i>	<i>Amoral</i>	<i>Perversa</i>	<i>Maligna</i>

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## Esquema de secuencias elementales

### *Fechoría a cometer*

- 1) Control del mundo por parte del mal encarnado en las expresiones diabólicas de las mujeres.

### *Fechoría cometida*

- 1) Revivir y hacer renacer al mal, es decir, los rituales al Diablo y a Licán.
- 2) En ambos casos buscar a sus reinas que junto con sus imágenes masculinas reinan en la Tierra.
- 3) Secuestrar a sus víctimas.
- 4) Intentar asesinar a Santo.

### *Hecho a retribuir*

- 1) Salvar al mundo del mal.
- 2) Evitar que reine el mal y sus Sus instrumentos: las mujeres.
- 3) Eliminar el mal de la Tierra.
- 4) Rescatar a otras mujeres y/o niños de las garras del mal.
- 5) Preservar el orden establecido.

### *Hecho retribuido*

- 1) Salvó a sus víctimas directas.
- 2) Liberó al mundo del mal.
- 3) Terminó con la perversidad de las mujeres vampiro y con la descendencia de las lobas.
- 4) Redimió al mundo de las mujeres.

### *Recompensa*

- 1) La preservación de su vida.
- 2) El reconocimiento de hombres de ciencia, hombres, mujeres y niños.

## Esquema de ideología maniquea

### *Caida*

- Acciones malas**
- 1) Intentar revivir el mal.
  - 2) Conquistar el mundo.

### **Castigo**

- 1) Exterminio.

### **Acciones buenas**

- 1) Búsqueda y rescate de las víctimas.
- 2) Destrucción de las emisarias del mal.
- 3) Preservación del equilibrio en la Tierra.

### *Rescate*

- Recompensa**
- 1) Reconocimiento por su sacrificio.

### 5.3.7 Mito contra mito o *Santo contra la venganza de la momia*



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

(Cinematográfica Calderón-Santo, 1970)

**Producción:** Guillermo Calderón Stell

**Dirección:** René Cardona

**Guión:** Alfredo Salazar

**Fotografía:** Raúl Martínez Solares

**Música:** Gustavo C. Carrión

**Edición:** Jorge Bustos

**Actuación:** Santo, Eric del Castillo (Sergio Morales), Mary Montiel (Susana), César del Campo (Prof. Romero), Carlos Ancira (Prof. Jiménez), Tío Plácido (Plácido), Alma Rojo (Rosa Bermúdez) Carlos Suárez (Jefe guía) Amada Zumaya (India) René Barrera (vigilante), Jorge Guzmán -Hijo del Santo- (Agapito); luchadores: Rebelde Rojo, Gori Casanova, Goliat Ayala; anunciador: Enrique Llanes.

**País:** México

**Rodaje:** 2 semanas

**Clasificación:** A

**Duración:** 1 hr. 35 min.

#### Sinopsis

Una expedición para encontrar la tumba y los tesoros del príncipe guerrero indígena Nonoc es realizada por un grupo de arqueólogos, y expertos en travesías, entre ellos *Santo El Enmascarado de Plata* que los protegerá de todos los males que les aquejen. En medio de la selva, la codicia de un hombre cubierto en la leyenda de la resurrección de la momia ocasionará la muerte de sus compañeros para apoderarse del ambicionado tesoro.

## Análisis- Comentarios

Después de una encarnizada lucha contra la pareja italiana Gori Casanova y Àngelo, *Santo* se dirige a la cita que les ha hecho su amigo el arqueólogo Prof. Romero quién reúne un grupo de experimentados en travesías para ir en búsqueda de la tumba del legendario Nonoc, príncipe guerrero Oplache. Este recinto se encuentra en medio de la selva, que por señalamientos del experto, esta situada en los territorios de Honduras y Nicaragua.

La selva manifiesta la vaguedad del inconsciente y los peligros que se establecen al entrar en él. Las pasiones se desbordan y todo es un peligro. "A la mitad de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto. ¡Cuán penoso me sería decir lo salvaje, áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo renueva mi temor, temor tan triste que la muerte no lo es tanto!"<sup>215</sup> Esta selva es el pecado en las religiones, los instintos y el desco para el psicoanálisis.

Los excursionistas llegan al lugar en el jeep del ingeniero Sergio Morales quién es el encargado del desarrollo táctico, pero la espesa vegetación impide el paso al fondo de la selva. Tienen que bajar y comenzar a caminar al poblado para conseguir al único guía que puede llevarlos al lugar y hombres para la expedición. El anciano indio guía les menciona que la maldición de Nonoc caerá sobre ellos y al invadir su tumba resucitará y los matará. Él es chantajeado con el futuro de su nieto, Agapito, y el equipo de investigadores promete hacerse cargo de la educación del niño hasta su mayoría de edad si los acompaña.

Algo semejante sucede con los acompañantes del pueblo, quines después de oír el relato se asustan, pero su guía les dice que encontrarán un gran tesoro, por lo cual aceptan el reto (ambición).

La resurrección es el símbolo más patente de la manifestación divina, ya que el secreto de la vida, según las tradiciones no puede pertenecer más que a Dios o a los dioses<sup>216</sup>. Ésta es en el mito, idea o hecho, el símbolo de la trascendencia.

---

<sup>215</sup> Dante Alighieri. *op. cit.* 13.

<sup>216</sup> En la tradición griega se creía que Asclepio, hijo de Apolo y dios de la medicina, instruido en el arte de curar enfermedades por el centauro Quirón, alcanza tales progresos que consigue ser capaz de resucitar a los muertos. En ese momento es fulminado por Zeus. En la tradición judeocristiana se recuerda la escena de la tentación en el Paraíso terrenal en que la serpiente conoce e insita a comer del árbol de la vida y la muerte. En la doctrina cristiana y musulmana se cree que los muertos resucitarán (en cuerpo y alma) al fin de los tiempos. El único que ha sido resucitado en este credo fue Lázaro, después de 3 (este número en la *kabalah* significa vida) días de muerto.

