



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**“PERSONAJES Y FUNCIONES NARRATIVAS DEL FILME  
*NACHO LIBRE* CON BASE EN LA *MORFOLOGÍA DEL CUENTO*  
DE VLADIMIR PROPP”**

Seminario Taller Extracurricular  
**“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA, HISTORIA”**

Que para obtener el grado de  
**Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta  
**Andrea López Delgado**

Asesor  
**Mtro. Everest Alam Landa Vargas**

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, junio 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*A Reiamar Masaniello*  
(1992-)

“Sigue tu felicidad y el universo abrirá puertas para ti  
donde solo había muros”,

JOSEPH CAMPBELL

“It must be like paradise”,

E-TYPE

## ÍNDICE

Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo 1. Vladimir Propp: semblanza y aportaciones de su obra al análisis de las narrativas literaria y cinematográfica	8
1. 1 Biografía de Vladimir Propp	8
1. 2 <i>Morfología del cuento</i> : discusiones generales en torno al análisis funcional-estructural del relato literario	12
1. 3 Propp va a Hollywood: discusiones en torno al método funcional como medio de análisis de la trama narrativa en el cine	19
Capítulo 2. El fraile que quería luchar: la relación de <i>Nacho Libre</i> con el cine mexicano de luchadores	30
2. 1 Características narrativas del cine clásico de luchadores	30
2. 2 Elementos narrativos del cine clásico de luchadores en <i>Nacho Libre</i>	37
2. 3 El componente humorístico en <i>Nacho Libre</i> : ¿comedia ligera o parodia del cine de luchadores?	45
Capítulo 3. “Los niños necesitan un héroe”: las funciones y los personajes de <i>Nacho Libre</i> con base en <i>Morfología del cuento</i> de Vladimir Propp	55
3. 1 Conceptualización proppiana de función en el cuento maravilloso ruso	55
3. 1. 1 Las 31 funciones de Propp y sus características principales	59
3. 2 Conceptualización proppiana del personaje en el cuento maravilloso ruso	64
3. 3 Análisis de las funciones y los personajes del filme <i>Nacho Libre</i> a partir de la metodología de la <i>Morfología del cuento</i>	67

Conclusiones

78

Fuentes

83

## AGRADECIMIENTOS

*A la Universidad Nacional Autónoma de México, por permitir que jóvenes con sueños como yo se superen académicamente con una licenciatura.*

*A la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, por haber sido mi alma máter durante todo este tiempo, en el que esperé que este gran día llegase.*

*A mis maestros y compañeros de generación, tanto los que están presentes como los que se adelantaron en el camino; los que me hablaban y los que no; a los que les caí bien y a los que les caí mal también.*

*A mi papá Víctor López González, a mi mamá María Delia Delgado Mendoza, a mi hermano mayor Diego Alberto y a mi hermana menor Diana Laura, y a mis dulces mascotas Golondrina, Paloma, Tomi y Luneta.*

*También, hago mención honorífica de mi querida tía Esther López González, gracias a la cual haber cursado el seminario de titulación habría sido imposible para mí.*

*A ellos y a todos mis abuelos, tíos, primos y amigos,  
¡GRACIAS ETERNAS A TODOS USTEDES!*

## INTRODUCCIÓN

En este texto se va a hablar en torno al análisis funcional y estructural creado por el folclorista ruso Vladimir Propp, autor del libro *Morfología del cuento*, que en esta ocasión se pone en relación con una producción del cine contemporáneo como lo es el *film Nacho Libre*.

Prioritariamente, se busca identificar las funciones narrativas y personajes que Propp observó en una vasta cantidad de cuentos maravillosos rusos (que también pueden recibir los nombres de cuentos tradicionales, cuentos folclóricos o cuentos de hadas), pero esta vez en un producto fílmico seleccionado especialmente para este trabajo de investigación.

Los contenidos están divididos en tres capítulos, de los cuales cada uno posee tres subdivisiones. El primer capítulo ofrece una breve presentación de los datos biográficos de Vladimir Propp, los cuales se ha buscado extender más allá de lo que usualmente se puede encontrar tanto en medios físicos como virtuales en nuestro idioma; para ello, se consultaron obras sobre todo en lengua inglesa e italiana. La segunda parte del capítulo contiene una relación de discusiones teóricas en torno a la influencia de la *Morfología* en la corriente estructuralista de las ciencias sociales, principalmente en el área literaria; con este propósito, se citan fragmentos de libros y artículos escritos por personajes como C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas, C. Bremond, E. Méléntinski, A. Dundes, entre otros. En último lugar, el tercer subcapítulo es semejante en su concepto

al anterior, pero ahora respecto a discusiones sobre las aplicaciones del método funcional de Propp no a cuentos maravillosos, sino a películas principalmente del cine clásico de Hollywood.

El segundo capítulo está dedicado en su totalidad a la exposición de las características narrativas del género cinematográfico dentro del cual se inserta el filme *Nacho Libre*, que es el del cine mexicano de lucha libre, o cine de luchadores a secas. También, en el segundo subcapítulo se habla de qué características rescata o no esta cinta de los filmes clásicos de los luchadores Santo y Huracán Ramírez, Blue Demon y Mil Máscaras, Neutrón y Sombra Vengadora, etcétera. Al final del capítulo, se habla acerca de la índole humorística de *Nacho Libre* y dentro de qué géneros cinematográficos se puede catalogar con precisión.

En último lugar, el tercer capítulo presenta el análisis en el que se presentan las funciones de Propp identificadas dentro de la trama narrativa de *Nacho Libre*, y se hace la comparación también de sus personajes principales con aquellos de los que se dice en *Morfología del cuento* son los siete personajes clave de todo cuento maravilloso ruso.

Se espera que los contenidos incluidos en el presente trabajo de investigación demuestren la función didáctica que puede tener el estudio de la trama narrativa de los filmes mediante las teorías literarias del estructuralismo, haciendo hincapié en la metodología morfológica y funcional de Propp y la *Morfología del cuento*.

## CAPÍTULO 1

### VLADIMIR PROPP: SEMBLANZA Y APORTACIONES DE SU OBRA AL ANÁLISIS DE LAS NARRATIVAS LITERARIA Y CINEMATOGRÁFICA

#### 1.1 BIOGRAFÍA DE VLADIMIR PROPP

Vladimir Yakovlevich Propp fue un folclorista, etnógrafo, filólogo, poeta, pedagogo y tutor estudiantil. Nació el 29 de abril de 1895 en la ciudad de San Petersburgo, Rusia, en el seno de una familia de ascendencia alemana. Su padre fue Jacob Propp y su madre Anna Beisel. Fue bautizado bajo el credo luterano y en su infancia vivió dentro de una colonia alemana en Petrogrado. Su educación básica la cursó en colegios privados de origen alemán.

En 1913 ingresó a la Universidad de San Petersburgo, donde estudió filología alemana, a la par de que se entretenía componiendo poesía y un diario personal en esa lengua. De esta época se sabe que, en 1915, formó parte de un seminario dedicado a la obra del célebre poeta del Romanticismo ruso Aleksandr Pushkin, impartido por el profesor V. S. Vengerov, en el cual también se formarían integrantes de la futura escuela del formalismo ruso<sup>1</sup>.

Sin embargo, tras iniciar la Primera Guerra Mundial decidió volcarse hacia la filología rusa, si bien nunca dejó de lado su germanofilia y se dedicó a enseñar alemán en la Universidad de Leningrado (antes de San Petersburgo)

---

<sup>1</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfología della fiaba: con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica del autore*, Gian Luigi Bravo (ed.), Torino, Giuglio Einaudi, 1966, p. IX. Consultado en <<https://es.1lib.mx/book/18229770/dd85d3>>.

hasta la década de 1950, donde gozó de una posición privilegiada. Durante este tiempo, Propp se empeñó en alentar y extender el estudio del alemán en Leningrado<sup>2</sup>.