Se dirigen al lugar y encuentran el lugar y descienden hasta la catacumba en la que reposa el cadáver momificado. En el recorrido los atacados por una pantera negra que se enfrenta a Santo y es vencida por el plateado. "Al poco aparecióse una pantera de rápidos movimientos [...]. No se quitaba de mi vista, sino que interceptaba [de tal] modo mi camino[...]"<sup>217</sup>

Al llegar al lugar indicado, de inmediato los estudiosos comienzan a adueñarse los papiros y a tomar los objetos importantes a lo cual el anciano indio guía les dice que el medallón no debe ser arrancado. Un código ilegible para los "blancos" (como los llama el intérprete) les es leído por el Oplache. En él, Nonoc narra su historia desde que se enamoró de una joven que fue destinada desde su nacimiento a ser sacrificada a los dioses. Lógicamente ella debía ser virgen. Antes de la ceremonia, Nonoc y su amada deciden fugarse y enfrente de toda la comitiva guerrera y sacerdotal comienza la huida. Logran escapar por un momento y éste les sirve para consagrarse a *Eros*<sup>218</sup>. En plena "acción" son encontrados y separados. Ella es sacrificada (de todas maneras) y él es conducido a una

<sup>217</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>218</sup> La vida de los humanos primitivos es un estadio previo de nuestro propio desarrollo cultural. Si esto es cierto, encontraremos notables concordancias entre la psicología del primitivo y la psicología del neurótico, y podremos comprender ambas bajo una nueva luz.

Freud toma el ejemplo de los sus contemporáneos aborígenes de Australia. Ellos se rigen por el totemismo: cada clan tiene su tótem, un antepasado benefactor y protector que une a los miembros más que los mismos lazos de sangre. En cada tótem está siempre la norma de la exogamia, no estando permitido el vínculo sexual entre miembros del mismo clan totémico. Totemismo y exogamia aparecen muy unidos. Si alguien viola la norma, toda la tribu lo castiga enérgicamente como si estuviese defendiéndose de una seria amenaza, aunque la violación implique un antorio pasajero que engendra hijos. Si el tótem se hereda de la madre, entonces los hijos no podrán tener comercio sexual ni con su madre ni sus hermanas, ya que son del mismo tótem. Todos los descendientes del mismo tótem son considerados parientes consanguíneos (de la misma sangre), aún cuando sean de distintas familias. Tienen horror al incesto.

Así, la estirpe totémica reemplaza a la familia realmente consanguínea, tanto que un hijo llama 'padre' no sólo a quien lo engendró, sino a cualquier otro hombre que pudiera haberse casado con su madre. Tal parece ser la herencia del viejo sistema del matrimonio grupal, donde un cierto número de hombres pueden fecundar otro cierto número de mujeres. La rigidez de la prohibición del incesto se podría entender como forma de prevenir el incesto grupal.

El clan o estirpe totémica junto a otros clanes forman una unidad mayor llamada subfratía, y dos de éstas últimas forman a su vez una fratria. Fratrias y subfratrias son exógamas entre sí. Pero sin embargo alguien de un clan totémico de la fratria 1) sólo puede tener comercio sexual con alguien de un clan totémico de la fratria y; 2) no con una subfratía de su mismo grupo, lo cual limita mucho la exogamia. Se impuso tal organización quizá porque la prohibición totémica original del incesto empezaba a relajarse. De todo esto importa destacar el horror que tienen los australianos al incesto, quizás porque en ellos la tentación es mayor.

Además de la prohibición totémica, el incesto también se combate con 'evitaciones', o sea una serie de normas para no cometer incesto y encontrables también en otras tribus no australianas. Tales mandamientos suelen ser también muy estrictos, debido a las tentaciones derivadas de las vicisitudes matrimoniales, que pueden llevar incluso a cometer incesto con la suegra. Si bien ésta puede ser exogámica, la norma de la evitación combate las fantasías de incesto, que son inconscientes.



cámara mortuoria donde es dejado hasta su muerte. Encontramos aquí, de nuevo la necesidad del sacrificio para limar las asperezas con los dioses. Esto no es más que la necesidad de satisfacer al padre primitivo al que se le teme.

Él jura vengarse de los descendientes de aquél sacerdote y de todos los que invadan su aposento. La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo. Algunos ven a la muerte como un nivel de la condición de una vida superior a otro nivel. Para otros el descanso eterno. Pero para los que no lo logran tendrán que regresar a penar o vengarse al mundo de los vivos.

Pero, la imagen incrédula de los 70 del enmascarado lo lleva a decir: "En la historia de la humanidad, ninguna momia ha regresado a la vida".

Ellos se llevan los documentos y las joyas a su campamento donde a cada uno se le asigna una labor. Esa misma noche la momia aparece y asesina al anciano guía frente a su nieto quién logra escapar y avisarles a *Santo* y sus compañeros de la aparición del extraño ser. Después, le dará muerte al Prof. Romero y así a cada uno. Los hombres que acompañaban la empresa deciden irse. Sólo quedaban *Santo*, Sergio, Susana, Rosa y el pequeño Agapito. En esta ocasión, el luchador no pudo besar a Susana por una interrupción. Pero una frase de ella resume el sentido de machismo y menosprecio de ella misma: "Es halagador que cualquier hombre le diga eso a alguien y más un hombre tan hombre como tu".

Los víveres fueron incendiados, los caballos hurtados y sólo quedaba ir caminando a través de la selva. Al comenzar a empacar una flecha asesina a Rosa y *Santo* va tras la momia quién de inmediato busca refugio en su tumba. Hasta ahí llega el plateado, acompañado con Susana y Agapito. Comienza la trifulca hasta que el héroe vence a la momia y descubre que no es un ser de ultratumba sino Sergio Morales que asesinaba a cada uno de sus acompañantes para quedarse con las riquezas. "Ya ves Agapito, los muertos no resucitan, es la maldad de los vivos la que siempre hace mal a sus semejantes" - menciona el héroe-. El ser humano es el peor de los males de la misma humanidad. *Homo hominis lopus est*. Pero para contrarrestar la maldad y las perversidades humanas (inconscientes) esta el héroe para sanear a la humanidad de ellos.

Los pecados capitales desbordados por los humanos son castigados por el divino superhombre que vela por la sencillez, humildad y amor, en contra de la avaricia de Sergio. La trasgresión contra Dios y los humanos ha sido contenida.

Al final una lucha, máscara contra máscara, es ganada por *Santo* (el público le pide que se la quite él mismo al otro gladiador, símbolo de la decapitación en los momentos primitivos y el circo romano) quién es felicitado por Agapito. El premio es el cariño de esta criatura, símbolo del amor más puro.

La historia desarrollada muy escueta, difiere mucho en el tratamiento de los protagonistas. El interés primario esta equivocadamente dirigido hacia la persona del héroe sin entrelazarlo con el *flash back* de la historia de la momia. Mientras su manera de pensar y sus esperanzas se le explican casi amorosamente al espectador, mediante la estrategia de la historia, la estructura de imágenes y la presentación temporal, la descripción de los otros dos personajes es llamativamente pálida e indiferenciada.

Esta película (al igual que las demás) se dirigía inconfundiblemente al público proletario, para desenmascarar, en tanto ideología, las ideas pequeño-burguesas ampliamente difundidas entre los empleados, la Iglesia y también en grandes sectores del mismo proletariado, propagando en su lugar los intereses morales dictados por la clase dominante.

Se trataba de incitar al espectador a modificar su conducta y sus deseos materiales, sobre todo mediante el proceso, cuidadosamente iniciado, de un compasivo reconocimiento de sí mismo a partir de la defensa de los intereses de los demás y de la preservación del orden de las cosas. Aquí puede residir de una manera acentuada no simpática ni comprensiva, mientras la correcta es anodina y libelista.

Por ello, casi al final se le habla a Agapito, en asociación con todos los consumidores, directamente como a un participante en la discusión.

Una de las pocas películas fantásticas del cine mexicano con una conclusión del *tramposo*. Como punto de interés, en *Una Rata en la Oscuridad* de Alfredo Salazar intentó una cinta de ficción lejos de lo sobrenatural, pero en esa película fue solamente parcialmente acertado. Sin embargo, en *Santo en la Venganza de la Momia* es un 100% la película del monstruo falso. El maquillaje de la momia es absolutamente bueno, mejores

que las varias películas de la momia de Guanajuato que siguieron, y aún menos espantoso que la Momia Azteca de las películas de finales de los años 50.

*Esquema de oposición de caracteres y valores*

- |                          |                       |
|--------------------------|-----------------------|
| 1) Santo-Momia           | 7) Lujo-Privación     |
| 2) Santo-Sergio          | 8) Magia-Civilización |
| 3) Santo-Mito            | 9) Lealtad-Deslealtad |
| 4) Santo-Codicia         |                       |
| 5) Perversión-Bien común |                       |
| 6) Egoísmo-Compañerismo  |                       |

TESIS CON  
PARTICULARIDADES

*Esquema de secuencias elementales*

*Fechoría a cometer*

- 1) Asesinar y apoderarse del tesoro de la momia.

*Fechoría cometida*

- 1) Asesinato de gran parte de sus compañeros.
- 2) Disfrazarse de la momia para poder apoderarse del tesoro.

*Hecho a retribuir*

- 1) Impedir más asesinatos.
- 2) Proteger el tesoro.
- 3) Acabar con la supuesta maldición de la momia.

*Hecho retribuido*

- 1) Santo impidió el asesinato de dos de sus compañeras y de Agapito.
- 2) Descubrió que el asesino era Sergio que había hecho pasar por la momia.
- 3) Eliminar al asesino.

*Recompensa*

- 1) El reconocimiento de las chicas y de Agapito.

*Esquema de ideología maniquea*

Caída

- Acción mala*
- 1) Asesinar a sus compañeros para apoderarse del tesoro.

Castigo

- 1) Muerte.

Acción buena

- 1) Proteger a sus compañeros de la supuesta momia.
- 2) Terminar con la amenaza que representaba para la sociedad.

Rescate

- Recompensa*
- 1) Reconocimiento por parte de sus compañeras y de Agapito.

## Conclusiones

Existen culturas populares porque cada grupo da respuestas diferentes a sus necesidades vitales. Hemos demostrado en el transcurso de la investigación que existen culturas populares porque la reproducción desigual de la sociedad genera: a) una apropiación desigual de los bienes económicos y culturales por parte de diferentes clases y grupos en la producción y el consumo; b) una elaboración propia de sus condiciones de vida y una satisfacción específica de sus necesidades en los sectores excluidos de la participación plena en el producto social; y c) una interacción conflictiva entre las clases populares con las hegemonías por la apropiación de los bienes.

Como vimos, la lucha libre en la cultura popular es, todavía, un signo de esas reminiscencias históricas-psíquicas que le daban vida y forma a la comunidad primitiva y que siguen hasta nuestros días. Sin embargo con el paso del tiempo y la absorción del poder de unos sobre otros, así como la lucha de clases representada en la división social y sexual del trabajo, es como esa parte del *cultivo* humano se segmenta dando paso a las expresiones de una cosmovisión diferente a la concebida por quienes ostentan la hegemonía dominante. Las expresiones populares son vistas como nulas, rezagadas, salvajes y poco inteligentes por una sociedad capitalista que claramente determinada por la revolución industrial, el idealismo y el positivismo excluyen a todo lo que científicamente no comparte su homogeneización social y mental.

No tardaron en darse cuenta los dirigentes de este sistema que apropiarse de los elementos de estas culturas populares, desarrolladas por las clases oprimidas en todos los tiempos y, en el capitalismo por las clases subalternas, les daría una ventaja dentro de la concepción de igualdad entre los ciudadanos que tanto necesitaban aparentar: una inexistente lucha de clases y la obtención de ganancias económicas y políticas del resultado de la usurpación de dichos elementos. Uno de esos mecanismos concretos de los que se valen desde los años 50 fue la figura del héroe popular de la lucha libre *Santo El Enmascarado de Plata*.

La burguesía necesitaba construir bases de legitimación, hegemonía y homogeneización de los diferentes pensamientos. Las guerras mundiales y la denominada *Guerra Fría* del siglo XX mostraron esas necesidades de absorción de los elementos

populares para llevarlos a los medios de difusión de la ideología de los dueños del capital y así utilizarlos como propaganda a favor de sus intereses.