Propp se graduó de la universidad en 1918. En ese mismo año empezó a redactar su primer y más famoso libro: *Morfologija skazki*, o *Morfología del cuento*, a raíz de detectar una importante laguna en torno a los estudios sobre poesía y cuentística popular rusa<sup>3</sup>. Se lo presentó a varios profesores a quienes tenía en gran estima (como el formalista Boris Eichenbaum), de los cuales fue Viktor Zhirmunsky, historiador literario y miembro del Departamento de Historia de la Literatura de la Universidad de Leningrado, quien lo ayudó a publicarlo a través la editorial universitaria, lo cual sucedió en 1928.

Algo que ocurrió poco antes de publicar el manuscrito final del libro es que su título fue cambiado de *Morfología del cuento maravilloso* a solamente *Morfología del cuento*, un cambio ambiguo pues el análisis llevado a cabo por Propp estuvo pensado para los cuentos maravillosos de origen oral y no para otras categorías del cuento, como, por ejemplo, el de origen literario. Además, Zhirmunsky propuso sacar el capítulo dedicado al origen de dichos cuentos orales para convertirlo después en otro estudio que no salió sino hasta 1939, como parte de la tesis doctoral de Propp, que sería la base para su segundo libro, *Las raíces históricas del cuento*, de 1946. En él, Propp argumenta, entre otras cosas, que los orígenes del cuento maravilloso podrían hallarse en ritos de iniciación y de enterramiento antiguos.

---

<sup>2</sup> Cf. Isidor Levin, "Vladimir Propp: an evaluation on his seventieth birthday", en *Journal of the Folklore Institute*, vol. 4, núm. 1 (1967), Indiana University Press, p. 32. Consultado en <<https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.2307/3813911>>.

<sup>3</sup> Cf. Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 207.

Como consecuencia de haber removido el capítulo que trataba acerca de la esencia cultural del cuento maravilloso, en años subsecuentes la *Morfología* fue acusada de ser una obra plenamente formalista, lo que representaba una acusación grave durante la época en que gobernaba la censura intelectual del estalinismo, para el que el formalismo hacía un énfasis “idealista” de la forma en detrimento del contenido, que tenía que estar en arreglo con la ideología socialista y prorrusa a toda costa<sup>4</sup>.

En 1955 salió a la luz su tercera obra, *El epos heroico ruso*, mientras que la siguiente saldría hasta 1963 bajo el nombre de *Festivales agrarios rusos*. Enseguida escribió una introducción para la nueva edición de los *Cuentos populares rusos* de Aleksandr Afanasiev, cuyo contenido influyó en la temática de su *Morfología del cuento* y del resto de su obra general.

Ya en 1958 su primer libro había sido traducido al inglés por sugerencia de Roman Jakobson, líder del Círculo Lingüístico de Moscú y del Círculo Lingüístico de Praga, lo cual atrajo para Propp la atención de Occidente y ayudó para su mayor reconocimiento dentro de Rusia, si bien el autor declaró tiempo después que esta primera edición extranjera estuvo plagada de errores y omisiones importantes tanto por parte del traductor inglés como del editor ruso de la obra<sup>5</sup>. Posteriormente vendrían otras dos traducciones más a idiomas europeos, una francesa y otra italiana, de las que esta última incluye la respuesta que Propp dio a la crítica que en los sesenta el antropólogo Claude Lévi-Strauss hizo al enfoque formalista de su modelo analítico.

---

<sup>4</sup> Cf. Sibelan Forrester, *The Russian folktale by Vladimir Yakovlevich Propp*, Detroit, Wayne State University Press, 2012, p. XXXIII. Consultado en <<https://es.1lib.mx/book/2724504/1149cd>>.

<sup>5</sup> Cf. Vladimir Propp, *op. cit.*, pp. 205, 208.

En su polémico artículo dedicado al esquema funcional de Propp, Lévi-Strauss argumenta que este está incompleto, pues no solo importa estudiar la sintaxis narrativa de los cuentos si no es a la par de observar el valor etnográfico que la motiva, ya que nunca se puede separar la forma (la “gramática”) del contenido (el “léxico”), más aún por tratarse de narraciones poseedoras de un remoto origen oral y mitológico<sup>6</sup>. Por su parte, la réplica del ilustre folclorista ruso consiste en refutar varias de las declaraciones formuladas por Lévi-Strauss, sobre todo la de la supuesta filiación formalista de la *Morfología*, la cual sí es reconocida por Propp en parte, pero asegura que en libros posteriores la dejó un poco de lado por estudios comparativos del folclore y su relación con los mitos, ritos e instituciones históricas de Rusia<sup>7</sup>.

Vladimir Propp se retiró de la docencia a partir de 1960, pero en su domicilio siguió investigando acerca de los cuentos folclóricos rusos y preparó un último libro, *Problemas de la risa y de lo cómico*, que se publicó póstumamente en 1976. Durante sus últimos años estuvo con su familia y se entretenía tocando el piano, leyendo novelas clásicas y poesía, tomando fotografías y recibiendo las visitas de sus colegas y estudiantes. Falleció en San Petersburgo en 1970, a los 75 años, tras un ataque cardíaco.

---

<sup>6</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss, “Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp”, en Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, Anatoly Liberman (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 186. Consultado en <<https://es.1lib.mx/book/1068356/863a1c>>.

<sup>7</sup> Cf. Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 209.

## 1. 2 MORFOLOGÍA DEL CUENTO: DISCUSIONES GENERALES EN TORNO AL ANÁLISIS FUNCIONAL-ESTRUCTURAL DEL RELATO LITERARIO

Como se ha hecho referencia poco antes, *Morfología del cuento* de Vladimir Propp no se conoció en Occidente sino a partir de la primera edición inglesa del libro, de 1958. No obstante a los varios defectos de la traducción del ruso al inglés, la obra fue bien recibida por los especialistas literarios europeos, sobre todo en Francia, que durante los sesenta tenía en boga la corriente crítica de la *Nouvelle Critique* y el estructuralismo en las ciencias sociales.

En dichas vanguardias, el texto fue revisado con interés por figuras como Roland Barthes, Claude Bremond y Algirdas Julien Greimas. Este último lo comentó al detalle en su libro *Semántica estructural*, de 1966, en el que reconoce la labor precursora del especialista ruso, aunque señala fallas en su enfoque formalista respecto a los avances novedosos del estructuralismo de los años sesenta, tiempo para el cual los procedimientos de análisis de las diversas formas narrativas habían sido ya ampliamente perfeccionados.

En el capítulo “Reflexiones acerca de los modelo actanciales”, Greimas utiliza las observaciones de *Morfología del cuento* acerca de los personajes típicos del cuento maravilloso para sostener su hipótesis de la existencia de un modelo actancial en todo discurso de tipo mítico, en el cual hay una serie de relaciones recíprocas entre los actores que se mueven en pro de cumplir un deseo, un *contrato* o una *potestad* sobre algo. Además, Greimas señala que al identificar a los siete personajes o actantes primordiales del cuento folclórico ruso, Propp definió la matriz actancial tipológica de este género discursivo:

Una articulación de actores constituye un *cuento* particular; una estructura de actantes, un *género*. [...] Este doble procedimiento: la institución de los actores por la descripción de sus funciones y la reducción de las clases de actores a actantes de género, le permite a Propp establecer un inventario definitivo de los actantes [del cuento maravilloso ruso]. Este inventario le autoriza a dar una definición actancial del cuento popular ruso, como un relato de 7 personajes<sup>8</sup>.