Sin embargo, mostrar de manera pública esos elementos tuvo sus contradicciones. Por un lado, con la presentación de *Santo* en las historietas, televisión y cine lograron obtener desde ganancias económicas y lograr la dirección de acción y opinión de la clase a la que era dirigido este contenido. Así, de nuevo la burguesía nacional, el Estado y los dirigentes cinematográficos ven en la lucha libre y en específico en el *Santo* esa mina que les dará dinero y una sociedad tranquila. La visión que tienen los dueños del poder económico, político e intelectual (unidos irremediamente), es la de ver a los diferentes sectores subalternos como niños tontos y pasivos, de la misma manera como se veían a las personas de los países subdesarrollados por parte de las naciones ricas.

Pero, por otro lado, masificar esta información a través de los mismos elementos de difusión del Estado fortaleció la relación de la clase con sus creaciones de manera activa. Es decir, no sólo se da la respuesta que la burguesía y el Estado esperaban sino una posición en que se ve al héroe popular en situaciones de rescate que afectan a todos y todas. Por otra parte, las características que proporcionan la lucha libre y sus elementos ancestrales y simbólicos dan paso para crear una identidad colectiva en la que todos somos... *Santo*, y esto quiere decir que todos somos y podemos hacer lo que el héroe realiza en situaciones comunes en la historia. Así, enfrentarse con el casero que despide al plateado en una de las historietas nos unifica con él y nos identificamos entre sí la clase que no posee más que su fuerza de trabajo y una capacidad creadora que ha sido castrada, mutilada y escindida de la capacidad humana de crear-conocer-transformar que se ha adueñado una minoría.

Por otra parte, los deseos son concebidos en la vida real. La necesidad de venganza contra el oponente, el patrón, el dueño del poder o el que falazmente se lo asigna es por un momento real. La lucha por la vida diaria, la cotidiana, es por media o una hora la misma que está en el encordado.

Por un lado grandes centros comerciales, creadores y administradores de pequeñas dosis de esa droga que tiene efectos tan dañinos y casi irreversibles y dolorosos como lo es la ilusión de sustituirse a uno mismo y lo que ha construido con su clase, con su región y grupo racial intercambiado por el placebo que nos crea una quimera de poder, de

sojuzgación a miembros de nuestras mismas condiciones por la frustración de no poder *tener* en lugar de *ser*.

Este *no-reconocimiento* ha puesto en disputa en el mismo ser humano su sentido de identidad y pertenencia, y ha cedido su esencia al dios del dinero, del poder y del sacrificio que darán la felicidad. No nos hemos dado cuenta que esa careta no es la de todos somos... sino la de yo soy lo que unos quieren que sea.

La prostituta bíblica ha surtido efectos. Estar *ad hoc* con lo que se dicta ser; es esa ciudad de plástico, de edificios cancerosos y un corazón de oropel, donde en vez de un sol amanece un billete, donde nadie ríe y donde nadie llora, con gente con rostros de poliéster, que escuchan sin oír y miran sin ver. La otra crear una identidad con todos sus cultivos de grupo, clase, género, religión, mitos, creencias, junto con los frutos del dolor de desear cambiar el lugar donde se quiere estar, el que se abandonó, no por gusto sino por hambre, por una necesidad impulsada por la acumulación de unos cuantos y el detrimento de todos. Ellos/as que llegaron a comer rábanos y lechugas por días completos a los canales que iban de Xochimilco a La Viga; que después se encontraron con su pareja (los dos de provincia), que tenían que comer chilaquiles durante tres meses, hechos con tortillas regaladas, mientras él conseguía trabajo y ella hacía las tareas que le fueron asignadas antes de nacer. Ellos, claro, vivían en una vecindad, compartiendo el mismo baño con ocho o diez familias más con las que tenían que convivir o reñir para ganarse el respeto; donde crecieron sus hijos. Así se formó Tepito, La Lagunilla, las zonas aldeañas al centro, La Doctores, entre otros lugares donde siempre hay una arena de lucha libre y donde se pregunta por el máximo exponente de éste deporte-espectáculo-ritual de la cultura popular urbana y sin dudarle el nombre de *Santo* resurge de en medio de las cenizas de la ciudad. Así surgen mil cosas en las ciudades y se crea una nueva identidad y cultura, la popular urbana.

Un *ser humano* que también fue migrante de una zona muy pobre del Estado de Hidalgo; que llegó a la ciudad por lo mismo que miles de hombres, mujeres, niños y niñas: la pobreza, el hambre, la marginación, el olvido y el sueño capitalista de una trascendencia cifrada en el *cuánto tienes cuánto vales*. Que después de ser *Rudy Guzmán*, *El Hombre Rojo*, *El Murciélagu* II no encontraba realizado su sueño y que como caído del cielo *El Santo* sería su mote de victoria. Un hombre no muy alto, calvo, miope, con escasos rasgos sajones-occidentales y que lejos de ser un acaudalado hombre gótico o con poderes

supranormales y alergia a la *kriptonita* les dio a muchas personas el deseo de ser él y luchar contra todo lo que les aqueja. Él se convirtió en ese superhombre, en la figura mesiánica que la población común y corriente en el judaísmo espera, en el Islam lo tienen y en el cristianismo ha venido y resucitado. Esa figura que más que ser el padre-hombre-macho protector es la encarnación de cada uno y una de nosotros/as contra todo aquello que nos fatiga.

Menciona Paul Ricoeur que todo *mito* tiene un *logos* y durante la presente investigación hemos estudiado y confirmado las bases reales para la construcción del mito. Éstos, como hemos podido ver durante el transcurso de este trabajo, surgen de problemáticas causales reales para después ser utilizadas para explicar de manera simbólica ese algo. Si bien, para algunos los mitos representan una falsa conciencia, esta sigue siendo una expresión de la existencia. Se presenta así una aparente antinomia. Por una parte, la ideología/mitos deforman la realidad, la falsean en la conciencia; por otra parte, expresan tal realidad; no se crean a partir de la nada, pero al mismo tiempo, por su intermedio el objeto es distorsionado, ocultado y negado.

Más que represión, los mitos nos enseñan cómo ha sido el desenvolvimiento de las diferentes formaciones sociales a través del tiempo. Comprenderlos es sinónimo de trascendencia y superación de las condiciones reales. Por tanto, el problema no es el mito como construcción psíquico-social sino como es utilizado, por quién y para qué.

La figura del héroe popular encarnada por el *plateado* es fruto de la cultura del pueblo, de las formas de expresión subalternas y, en la apropiación de este tipo de productos para el crecimiento de la economía burguesa y la obtención de plusvalía ideológica, así como la reproducción de modelos mentales, los dueños del capital, a través de los medios de difusión lo han usado para dirigir opiniones y acciones.

Claro, así como fue tomada la lucha libre para reactivar al cine en una de sus más dolorosas crisis, en los últimos años aquellos que hablaron de un *cine chatarra* por el hecho de surgir de algo tan popular, ahora hablan de manera descontextualizada de un héroe, de un personaje que siempre fue vituperado por el hecho mismo de ser un personaje de la lucha libre, es decir, de lo más irracional, atrasado, nimio y folclórico-salvaje que les son los productos de las culturas populares a las clases dominantes.

El Estado y la burguesía por su parte lograron su cometido: la obtención de plusvalía económica e ideológica y en las ocho cintas que se presentan en esta investigación notamos la confrontación de los intereses del mundo "libre occidental" contra las repúblicas de oriente que querían crear la inestabilidad del mundo, mientras que el héroe es todo lo contrario al egoísmo patológico que promueve el mismo sistema. Por otra parte, la lucha contra los grandes temores mentales que se despiertan después de sentirse desarraigado de la madre-tierra y estar envueltos en una serie de guerras que afectaban el estado social y mental de la humanidad dio lugar a la búsqueda de protección.

Cuántos monstruos no viven en nosotros y en la sociedad y en lugar de enfrentarlos mejor optamos por darles la vuelta, correr con el que espera que asistamos para seguir siendo el controlador, el poseedor del poder y la verdad, y perpetuarnos siendo los seres llenos de miedos, angustias, amputaciones y heridas, mayores que las de cualquier *Frankenstein*, *Golem* o *Ursus*; seguir viviendo para satisfacer el poder de otros que nos absorben como esponjas y nos desangran hasta más no poder peor que Drácula, Brácola o las mujeres vampiro; el temor a no dejar llevarse por lo que uno siente y quiere y que nos reprime más hasta asfixiarnos, tal como no poder entenderse no como hombre o mujer sino como seres humanos y poder disfrutar de relaciones sociales, amorosas y sexuales libres entre sexos contrarios o iguales y dejar de ver como algo raro y anormal a las mujeres vampiro y las lobas y; reconocer nuestros temores y capacidades, virtudes y debilidades, porque ello es lo que nos hace seres humanos de carne y hueso y no ideales que vagan como almas en el limbo.

Todo esto representa *Santo* para la cultura popular urbana hasta la actualidad. Por ello, afirmamos que lo que se denomina cultura nacional no existe como tal, sino ésta se ve segmentada por las condiciones objetivas y subjetivas de cada clase. Asimismo, no podemos comprender que la clase dueña del capital y sus intelectuales denigraran a las expresiones del pueblo y hablar de una cultura nacional y menos de un carácter mexicano. Negar la división de cultural entre alta cultura y cultura popular sería decir que no existen las clases sociales.

Mientras las diferencias económicas y culturales formen parte de la vida cotidiana nos enfrentaremos a discriminación, segregación, roles asignados para una clase y otra.



Hablar de diversidad cultural no puede ser un lema de quienes han evitado constantemente esta lucha entre las clases y que siguen negándola.

Como lo ha demostrado la Teoría de la Práctica, la cultura no puede ser vista sólo como ideología, lo cual tuvo el poderoso efecto de permitir a algunos analistas unir concepciones culturales con estructuras específicas de relación social y colocó el problema de la ideología de espaldas con las concepciones de cultura más generales. Por otra parte, la tendencia a ver a la cultura-ideología, ampliamente en términos de mistificación, proporcionó a la mayoría de los estudios culturales o ideológicos del marxismo ortodoxo un sabor decididamente funcionalista, ya que el fin de esos análisis era mostrar como mitos, rituales, tabúes, o lo que fuere, mantienen el *status quo*. Además, si bien estos ortodoxos ofrecían un camino de mediación entre los niveles material e ideológico, realmente no cuestionaban la noción de que tales niveles eran sólo distinguibles analíticamente. Así, a pesar de su crítica a la noción estructuralista de lo social como la base del sistema, ellos simplemente ofrecieron perspicaz y declaradamente más real y objetiva, pero en el análisis de lo superestructural continuaron reproduciendo la idea común de mantenerlas como cajones analíticos separados.

*El mundo donde quepan otros mundos* no es cumplir con los nuevos valores de la democracia de la burguesía económica y/o política, sino una necesidad que se ha tenido por mucho tiempo en nuestro país y en el mundo entero.

Todo parece que necesitamos resucitar a *Santo* para que él junto con todos nosotros luchemos a dos de tres caídas sin límite de tiempo, máscara contra máscara, contra quienes han sido siempre rudos y se presentan con cara de técnicos, aplicándoles *faules* a cuantos se atraviesan por el encordado de la vida. Ellos son peores que los hombres y mujeres lobo/a, que Drácula, Frankenstein, su hija y su nieto, extraterrestres, momias con caras de charamusca, ladrones de tesoros y hasta panzones comediantes.

Porque como dice la Botellita de Jerez:

Hay hombres que luchan un día y son buenos,  
hay hombres que luchan un año y son mejores,  
hay quienes luchan muchos años y son muy buenos,  
pero los hay quienes luchan todos los domingos  
esos son los chidos.

*Santo, el Enmascarado de Plata.*

Nació en mero Tulancingo un 23 de septiembre  
nació de muy buena mata con el *Santo* por nombre  
*Enmascarado de Plata.*

Héroe de carne y hueso, defensor de los buenos  
que a las mujeres-vampiros, hombres-lobo y enanos  
él solito hizo menos.

Era de nogal era de nogal  
Era de nogal el *Santo*  
era un gran campeón era un gran campeón  
por eso luchaba tanto.

Desenmascaró a *Black Shadow* y también al *Espectro*  
con patadas voladoras, su llave de a caballo  
les dejó un nuevo aspecto  
*Batman* y *Superman*, super-héroes de historieta  
nunca subieron al ring, le sacatearon al parche  
el *Santo* si era la neta.