Por otra parte, el semiólogo francés señala otras particularidades de la *Morfología* desde la perspectiva de su modelo actancial, como que lo importante de la trama narrativa es la relación del sujeto con su objeto de deseo, en directo contraste con lo que pensaba Propp, quien dijo que el elemento medular del cuento mágico es la *fechoría* (función A y sus especies), puesto que esta “es justamente la que da al cuento su propio movimiento”<sup>9</sup> y es obligatoria en todos los cuentos (aunque también puede ocurrir que no haya fechoría como tal, pero sí una *carencia* por parte de uno de los personajes, conocida entonces como función VIII-a). También identificó que en el cuento el héroe siempre obtiene su objeto de deseo, lo que lo convierte en un archiactante en que se mezclan sujeto y destinatario, y redujo también la cantidad de actantes de siete a seis en total<sup>10</sup>.

Otro desarrollo clásico de las ideas de Propp la llevó a cabo Claude Bremond con su artículo “El mensaje narrativo” (1964), publicado originalmente en la revista literaria *Communications*, en su número dedicado a las investigaciones semiológicas. Bremond presenta un nuevo método de análisis

---

<sup>8</sup> A. J. Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 267-268. Las cursivas son del autor.

<sup>9</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, p. 44.

<sup>10</sup> Cf. A. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 272-273, 276, 281.

del relato cuya base parte del modelo funcional proppiano, bajo el principio de que se puede partir de él para crear otro más flexible y aplicable a todo tipo de mensaje narrativo, más allá del cuento maravilloso. El artículo comienza por resumir los capítulos en los que Propp habla del estatus histórico del problema central de su libro y lo complicado que había sido hasta principios del siglo XX clasificar los cuentos maravillosos por sus temas y motivos en vez de hacerlo por su estructura lógico-sintáctica, lo que lo lleva a indagar en torno a todos sus elementos narrativos, en particular en las funciones ejecutadas por los personajes dentro de los cuentos:

Lo que importa es saber qué hace un personaje, qué función cumple; en cuanto al problema de saber por quién es hecha la cosa [...], qué medios utiliza este agente para llevarla a cabo [...], y con qué intención la hace [...], dicho problema pertenece, dice Propp, <<al dominio del estudio accesorio>><sup>11</sup>.

Bremond prosigue su explicación de las funciones (o acciones llevadas a cabo por los personajes<sup>12</sup>) que tejen la trama del cuento mágico ruso, las cuales están encadenadas unas tras otras de manera lógica, efectiva y utilitaria, algo que a la vez implica, según Propp, que su ordenamiento es consecutivo y no libre, como da a entender en la tercera de sus tesis fundamentales enunciada como *“la sucesión de funciones es siempre idéntica”*<sup>13</sup>, si bien también se encarga de señalar que esta ley y las otras tres

---

<sup>11</sup> Claude Bremond, “El mensaje narrativo”, en Roland Barthes, *La semiología* (3.ª ed.), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 74.

<sup>12</sup> Propp define el concepto de función como *“la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga”* (Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 32. Las cursivas son del autor).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 33. Las cursivas son del autor.

atañen únicamente a los cuentos del folclore y no al cuento como género literario multifacético.

Aún más, Bremond opone otros tipos de narraciones cuyas funciones no siguen un orden lógico y presentan lo que él llama “bifurcaciones” o “funciones-pivote”, que abren un paradigma vertical de acciones más amplio que el que ofrece la estructura horizontal del cuento maravilloso; sin embargo, no duda de que esas existan, por lo menos, en estado embrionario dentro de la estructura y solo falta hacerle unas modificaciones para que pueda incorporarlas y así volverla aplicable a una gama más vasta de textos narrativos<sup>14</sup>. Bremond ajusta el modelo proppiano de forma que, en lugar de ordenar las funciones unilineal y cronológicamente, las reparte en “columnas” paradigmáticas y verticales, más el nombre asignado a cada función de acuerdo con Propp.

Mientras que las reactivas opiniones de Claude Bremond y Algirdas Julien Greimas son las más destacables dentro del estructuralismo francés con relación a la labor del profesor Propp, del lado de la Unión Soviética se tenía una impresión impecable de su labor académica, sobre todo después de 1953, tras la muerte de Stalin y el relajamiento de la represión a los intelectuales universitarios por parte del régimen comunista. Prueba de ello es la monografía de Evguéni Mélétski titulada “El estudio estructural y tipológico del cuento”.

Mélétski da a conocer una investigación documental atinente a autores que expresaron su criterio acerca de la *Morfología del cuento*, a la cual agregaron detalles metodológicos y le restaron otros tantos. Aun con ello, el autor se encarga de detectar las deficiencias interpretativas de Lévi-Strauss,

---

<sup>14</sup> Cf. Claude Bremond, *op. cit.*, p. 79.

Greimas y Bremond a la par de que ofrece un muestrario de nombres y textos de especialistas norteamericanos, soviéticos, rumanos y australianos que por su parte dialogaron con las ideas del libro de Propp partiendo de sus respectivas disciplinas humanísticas (folclore, antropología, semántica estructural y semiótica). Al concluir, propone una interpretación integradora de la morfología del cuento maravilloso de su propia invención, tomando como base tanto a Propp como a lo aprovechado de esos varios autores de distintas procedencias geográficas.

Las críticas de Méléntinski que más tratan de limpiar el prestigio del método funcional de Propp son las que dirige, como se ha dicho ya, a Claude Lévi-Strauss, A. J. Greimas y Claude Bremond. En primer lugar, los reproches dirigidos a Lévi-Strauss son el considerar a Propp y a la *Morfología* como productos puros del formalismo de principios del siglo XX, cuando es evidente su desconocimiento respecto a las siguientes publicaciones del folclorista, principalmente de *Las raíces históricas del cuento*, en el cual se explora más en relación al contexto etnográfico e histórico que permitió el paso del mito al cuento en las culturas ancestrales, además de que para realizar el modelo estructural que Lévi-Strauss propone del mito y el cuento es necesario definir primero el orden horizontal —la segmentación por funciones diegéticas y roles dramáticos— de dichos tipos de narración, antes de prestar atención al contenido cultural (y vertical) que implica su formación desde un principio:

Propp consideraba su análisis sintagmático como una introducción a la historia del cuento y al estudio <<de esta estructura lógica absolutamente particular,

que prepara para el estudio del cuento en tanto que mito>> [...], es decir, precisamente a aquello a que Levi-Strauss nos invita”<sup>15</sup>.

En cuanto a Greimas y Bremond, se deduce que ambos cambiaron varias partes del esquema original proppiano para fundar a partir de él sus propios análisis narrativos, los cuales no están hechos específicamente para el cuento maravilloso, sino para el mito (Greimas),y, más aún, para toda clase de tema narrativo (Bremond). “Greimas sólo consigue llegar a esta profundización de la teoría de Propp y a la propia armonía lógica a costa de una serie de evidentes reajustes, teñidos de una cierta escolástica” y “el análisis de Bremond es demasiado abstracto (y eso lo empobrece), en la medida en que su desarrollo es general y no surgido del análisis de un género concreto (como en la investigación de Propp)”<sup>16</sup> son unas de las objeciones de Mélétski a estos dos grandes estructuralistas occidentales respecto a sus trabajos basados, en buena parte, en el de Vladimir Propp.

A pesar de las críticas mencionadas hace un momento, el escritor reconoce elogiosamente los desarrollos alcanzados tanto por la crítica estructuralista francesa como por aquella más apegada a la teoría de *Morfología del cuento*. Algunos de los nombres prominentes sobre lo último son el del folclorista Alan Dundes, creador de la *Morfología de los cuentos populares entre los indios norteamericanos* (1964), quien se consideraba el epígono directo de Propp; S. D. Serebriany, el cual dividió el esquema del cuento en tres partes: fechoría inicial, acciones del héroe en respuesta y el

---

<sup>15</sup> Evguéni Mélétski, “El estudio estructural y tipológico del cuento”, en Propp, *op. cit.*, p. 239.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 249, 253.

desenlace feliz reestablecedor del orden perturbado; E. Stanner, cuyas notas sobre la sintagmática de los mitos y rituales de los mourinbat de Australia son una muestra interesante por su exotismo y por ser asombrosamente parecidas a las de Propp en sus *Raíces históricas del cuento maravilloso*, “que aparentemente Stanner no conocía”<sup>17</sup>.