*Santo, Santo*

*Santo, Santo* mio

El *Santo* quemó sus naves lo digo sin recelo  
porque ha bajado San Pedro pa' aplicarle sus llaves  
y se nos fue el *Santo* al cielo.

¡*Santo, Santo, Santo, Santo!*<sup>219</sup>

El *Santo* esta muerto, pero hay mucho por hacer; hay mucho porque luchar.

---

<sup>219</sup> Botellita de Jerez. "Guacarock de El Santo" en *La venganza del hijo del GuacuRock*, 1986.

## Bibliografía

- Agrasánchez, Rogelio (ed.). *Mexican Horror Cinema*, México, Agrasánchez Film Archive, 1999, 134 pp.
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*, México, Millenium, 1999, 383 pp.
- Althusser, Louis. *La filosofía como arma para la revolución*, México, Cuadernos de Pasado y Presente, 1974, 146 pp.
- Aumont, J. *Estética del cine*, España, Ed. Paidós, 1985, 329 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993, 297 pp.
- Baranger, Denis. "Clases medias y pequeñas burguesías", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. XLII, p.p. 1591-1629.
- Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987, 300 pp.
- "Innovación tecnológica y transformación cultural" en *Telos*, Madrid, No. 9, 1987, pp. 27-59.
- J.A. Barnes. *Estudios del Parentesco: Algunas impresiones en el estado actual*, México, Gedisa, 1982, 316 pp.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, México, Ed. Siglo XXI, 1997, 257 pp.
- Bartra, Roger. *El poder despótico burgués*, México, Era, 1978, 136 pp.
- Bassa, Joan. *El cine de ciencia ficción*, España, Piados, 1993, 204 pp.
- Bastide, Roger. *Sociología de las enfermedades mentales*, México, Siglo XXI Editores, 1988, 364 pp.
- Becker, Ernest. *La lucha contra el mal*, México, FCE, 1977, 278 pp.
- Biblia*, Argentina, Ed. Sopena, 1996, 1466 pp.
- Blauberg, I. *Diccionario de filosofía*, México, Ed. Quinto Sol, 1992, 406 pp.
- Bermúdez, Roberto. *Guía de economía política*, México, UNAM, 1995, 144 pp.
- Bertaccini, Tiziana. *Ficción y realidad del héroe popular*, México, CONACULTA, 2001, 174 pp.
- Blumer, Herbert. "La sociedad como una interacción social", en A. M. Rose (ed.). *Comportamiento humano y procesos sociales*, Boston, Houghton Mifflin, 1962, 187 pp.
- Bolléme, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, México, Grijalbo, 1990, 249 pp.

- Bonfil Batalla Guillermo. "Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de culturas populares", en varios, *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, México, CIESAS-UAM, 1988, pp. 97-108.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*, Richard Nice (trans.), Cambridge, Cambridge University Press, 1978, 232 pp.
- *La reproducción*, Barcelona, Laia, 1977, 285 pp.
- *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988, 597 pp.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 2001, 372 pp.
- *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, 771 pp.
- Cárdenas, Natividad. *Permanencia y transmisión del inconsciente colectivo a través del cine de luchadores*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2000, 178 pp.
- Cávalo, José Jorge de. *El lugar de la cultura tradicional en la sociedad moderna*, Brasilia, Fundación Universidad de Brasilia, Serie Antropológica, No. 77, 1989, 373 pp..
- Carro, Nelson. *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1984, 87 pp.
- Casetti, Francesco. *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 1996, 278 pp.
- Collier, Jane y Michelle Z. Rosaldo. "Políticas y género en sociedades simples", en *Significados sexuales: la construcción cultural del género y la sexualidad*, México, UNAM, 1981, 284 pp.
- Comte, Augusto. *La Filosofía Positiva*, México, Ed. Porrúa, 1997, 303 pp.
- *Sistema de Política Positiva*, México, Ed. Porrúa, 1993, 227 pp.
- Contreras Suárez, Enrique. "El flujo migratorio hacia la ciudad de México" en *Revista Mexicana de Sociología*, México, UNAM, julio-septiembre, 1975, 789-819 pp.
- Delhumeau, Antonio. *El hombre teatral*, México, Ensayo, 1984, 181 pp.
- Diel, Paul. *Los símbolos de la Biblia*, México, FCE, 1994, 328 pp.
- Dieterich, Heinz. *Nueva Guía para la investigación científica*, México, Ed. Planeta, 1996, 229 pp.
- Dorfman, Ariel. *Patos, elefantes y héroes*, México, Planeta, 1994, 219 pp.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. España, Ed. Gedisa, Vigésimocuarta edición, 2001, 267 pp.

- Engels, Federico. *El papel del trabajo en la transformación de mono en hombre*, Ed. Ayuso, Madrid, 1974, 82 pp.
- Fabris, Giampaolo. *Sociologia delle comunicazioni di massa*, Italia, Franco Angeli Editore, 1980, 293 pp.
- Ford, Anibal. "Las fisuras de la industria cultural", en *Alternativa latinoamericana*, Caracas, 1988, pp. 32-58.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*, México, Siglo XXI Editores, 1992, 192 pp.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 269 pp.
- Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, España, Alianza Editorial, 1997, 356 pp.
- Más allá del principio del placer*, España, Alianza Editorial, 2000, 85-144 pp.
- Psicoanálisis del arte*, España, Alianza Editorial, 1973, 247 pp.
- Psicología de las masas*, España, Alianza Editorial, Segunda reimpresión, 2000, 7-73 p.p.
- Tótem y tabú*, México, Ed. Iztaccihualtl, 1974, 316 pp.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*, México, Ed. Paidós, 1998, 287 pp.
- La sociedad industrial*, México, Ed. Siglo XXI, 1976, 267 pp.
- Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE, 1997, 308 pp.
- ¿Tener o ser?*, México, FCE, 1996, 199 pp.
- Ética y psicoanálisis*, México, FCE, 1997, 278 pp.
- García, Brígida, Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira. *Migración, familia y fuerza de trabajo en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1979, 249.
- García Cánclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, 1977, 287 pp.
- Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989, 363 pp.
- La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1984, 162 pp.
- Las culturas populares en el capitalismo*. México. Ed. Nueva Imagen, 1982, 224 pp.
- García, Gustavo. *La década perdida*, México, UAM-Azcapotzalco, 1986, 102 pp.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*, México, CONACULTA-Canal 22, 1998, 466 pp.