Fuera de lo documentado por Méléntinski, se pueden encontrar aplicaciones de la teoría de Propp en otros textos arcaicos, verbigracia los romances medievales de España o bien los cuentos orales de ciertos pueblos africanos. De los primeros existe el ensayo de Bruce A. Beatie<sup>18</sup> que debate la preeminencia del neotradicionalismo español para estudiar antiguos romances (como el del siglo XVI) y argumenta que se puede hacer eso desde enfoques diferentes, en este caso desde la teoría del cuento maravilloso ruso, en combinación con otra de Barre Toelken; de lo otro, existe el artículo de P. Phindane<sup>19</sup> acerca de los cuentos folclóricos del pueblo sotho, de Lesoto. Su investigación concluye con la identificación de dieciséis a veinte funciones de las 31 de Propp, de las cuales son siete las que suelen aparecer en todos los cuentos dentro de un corpus de quince elementos elegidos para su análisis sintagmático, funcional y estructural.

Como colofón, es meritoria la lectura de todos los estudios presentados como medio de introducción a la influencia de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp en el estudio estructural del relato literario.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>18</sup> Cf. Bruce A. Beatie, “‘Romances Tradicionales’ and Spanish Traditional Ballads: Menéndez Pidal vs. Vladimir Propp”, en *Journal of the Folklore Institute*, vol. 13, núm. 1 (1976), pp. 37-55. Consultado en <<https://www.jstor.org/stable/3813813>>.

<sup>19</sup> Cf. P. Phindane, “The Structural Analysis of Sesotho Folktales: Propp's Approach”, en *Southern African Journal for Folklore Studies*, vol. 24, núm. 2 (2014), pp. 122-133. Consultado en <<https://doi.org/10.25159/1016-8427/1612>>.

### 1. 3 PROPP VA A HOLLYWOOD: DISCUSIONES EN TORNO AL MÉTODO FUNCIONAL COMO MEDIO DE ANÁLISIS DE LA TRAMA NARRATIVA EN EL CINE

Estudiar el contenido de un *film* no es independiente del estudio consciente de su forma, de su estructura. En este sentido, desde los años sesenta del siglo pasado han tenido lugar intentos de transposición de algunos modelos de análisis del relato en la literatura (sobre todo, con relación a los ejemplos vistos en el subtema previo) al campo de la filmología, esto inclusive desde los albores del formalismo ruso y de su heredero metódico directo, el estructuralismo del Círculo de Praga, el cual, como se sabe, pudo extender sus vectores hasta el corazón de Occidente con la *Nouvelle Critique* de Francia, ya en la década de los setenta.

Respecto a la utilidad del método de las funciones y personajes del cuento maravilloso ruso de Vladimir Propp como medio para describir el esquema sintagmático de los filmes narrativos —en particular, de aquellos producidos por la alta industria cinematográfica de los Estados Unidos—, han tenido lugar escasas pero encomiables muestras que han arrojado por resultado observaciones interesantes e importantes sobre la viabilidad efectiva en el intento por adaptar la teoría narrativa estructural del cuento tradicional europeo a cintas cuyos atributos se alejan por mucho, o por muy poco, de esta clase de relato literario.

Una primera muestra del esfuerzo por reunir la teoría literaria con la del cine, exclusivamente en materia de composición de la trama, se puede encontrar bajo el título *Análisis del film*, de Jacques Aumont y Michel Marie. Este libro presenta una sucinta mención del problema en cuestión tras efectuar unos apuntes generales acerca de *Morfología del cuento*, a la que se atribuye también el origen *in situ* del análisis estructural del relato: “Propp fue el primero en plantear, en el estudio de su corpus (los cuentos maravillosos del folclore ruso), un doble principio *analítico* y *estructural* que consiste en descomponer cada cuento en unidades abstractas, en definir las combinaciones posibles de esas unidades y, en fin, clasificar esas combinaciones”<sup>20</sup>.

Luego de puntualizar el factor de la exclusividad absoluta del trabajo estructural de Propp, centrado en las funciones y personajes del cuento maravilloso, Aumont y Marie recalcan que, no obstante el grado de abstracción y generalidad del modelo adquirido, no resulta ser uno con absoluta validez e irrebatibilidad, ni mucho menos aplicable a otros géneros de la narrativa en sentido lato: “A pesar de las apariencias y —una vez más— del grado de formalización alcanzado, resulta prácticamente imposible utilizar este método tal cual aplicándolo a otro campo, sobre todo si se trata del cine”<sup>21</sup>. Para apoyar su aseveración, los autores sacan a colación el artículo de John Fell titulado “Vladimir Propp in Hollywood”. De él muestran cómo su autor se dio cuenta de la rigidez de definición de las esferas de acción establecidas por Propp con respecto a los personajes de ficciones fílmicas “de género” como *Río Bravo* (1959) y *Tener y no tener* (1944), ambas dirigidas por Howard Hawks, así como

---

<sup>20</sup> Jaques Aumont y Michel Marie, *Análisis del fim* (3.ª ed.), Barcelona, Paidós, 1990, p. 135.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 137.

*La ley del hampa* (1927), de Josef von Sternberg, y *El beso mortal* (1955), de Robert Aldrich, en las cuales Fell también localizó secuencias de estilo proppiano, esto con más de éxito a comparación de las esferas de acción.

Paralelamente, Aumont y Marie citan otro estudio, en esta ocasión de Peter Wollen, el cual intentó describir las acciones de *Intriga internacional*, de Alfred Hitchcock, tratando de seguir a rajatabla el esquema de Propp. Desafortunadamente su experimento resultó infructuoso, principalmente a causa de querer forzar el análisis sin tomar en cuenta que “esta adaptación solo puede realizarse cuando uno se toma muchísimas libertades tanto en el relato como en las funciones proppianas”<sup>22</sup>, todo lo cual ofreció por producto, a juicio de estos autores, una interpretación vaga de las funciones proppianas en la escritura cinematográfica, con un alcance objetivo de dudosa transparencia.

A propósito del artículo de John L. Fell, aludido por Aumont y Marie, este autor anglófono comienza su texto con una escueta pero obligatoria exposición de los contenidos clave de la *Morfología*. También en este inicio Fell manda al lector a revisar intentos previos de relacionar el modelo de Propp con el cine, para lo cual se retrotrae a los métodos de análisis de Will Wright y Peter Wollen, así como al de Umberto Eco acerca de los filmes de James Bond; sin embargo, advierte, ninguno de ellos aplica directamente las ideas de Propp tal cual él las planteó en su obra, sino a través del filtro que otro autor hizo de estas ideas:

Tanto Eco como Wollen, cada uno a su manera, parecieran inclinarse por las variaciones hechas al trabajo de Propp por A. J. Greimas. Greimas agrupa los

---

<sup>22</sup> *Idem.*

personajes de Propp en binomios opuestos: Héroe/Objeto de Deseo; Mandatario/Destinataria (estos son los menos delimitados con claridad por Propp); Ayudante/Oponente<sup>23</sup>.

Más adelante, Fell presenta unos diagramas parecidos a los que Propp incluyó en el capítulo IX de *Morfología del cuento* para ilustrar las combinaciones posibles de las secuencias en los cuentos maravillosos. Lo novedoso acá es que los diagramas representan dichas combinaciones, pero aplicadas al filme *El beso mortal*, de Aldrich. Según Fell, en este título pueden rastrearse muestras de los seis tipos de trama del cuento según Propp, desde la más simple hasta la más compleja; asimismo, estos “hallazgos” lo ayudaron a determinar la viabilidad del modelo funcional de Propp para analizar películas del género detectivesco, que es al que pertenece *El beso mortal*. Las razones tras estas asimilaciones son la presencia de funciones asociadas al personaje del falso héroe en esa película, como el momento de su aparición y posterior desenmascaramiento (funciones XXIV “pretensiones mentirosas” o *L*, y XXVIII “descubrimiento” o *X*); la otra razón atañe a las funciones del agresor, quien aparece al principio para efectuar su fechoría (función VIII o *A*) y al final de la primera secuencia del cuento, cuando es derrotado en combate por el héroe (función XVIII o *J*), tal cual como ocurre en la película.

Sobre los personajes del cuento de hadas ruso en las películas analizadas por John Fell, pudo identificar cuatro constantes en los filmes *La ley del hampa*, *Tener y no tener* y *Río Bravo* —tal cual se hizo mención arriba—, que son la aparición del héroe, el auxiliar (no mágico, por tratarse de proyectos

---

<sup>23</sup> John L. Fell, “Vladimir Propp in Hollywood”, en *Film Quarterly*, vo. 30, núm. 3 (1977), p. 20. Consultado en <<http://www.jstor.org/stable/1211770>>.

no fantásticos), la princesa y el agresor, sin cuya acción nociva no se desencadena ninguna acción épica. Acá el autor apunta lo complicado que resulta encontrar como tales las esferas de acción de Propp en los tres filmes aludidos: “En efecto, los personajes suelen parecer reticentes a asumir los patrones de comportamiento apropiados de acuerdo a Propp a causa de sus variaciones, pasados accidentados, y a la fragmentación de las funciones cuando los personajes se duplican o se triplican”<sup>24</sup>.

Dentro del marco de ideas de la narratología fílmica, en el libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine* Robert Stam y otros autores proporcionan a los lectores un resumen histórico de algunos primeros conceptos desarrollados por el formalismo ruso y el estructuralismo como fábula, trama, sintaxis, semántica, función y *dramatis personae*. Los últimos dos, como es sabido, fueron desarrollados con énfasis especial por la investigación de Propp, mientras que, en paralelo, Lévi-Strauss y sus colaboradores ponían en práctica análisis semánticos de la fábula en el mito, la literatura y también en el cine. Sobre ello, Stam menciona en particular a Will Wright y Jim Kitses como los que realizaron estudios del género western a modo de texto mítico, aunque restando considerable importancia a la descripción de la trama de los filmes.

En el bando contrario al análisis estructural de corte semántico estaban los investigadores interesados en la explicación de la trama narrativa, o el aspecto sintáctico de la narración en el cine, puestos en marcha por la influencia del trabajo de Vladimir Propp. Su gran aportación a la discusión en este aspecto fue que “los escritores sobre cine comenzaron a iluminar los principios dinámicos fundamentales que dirigen el movimiento del relato, la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 25.

lógica de causa-efecto que une un hecho narrativo a otro”<sup>25</sup>, acontecimiento que sería básico para definir, entre otras cosas, los elementos constitutivos de lo que se llama lenguaje cinematográfico, además de que algunos de esos investigadores, como Wright, se pronunciaron en contra del rechazo a la exégesis de la trama por parte del lado semántico-estructuralista, bajo la idea de que el contenido solo es insuficiente para aprehender todo el significado de un relato si no se compagina con el análisis de la estructura que ordena la fábula, o sea la trama.

Tal como se ha dicho hasta este punto, los partidarios de Propp en Occidente contradecían la afirmación lévistraussiana de que la trama era como un armazón superficial que oculta la profundidad simbólica del mito (y, por extensión, de cualquier narración) y adujeron que era ese armazón de acciones diegéticas lo más importante de analizar en el relato. Es así que, bajo esta hipótesis, muchos de estos escritores aplicaron directamente todas las funciones del cuento ruso a filmes como *Intriga internacional* (1959) o *El ocaso de una vida* (1950), bajo el supuesto de que hacer esto revelaría acciones de la trama comunes a todos los relatos, dispuestas también en un orden similar:

Mientras el mismo Propp restringió sus hallazgos al cuento maravilloso ruso, los escritores sobre cine y televisión consideraron que este modelo tenía aplicaciones mucho más amplias y podría iluminar formas populares tales como los géneros cinematográficos de Hollywood y los programas de televisión<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 98.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 103.

Algunos escritores que llevaron a cabo este ejercicio fueron los ya mencionados Wollen y Fell, además de otros como Patricia Erens y David Bordwell, en compañía de Kristin Thompson. Bordwell fue quien puso más de manifiesto una serie de errores técnicos derivados de la extrapolación de las 31 funciones “maravillosas” de Propp en varias cintas, con lo que concluyó que difícilmente existe un punto de contacto lógico entre la trama del cuento maravilloso prototípico y aquella de las producciones hollywoodenses sin dejar de distorsionar, omitir o errar en apreciaciones inmotivadas entre los elementos morfológicos y sintácticos de cada tipo de narrativa<sup>27</sup>.

En cuanto a terrenos hispánicos, se ha hablado poco del binomio Propp-cine. Esto no equivale en lo absoluto a su ausencia en algún escrito de alguna institución de humanidades en lengua castellana, tal como evidencia la tesis doctoral de Cristina San José de la Rosa, profesora de la Universidad de Valladolid. Esta autora sintetiza en su artículo “Estructuralismo de Propp en los periodistas héroes y villanos del cine español” los objetivos, hipótesis y metodología diseñados para su trabajo, el cual oscila sobre el tema de la representación de la figura del periodista a través de la filmografía de España, de 1942 a 2012, con base en un corpus de 135 filmes en total.

Acerca de su metodología, San José de la Rosa dice que “la originalidad de la metodología se encuentra en la recuperación de *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp para trasladar el estructuralismo de la literatura a la narrativa audiovisual, una semiosis que configura una exclusiva morfología del

---

<sup>27</sup> Cf. *Ibid.*, p. 104.

periodista”<sup>28</sup>, con lo cual se apoya la fusión entre tradición del relato literario y aquel desprendible de nuevas tecnologías recientes en la historia humana, como el cine e inclusive los videojuegos.

A diferencia de las siete esferas de acción de los personajes propios del cuento, en su investigación la autora las reduce a dos, que corresponden a la del villano (el agresor) y el héroe. Empero, se destaca el cambio en la concepción tanto de uno como de otro: el primero, en la *Morfología*, está determinado por las veces que aparece en la historia, generalmente al principio y al final de la primera secuencia; el segundo recibe un objeto mágico, lucha contra el agresor, escapa de una persecución por parte de su rival, se transfigura y obtiene a la princesa. Ahora, tocante a las funciones asignadas a estos personajes en el cine español sobre periodistas, estas se diversifican y se agrupan en tres esferas según la sección en la que desempeña su profesión, según la personalidad del periodista, y según se consideren héroes o villanos. Las tres suman 21 funciones, no 31, y lo llamativo es que la manera de exponer los datos recabados sí sigue un patrón semejante a como Propp organizó las funciones del cuento:

- un número romano para enumerar las funciones del periodista héroe o villano, desde el primero al vigésimo primero (I-XI);
- un término individual para nominar, lo más preciso posible, la acción que representa la función (por ejemplo: “entretenimiento”, “desequilibrio emocional masculino”, etcétera);

---

<sup>28</sup> Cristina San José de la Rosa, “Estructuralismo de Propp en los periodistas héroes y villanos del cine español”, en *Vivat Academia: Revista de Comunicación*, núm. 154 (2021), p. 245. Consultado en <<http://doi.org/10.15178/va.2021.154.e1350>>.