- Garza Toledo, Enrique de la. (coord.) *Hacia una metodología de la reconstrucción*, México, UNAM, 1988, 152 pp.
- García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*, México, CONACULTA, 1997, 137 pp.
- Gaytan, Carlos. *Diccionario mitológico*, México, Ed. Diana, 1983, 239 pp.
- Gennep, E. Van. *I riti di passaggio*, Torino, P. Boringhieri, 1981, 216.
- Geertz, Clifford. *La configuración del pensamiento social*, Princeton, Princeton University Press, 369 pp.
- Clifford Geertz. *Interpretación de la cultura*, Buenos Aires, Gedisa, 1987, 387 pp.
- Giddens, Anthony. *Problemas centrales en teoría social: Acción, estructura y contradicción en análisis social*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 278 pp.
- Gomezjara, Francisco. *Sociología*, México, Ed. Porrúa, 1989, 472 pp.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*, México, Juan Grijalbo Editores, 1967, 159 pp.
- Literatura y cultura popular*, tomo I, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 1976, 368 pp.
- Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada Salvat, Tomo 9, *Hombre y sociedad*, Barcelona, Salvat, 1985, 190 pp.
- Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada Salvat, Tomo 12, *La era de los descubrimientos*, Barcelona, Salvat, 1985, 190 pp.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1986, 380 pp.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*, España, Alianza Editorial, 1977, 5-26 p.p.
- Historia General de México*, Tomo 1, El Colegio de México, México, 1988, 337-425 p.p.
- Historia General de México*, Tomo 2, El Colegio de México, México, 1988, 1183-1585 pp.
- Imperatore, Adriana. "Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular", en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 76-116.
- Kearney M. "The local and the global: The Anthropology of globalization and Transnationalism", en varios, *Annual Anthropological Review*, Riverside, University of California, 1995, pp. 547-565.
- Kosik, Karel. *Dialéctica de lo concreto*, México, Ed. Grijalbo, 1967, 269 pp.
- Lefebvre, Henri. *Hegel, Marx y Nietzsche*, México, Ed. Siglo XXI, 1998, 291 pp.

- *La vida cotidiana en el mundo moderno*, España, Alianza Editorial, 1984, 254 pp.
- Lenin, Vladimir Illich. *El desarrollo del capitalismo en Rusia*, URSS, Ed. Progreso, 1981, 815 pp.
- “Una gran iniciativa” en *Obras escogidas*, Moscú, Editorial Progreso, tomo III, 1969, 389 pp.
- Lomnitz, Larissa Adler de. *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI Editores, 1985, 229 pp.
- Losilla, Carlos. *El cine de terror*, España, Paidós, 1993, 228 pp.
- Mario Margulis. “La cultura popular”, en Adolfo Colombes (comp.). *La cultura popular*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 41-65.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Ed. Siglo XXI, 1987, 410 pp.
- *El Capital*, tomos 1,2 y 3, México, Ed. Siglo XXI.
- *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, La Habana, Pueblo y Educación, 1970, 489 pp.
- *La ideología alemana*, La Habana, Pueblo y Educación, 1982, 684 pp.
- *Manifiesto del partido comunista*, URSS, Ed. Progreso, 1978, 94 pp.
- Miranda, Lola. *Sin máscara ni cabellera*, México, Ed. Marc, 1992, 354 pp.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*, México, Ed. Era, 2000, pp. 125-133.
- “La cultura popular en el ámbito urbano: el caso México”, en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, en Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Ediciones Gustavo Gili, 1987, pp. 159-185.
- “Notas sobre el Estado, la cultura y las culturas populares”, en *Cuadernos políticos*, No. 30 1984, p. 33-67.
- “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*, tomo 2, México, El Colegio de México, 1987, pp. 1377-1549.
- Montes, Alicia. “Barrio, sujetos e historia”, en ”, en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 219-223.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo*, México, FCE, 2002, 360 pp.
- Muñoz, Humberto, Orlandina de Oliveira y Claudio Stern (comps). *Migración y desigualdad social en la ciudad de México*, México, UNAM, 1977, 249 pp.

- Nieto Calleja, Raúl. *Ciudad, Cultura y Clase Obrera*, México, UAM-X, 1997, 214 pp.
- Nietzsche, Federico. "Así habló Zaratustra", en *Obras Selectas*, España, Edimat, 2001, pp. 11-247.
- "El ocaso de los ídolos", en *Obras Selectas*, España, Edimat, 2001, pp. 529-634.
- La gaya ciencia*, España, Edimat, 1999, 269 pp.
- La voluntad del dominio*, España, Edaf, 1980, 547 pp.
- Más allá del bien y del mal*, México, Editores Unidos Mexicanos, 1999, 237 pp.
- Olivera, Rafael. *Memorias de la Lucha Libre*, México, Ed. Costa Amic, 1999, 223 pp.
- Ortiz, Renato. *Cultura popular: románticos y folcloristas*, Textos 3, Brasil, Programa de Posgrado en Ciencias Sociales, PUC-SP, 1985, pp. 75-127.
- Ortner, Sherry B. *La teoría antropológica desde los años sesenta*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1993, 84 pp.
- Ortner, Sherry B. y Whitehead, Harriet (eds.), *Cuerpos de Dios: alimento de Dios: un análisis simbólico del ritual Sherpa*, Cambridge y New York, Cambridge University Press, 1981, 334 pp.
- Pasquali, Antonio. *Comunicación y cultura de masas*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1982, 364 pp.
- Poniatowska, Elena. *Todo México*, tomo I, México, Ed. Diana, 1996, 255-283 pp.
- Portantiero, Juan Carlos e Ipola, Emilio de. "Lo nacional popular y los populismos realmente existentes", en *Nueva sociedad*, mayo-junio, 1987, p. 20-47.
- Prieto Castillo, Daniel. *Retórica y manipulación masiva*, México, Ed. Premiá, 1985, 131 pp.
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*, España, Ed. Cátedra, 1976, 317 pp.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Planeta, 2001, 145 pp.
- Reboul, Oliver. *Lenguaje e ideología*, México, FCE, 1986, 242 pp.
- Ricouer, Paul. *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970, 483 pp.
- Rojas Soriano, Raúl. *El proceso de la investigación científica*, México, Ed. Trillas, 1985, 151 pp.
- Guía para realizar investigaciones sociales*, México, UNAM, 1985, 280 pp.
- Royston Pike, Edgar. *Diccionario de religiones*, México, FCE, 1996, 478 pp.



- Ruy Sánchez, Alberto. "Cine mexicano: producción social de una estética", en *Hojas de Cine*, Tomo II, México, SEP/UAM, 1988, p.p. 133-156.
- Sahlins, Marshall. *Metáforas históricas y realidades míticas: Estructura e historia temprana del Reino de las Islas Sandwich*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981, 427 pp.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*, México, Editores Unidos Mexicanos, 2001, 217 pp.
- Shishkin, A.F. *Ética marxista*, México, Ed Grijalbo, 1960, 87-95 p.p.
- Silva, Ludovico. *Humanismo clásico y humanismo marxista*, Caracas, Monte Avila Editores, 1982, 366 pp.
- Teoría y práctica de la ideología*, México, Ed. Nuestro Tiempo, 1985, 225 pp.
- Soriente, Mariel. "Cultura urbana: estudios y crónicas", en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 256-272.
- Stevenson, R.L. *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, México, Millenium, 1999, 95 pp.
- Stoker, Bram. *Drácula*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2001, 316 pp.
- Subirats, Eduardo. *La cultura como espectáculo*, España, FCE, 1998, 228 pp.
- Sun Tzu. *El arte de la guerra*, México, Gernika, 1997, 118 pp.
- Tello, Jaime. "Notas sobre la política económica del "viejo" cine mexicano"; en *Hojas de Cine*, Vol. II, México, SEP/UAM, 1988, p.p. 21-32.
- Thompson, E. P. *La pobreza de la teoría y otros ensayos*, New York, Monthly Review Press, 1978, 287 pp.
- Unikel, Luis. *El proceso de urbanización en México*, México, El Colegio de México, 1978, 476 pp.
- La dinámica del crecimiento de la ciudad de México*, México, FCE, 1975, 736 pp.
- Varios. *Hojas de cine*, Volumen II, México, SEP, 1988, 289 pp.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987, 235 pp.
- Villasmil, Xioroma. *Difusión masiva y hegemonía ideológica*, España, Vadel Hermandos, 1980, 110 pp.
- Williams, Raymond. *Sociología de la comunicación y del arte*, España, Paidós, 1992, 227 pp.
- Zavala, Silvio. *Apuntes de historia nacional 1808-1974*, México, FCE, 1995, 229 pp.

Zubieta, Ana María. "Lo popular y la posibilidad de una crítica política", en Ana María Zubieta (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 37-41.

### **Hemerografía**

*Blue Demon. Memorias de una máscara*. México, CLÍO, 1999, 89 pp.

Carro, Nelson. ¡*Santo, Santo, Santo!*, México, DICINE, Año 1, No. 5, 1984, p.7

*Cultura pop: todo es un espectáculo*, México, QUO, No. 45, julio 2001, pp.38-49.

Domínguez, Edmundo. *Cine de antifaz y máscara en búsqueda del rostro del Chac Mool*, Otrocine, Jul-Sep, Año 1, 1975, pp. 28-33.

*El cine de luchadores*, México, Cine Confidencial, mayo 1999, No. 6, 48 pp.

*El otro cine mexicano*, México, revista Somos, junio 1995, No. 4, 80 pp.

*El Santo, la leyenda más grande de la lucha libre*, México, Lucha Libre, No. 4, 2001, pp. 2-5.

*El Santo. Vida, obra y milagros*, México, SOMOS, octubre 1999, Año 10, 87 pp.

Matamoros, Mauricio. "El Santo en las historietas" en *El Santo. Vida, obra y milagros*, revista Somos, México, octubre 1999, pp. 52-59.

Rivera, Fernando. "Un rudo bajado del cielo", en *El Santo. Vida, obra y milagros*, revista Somos, México, octubre 1999, pp. 38-45.

Sano, Rubén. *El Monstruo no soy yo*. México, Revista Cine, IPN, Vol. 3, No. 26, Jun-Jul, 1980, pp. 29-36.

*Todo sobre la lucha libre*, México, SOMOS, 15 de marzo de 2000, Año 10, 87 pp.

## **Filmografía básica**

### **Santo contra las mujeres vampiro**

Dir. Alfonso Corona Blake

Intérpretes: *Santo*, Lorena Velázquez, Jaime Fernández, María Duval.

Año: 1962

### **El Hacha diabólica**

Dir. José Díaz Morales.

Intérpretes: *Santo*, Lorena Velázquez, Betty González y Fernando Osés.

Año: 1964

### **Santo en el tesoro de Drácula**

Dir. René Cardona.

Intérpretes: *Santo*, Noelia Noel, Aldo Monti y Carlos Agosti.

Año: 1968

### **Santo en la venganza de la momia**

Dir. René Cardona

Intérpretes: *Santo*, Eric del Castillo, Mary Montiel y César del Campo.

Año: 1970

### **Santo en misión suicida**

Dir. Federico Curiel

Intérpretes: *Santo*, Lorena Velázquez, Elsa Cárdenas y Guillermo Gálvez.

Año: 1971

### **Santo contra la magia negra**

Dir. Alfredo B. Crevenna.

Intérpretes: *Santo*, Elsa Cárdenas, Sasha Montenegro, y Gerty Jones.

Año: 1972

**Santo contra las lobas**

Dir. Jaime Jiménez Pons.

Intérpretes: *Santo*, Rodolfo de Anda, Nubia Marti y Jorge Rusek.

Año: 1972

**Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein**

Dir. Miguel M. Delgado.

Intérpretes: *Santo*, Blue Demon, Jorge Rusek y Sasha Montenegro.

Año: 1973

**Video**

**Vivir en la lucha libre. Historia de la lucha libre en México.**

Dirección creativa: Hank Heifetz

Producción: Diana Roldán

Realización: Arturo Pérez Velasco

Guión: Olga Cáceres

Editorial Clío

Año: 2001

País: México