- empleo de un signo especial: una versal que identifica la función (A, B, C,... T, U).

Se ve que, para establecer su morfología de los relatos fílmicos de periodistas españoles, San José de la Rosa recicla el modelo de Propp en la medida de las necesidades de sus observaciones. No significa que utilice las mismas funciones que el folclorista ruso, pero sí los mismos instrumentos para clasificar las que son propias de las películas con villanos y héroes de la comunicación periodística de prensa, radio, televisión, y, por supuesto, cine.

Como es patente hasta este punto, el uso directo de la metodología proppiana para deducir los elementos de la trama en las ficciones fílmicas presenta obstáculos considerables, sobre todo por la condición exclusiva del género literario que Propp disecciona. Bajo conocimiento de ello, ya se vio que muchos autores que retoman el método funcional de análisis lo modifican con otro método adicional, de manera que puedan explicar su propia visión de lo que constituye la urdimbre narrativa de un filme dado.

El libro de Terence P. Murphy tiene por tema el *plot genotype*, es decir, el concepto de la trama genotipo. En un principio, Murphy tomó el término “genotipo” del campo de la biología evolutiva, cuyo significado es el conjunto de instrucciones hereditarias que los organismos tienen incluido en su código genético; por su extensión a la disciplina de la narratología, la trama genotipo quiere decir la estructura funcional o esquema compositivo de la narración.

A partir del modelo original de Propp, Murphy concibe algunas tramas genotipo derivadas de cuentos de hadas europeos de fama mundial. Dicha

fama se debe sobre todo al alcance que tiene el cine de Hollywood para llegar a todo el mundo y a que ha llevado en más de una ocasión a la gran pantalla esos cuentos de formas más o menos discernibles en un análisis detenido. Grandes ejemplos como *Mujer bonita* (1990) y su relación con la trama genotipo del cuento El Rey Rana; *La máscara* (1994), con la trama genotipo de El Gato con Botas, y el filme *Psicosis* (1960) con la de Caperucita Roja, etc., representan bien la idea de la que el autor habla en su libro pormenorizadamente.

Quizá porque Murphy está consciente de la impracticidad del esquema de las 31 funciones de Propp para estudiar la sintaxis de las películas hollywoodenses, en su lugar escogió unirlo con la teoría de la trama cinematográfica que esboza Syd Field en *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. En el cuarto capítulo de su propio libro, Murphy plantea esta posibilidad con vistas a diseñar un mejor método para analizar la escritura de un típico guion hollywoodense. También realiza ciertos parangones entre conceptos cercanos que enarbolan ambos autores, como la equivalencia de la función en Propp y *plot point* o punto de trama de Field; en sus palabras, aunque parafrasea a Propp, una función de la trama es “aquel elemento de la estructura del cuento de hadas que permanece constante de variante a variante, en contraste con aquellos elementos que están sujetos a cambios”<sup>29</sup>, en tanto que punto (nudo) de la trama significa “una unidad dramática significativa dentro de la estructura de un acto particular”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Terence Patrick Murphy, *From Fairy Tale to Film Screenplay: Working with Plot Genotypes*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p. 16. Consultado en <<https://es.b-ok.lat/book/2667633/6c2034>>.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 173.

De acuerdo con Field, todo guion con una buena escritura posee una estructura de tres actos, que son Principio-Confrontación-Resolución, pero lo importante es que al final del primero como del segundo acto hay un punto de la trama. Los dos puntos sumados se pueden correlacionar, respectivamente, con la función VIII o *fechoría/carencia* y con la función XIX o *reparación* del daño perpetrado (o de la carencia en cuestión), de acuerdo con *Morfología del cuento* de Vladimir Propp:

El primer punto de la trama de Field es la octava función pivote de Propp; el segundo punto de la trama de Field es la decimonovena función pivote de Propp. Lo que esto significa es que la situación inicial y la de preparación en Propp son el Principio para Field; la donación y combate en Propp es la Confrontación para Field; y el regreso [de incógnito] y la prueba difícil de Propp es la Resolución para Field. [...] La noción de “punto de trama” para Field [...] corresponde más o menos al concepto proppiano de función de la trama<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> *Idem.*

## CAPÍTULO 2

### EL FRAILE QUE QUERÍA LUCHAR: LA RELACIÓN DE *NACHO LIBRE* CON EL CINE MEXICANO DE LUCHADORES

#### 2. 1 CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS DEL CINE CLÁSICO DE LUCHADORES

Como puede constatarse más pormenorizadamente en documentos historiográficos acerca del origen de la lucha libre mexicana, se calcula que 1930 fue la década en que se vio por primera vez uno de sus espectáculos en gran escala en la Ciudad de México gracias al empresario Salvador Lutteroth, propietario de la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL), que actualmente es el Consejo Mundial de Lucha Libre (CMLL). En adelante, de los años cincuenta a los setenta, fue la era de apogeo de este deporte mezclado con espectáculo y tuvo alcance no solo en México, sino a nivel internacional.

Para lograr una definición aproximativa de la lucha libre, se puede decir que es un tipo de combate cuerpo a cuerpo, de esencia teatral o performativa, cuyo rasgo característico es el uso de máscaras por parte de los que prueban su fuerza y habilidad en una lucha encima del enlonado cuadrangular. Los que hacen esto reciben el nombre de luchadores y pueden pertenecer a dos categorías diferentes, que son luchador *rudo* y luchador *técnico*.

De uno y otro, el escritor Juan Villoro dice que el rudo es tramposo y siempre rompe las reglas de la lucha; le gusta ultrajar a sus oponentes, por lo cual siempre recibe el abucheo del público. En cambio, el luchador técnico es diestro en su labor, aunque está constreñido por su bondad y duda siempre en asestar el golpe final, lo que hace que su rival se recupere y lo ataque aviesamente por la espalda<sup>32</sup>. La lucha se extiende a tres intervalos sin límite de tiempo, y el luchador que gane dos será declarado ganador por el réferi.

Lo ya dicho es, en general, la idea básica que se tiene de la lucha libre mexicana, si bien se puede añadir que para la mayoría de los autores consultados tiene, asimismo, un valor simbólico que representa la sempiterna lucha del bien contra el mal, poseedor de un denso componente popular que manifiesta valores morales socialmente compartidos por el pueblo mexicano, tal como indica Juan Bravo, para quien la lucha libre tiene un significado de liturgia en la que el anonimato de los oficiantes es fundamental para simbolizar la lucha del bien y el mal en sí, además de que a cada máscara de cada bando corresponde una historia o leyenda con valores morales específicos<sup>33</sup>; o como señala Óscar Barrera Sánchez, quien hace una lectura sociológica del tema en la cual el triunfo del héroe enmascarado (usualmente un luchador técnico) sobre las fuerzas siniestras cumple una función ideológica que representaría la victoria del sistema progresista del capitalismo, a partir del marco histórico que sirve de contexto para el surgimiento del cine de la lucha libre en México.

---

<sup>32</sup> Cf. Juan Villoro, "Haz el bien sin mirar a la rubia", en Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores* (2.ª ed.), México, UNAM, 2013, p. 16.

<sup>33</sup> Cf. Juan Bravo, "El cine de luchadores mexicano", en *Círculo Andaluz de Tebeos*, núm. 27 (2016), p. 90. Consultado en [https://revista.tebeosfera.com/documentos/el\\_cine\\_de\\_luchadores\\_mexicano.html](https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_cine_de_luchadores_mexicano.html).

Este cine surge en la época de la Guerra Fría, durante la cual estaban enfrentados el polo occidental del planeta, encabezado por la economía y política exterior de Estados Unidos y los demás países bajo su influencia —como México—, y el polo oriental, encabezado por la Unión Soviética y la República Popular China, defensoras del comunismo, todo lo cual repercutió al interior de la nación mexicana con un conjunto de características resultantes de dicho contexto: “Las condiciones socioeconómicas, la industrialización y urbanización; la proletarización, 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”<sup>34</sup>. Dicho cine es una manifestación vicaria de los conflictos económicos, históricos y culturales que se vivieron en la capital del país durante el lapso de la década de los cincuenta a los setenta.

Entrando ya de lleno en la materia reservada a las características del cine de luchadores de la época dorada o clásica, ya en la definición que se ofrece arriba se distinguen algunas de estas, no solo el uso de la máscara por parte de los luchadores, que son enemigos<sup>35</sup>, sino que su confrontación se desarrolla en un espacio concreto que es el cuadrilátero —con su lona, sus postes, sus esquinas y su encordado triple—, y también el tema del bien contra

---

<sup>34</sup> Óscar Barrera Sánchez, *¡Santo, Santo, Santo! Cultura popular, cine y lucha libre, el caso de 8 películas de Santo el Enmascarado de Plata (1962-1973)* (tesis de licenciatura), México, UNAM-FCPyS, 2003, p. 112.

<sup>35</sup> Enemistad que existe solo encima del ring, como recuerda Juan Villoro (*Idem.*) que Jorge, el protagonista de *El principio del placer*, de José Emilio Pacheco, descubre con desilusión: “Estaba tan interesante mi lectura que ni cuenta me di del relajo que se traían dos tipos sentados a la mesa de enfrente. Habían bebido como cien cubaslibres y se decían cosas de borracho, abrazándose. Al levantar la vista me quedé paralizado: eran Bill Montenegro y el Verdugo Rojo (sin máscara pero lo reconocí por la musculatura). ¿De modo que en realidad la lucha libre es mentira y los enemigos mortales del ring son grandes cuates en la vida privada?” (México, Joaquín Mortiz, 1987, p. 63).

el mal. Sin embargo, hace falta mencionar otras características que se agregaron a este fenómeno popular mexicano en su traslado a la pantalla grande y que constituyen partes elementales de este género fílmico.

En 1952 se estrenaron en sala las cuatro películas que inauguraron el género de la lucha libre en la historia de la cinematografía mundial: *La bestia magnífica*, de Chano Urueta; *El luchador fenómeno*, de Fernando Cortés; *Huracán Ramírez*, de Joselito Rodríguez, y *El Enmascarado de Plata*, de René Cardona. Se trata de filmes que retoman géneros como el melodrama, la comedia y el suspenso, los cuales se mezclan con la lucha libre en un proceso que daría inicio a la índole híbrida del cine de luchadores. El resumen de la trama en estos filmes va de las acciones justicieras del esforzado héroe enmascarado, cuya finalidad es desbaratar en último momento los planes un villano protervo que cambia de apariencia dependiendo del filme en cuestión: en *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) es Zorina, la reina vampira que junto a sus compañeras pretende acabar con la raza humana; en *Blue Demon, destructor de espías* (1967) es Hans, un líder terrorista que desea someter a los gobiernos del mundo con un terrible gas asesino, o en la trilogía de 1960 dedicada al luchador Neutrón, es el doctor Caronte, un científico megalómano que quiere construir una bomba de neutrones para amenazar al mundo entero mediante la “paz”, etcétera.

La variedad de villanos que hay en los filmes de lucha libre mexicana es resultado de la mezcla de géneros que le resulta natural. Al respecto, Rafael Aviña hace asimismo hincapié en que la trama de esos filmes siempre consiste en justicieros ocultos bajo máscaras que enfrentan a científicos corrompidos,

monstruos de pacotilla, otros luchadores, autómatas con pies de plomo, alienígenas de cuerpos curvilíneos, brujas, mafiosos, asesinos y hasta caciques de tiempos de la Revolución: “Toda una parafernalia de villanos y villanas, en un divertido registro entre el humor involuntario, el horror fantástico, el suspenso policiaco, el misterio y los combates cuerpo a cuerpo”<sup>36</sup>.

Acerca de las características del héroe, ya se trate de Santo, Mil Máscaras, Huracán Ramírez, Blue Demon y demás, es un personaje que, además de portar máscara —excepto en el caso de las luchadoras, como Gloria Venus y Golden Rubí—, aparece en el relato una vez que ha sido perpetrada la fechoría del agresor principal. Con el propósito de neutralizar las consecuencias de la fechoría, el héroe recibe la ayuda de personajes auxiliares como policías, profesores, otros luchadores, así como de benevolentes y hermosas figuras femeninas. Sus diálogos son parcos y de escasa habilidad histriónica, aunque su voz es clara, neutra y hombruna. Es un maestro de las acrobacias de la lucha libre.

Siempre compagina su carrera profesional en el pancrancio con prestar su ayuda a la policía o bien a algún individuo de prestigio, que le dota con exóticos accesorios mágicos o tecnológicos para ponerse en contacto con él o para ayudarlo en sus misiones —por ejemplo, la máquina del tiempo del doctor Zanoni en *Santo contra el hacha diabólica*, de 1964, más la capa y máscara encantadas que el mago Abraca le regala al antepasado de Santo para combatir al Encapuchado Negro, en el mismo filme—. Tiene solvencia económica de sobra, puesto que siempre acude a sus misiones en lujosos

---

<sup>36</sup> Rafael Aviña, “Primera caída: muerte súbita: el arranque de un género en permanente estado de delirio”, en Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores* (2.<sup>a</sup> ed.), México, UNAM, 2013, p. 23.

automóviles de último modelo. Suele a la vez ser un ejemplo para los niños, a quienes enseña deportes y sana convivencia (*Santo contra la invasión de los marcianos*, 1967), o a quienes salva, como a las mujeres, de los villanos (*Santo contra los zombies*, 1961).

Un último comentario al respecto sería que tanto Juan Villoro como Óscar Barrera Sánchez puntualizan la pureza física y moral que representa el luchador en los filmes, apartado de cualquier muestra de voluntad que no sea servir al bienestar de la humanidad: “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”<sup>37</sup>. En este género los buenos son buenos y los malos son malos, sin grises o medias tintas morales de ninguna clase.

Al nivel de la historia y el discurso, se ha dicho ya que se basa en el enfrentamiento del luchador o luchadores estrella contra un villano y sus secuaces, luego de que estos han hecho un percance a la sociedad y aquellos se ven forzados a intervenir por petición ya sea de la policía o de alguna persona o entidad que lo requiera. A veces, o más bien con frecuencia, se entretajan en la trama números musicales, serenatas y *shows* de danza que a veces pueden tener relación con el hilo de la acción o no, provocando la impresión de que se trata de relleno cinematográfico, a menos que se tomen en cuenta las modas y tendencias del cine y televisión de la época en que las películas fueron rodadas. Sobre el discurso, este es cronológicamente lineal, a no ser que se incluya un *flashback* o retrospectiva en el tiempo, como ocurre en

---

<sup>37</sup> Óscar Barrera Sánchez, *op. cit.*, p. 134.

*Santo contra el hacha diabólica*. En cuanto al tiempo de la historia narrada, se encuentra en sincronía con el presente de los años en que fue filmada cada cinta, o a veces en otras épocas, como en aquella otra película, *Santo y Blue Demon en el mundo de los muertos* (1969), en que la acción se desarrolla paralelamente durante la Colonia y la década de 1960.

Otro aspecto destacable del cine de luchadores son los espacios donde tienen lugar las acciones de los distintos personajes. Dentro de ellos, el héroe de las cuatro esquinas y la tercera cuerda se ve de frente primero con los esbirros del perverso en turno para luego encararlo a él en el escenario final, que es su escondrijo. Si la película de luchas se combina con elementos de horror, los lugares recurrentes son lúgubres residencias como mansiones, castillos, sótanos, bosques y criptas (verbigracia *Las Vampiras*, de 1967, estelarizada por Mil Máscaras); si se combina con la ciencia ficción, el espacio predilecto es un laboratorio con muchos foquitos que se prenden y apagan sin razón lógica, además de haber una gran cantidad de matraces y tubos de ensayo que expiran humos como si contuviera sustancias muy complejas (si bien también se pueden encontrar lugares remotos como platillos voladores y fosos submarinos, como en *Santo y Blue Demon en la Atlántida*, 1969); si se combina con el género melodramático, la morada de los luchadores, la calle o su lugar de trabajo, ya sea el ostentoso *ring* o su menos glamuroso trabajo diurno, como el cuidar un orfanato (*El Señor Tormenta*, 1962); los garitos, congales, cabarets y elegantes despachos ejecutivos son característicos de los filmes de luchadores que se juntan con elementos del género del cine de

espías, como en *Operación 67* y su secuela, *El tesoro de Moctezuma* (1966, ambos filmes).

Con todo, el espacio honorífico que no puede faltar en ninguna película estelarizada por los aclamados luchadores de siempre es, sin duda, el cuadrilátero, la arena de lucha o el enlonado, de modo que en toda producción audiovisual de este género siempre aparece por lo menos una larga escena de lucha libre sobre una arena, ya se trate de la antonomástica “Catedral de la Lucha Libre Mexicana”, la Arena México, o alguna otra de renombre regular, pero que reluce por la presencia de las estrellas del pancrancio de todas las épocas. Si la presencia del luchador es como la cabeza para la lucha libre, tanto en vivo como en cine, el cuadrilátero es como su corazón.

## 2. 2 ELEMENTOS NARRATIVOS DEL CINE CLÁSICO DE LUCHADORES EN *NACHO LIBRE*

*Nacho Libre* es un filme estadounidense estrenado en 2006, que fue dirigido por Jared Hess. En la internet no hay mucha información disponible acerca de la vida de este director más allá de los proyectos que ha dirigido, por ejemplo, *Napoleon Dynamite* (2004) o *Gentlemen Broncos* (2009), el corto *Peluca* (2002), así como un capítulo para la breve serie de TV *Son of Zorn* (2017)<sup>38</sup>. Su filmografía no ha llamado mucho la atención de la crítica especializada.

---

<sup>38</sup> SunDawn, “Jared and Jerusha Hess”, en *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Estados Unidos, 9 de octubre del 2022. Consultado en: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Jared\\_and\\_Jerusha\\_Hess](https://en.wikipedia.org/wiki/Jared_and_Jerusha_Hess)>.

El argumento trata sobre Nacho, un fraile que forma parte de un monasterio y orfanato ubicado en Oaxaca, México. Los eventos se desarrollan en un momento de la década de 1960 o 1970, a juzgar principalmente por la vestimenta, la música y los modelos de automóviles que aparecen en el filme. Desde niño, Nacho ha soñado con ser luchador profesional de lucha libre, pero al ser un huérfano al cuidado del monasterio se ve obligado a trabajar como cocinero, muy en contra de su voluntad; labor que desempeña hasta ser adulto.

Una vez que sale del monasterio a conseguir frituras para los niños a su cargo, Nacho ve en la calle a un luchador de imponente perfil y máscara dorada. Es Ramsés, el mejor luchador de la Arena Oaxaca, vitoreado y seguido por multitudes enteras. Nacho queda impresionado por la visión del ídolo del *ring*, pero se resigna una vez más a la vida que le ha tocado vivir. No obstante, en esta oportunidad recibe un llamado del destino para probar suerte en el mundo de la lucha cuando se percata de un cartel que anuncia un torneo de luchadores nuevos, con remuneración económica. Nacho decide tomar la oportunidad a riesgo de todo, lo cual es representado en pantalla con un sutil *zoom in* a su rostro, mientras en el fondo de la imagen se ve una bombilla prendida como metáfora de la iluminación que acaba de tener lugar en él.

En compañía de su ahora inseparable compañero de batalla Steven “El Esqueleto”, Nacho asume una nueva identidad cuando, sobre la lona, pasa de ser el insignificante fraile que es de día a convertirse en Nacho, el luchador, de noche. Pese a su entusiasmo, sus duelos sobre la arena son un fracaso tras otro y ambos reciben tundas tanto de otros luchadores, mujeres, enanos diabólicos y hasta de veteranos del pancrancio. Cansado de fracasar, es

convencido por un anciano llamado Chuy para visitar a un chamán llamado el Emperador, que vive en una inusual fortaleza formada por chatarra automotriz en un páramo solitario. Una vez que son admitidos en su morada, Nacho y Steven son sometidos a dos pruebas —a más jodorowskyanas— para poder ser iniciados en el “Camino del Águila”; ambos logran superarlas y entonces son guiados por el chamán a un peñasco donde se encuentran unos huevos de águila<sup>39</sup>. Nacho logra escalar el peñasco y bebe el contenido de uno de los huevos, pensando que así podrá empezar a ganar en todas sus luchas. Sin embargo, la realidad es otra muy distinta, por lo que acaba asumiendo que lo de los huevos de águila era solo una mentira.

Tras perder un enfrentamiento múltiple para tener derecho a batirse con Ramsés frente a frente, Nacho es expulsado del monasterio tras descubrirse sus actividades como luchador y va a refugiarse al desierto hasta que Steven lo localiza y le informa que el luchador que iba a enfrentar a Ramsés no iba poder hacerlo, así que ahora Nacho tendrá que ir a enfrentarlo. Sucede la confrontación final entre ambos gladiadores y, como era de esperarse, Ramsés lo logra someter fácilmente, e incluso le quita la máscara.

De espaldas a la lona y con un pie sobre la garganta, Nacho logra percatarse de la presencia de la hermana Encarnación, su amor platónico durante todo el filme, que trae con ella a los huérfanos del monasterio para apoyarlo. Al ver frente a sí todas las cosas que ama y por las que había decidido unirse a las luchas en un principio, extraordinariamente Nacho saca

---

<sup>39</sup> La escena del encuentro con Emperador y la superación de las pruebas que pone a Nacho y Steven fue eliminada del metraje final, pero se puede encontrar en el menú de características especiales del DVD, e incluso al día de hoy se encuentra disponible en Youtube, en inglés.

fuerzas de flaqueza y logra tundir a Ramsés y sacarlo de la arena. Tras subirse a la triple cuerda y efectuar una plancha que se convierte en un vuelo de águila —literalmente— somete al luchador de oropel con una llave de nudo y así logra ganar la lucha.

A partir de lo expuesto en el subtema previo, en primer lugar se puede señalar que el tipo de historia que es común para las películas del cine de luchadores, es decir un enmascarado luchando contra un villano que ha cometido una fechoría contra la sociedad o a determinados individuos, no se cumple en la que nos muestra *Nacho Libre*. En principio porque Nacho no es ni siquiera un luchador cuando empieza el filme y no tiene enemigos parecidos a los que aparecen en las cintas del Santo y compañía; en cambio, se nos muestran sus primeros años y su voluntad de ser luchador algún día, pero su dependencia del monasterio-orfanato que lo acoge se lo impide a rajatabla, porque los religiosos, como denotan las palabras que la hermana Encarnación dice a Nacho en su segunda conversación, consideran la lucha libre como pecado y a sus protagonistas como falsos ídolos. En realidad, lo que se ve en el prólogo es que Nacho tiene una carencia emocional y el deseo de tener un destino más acorde con sus gustos personales, lo cual se convierte en el resorte que pone en marcha el desarrollo de la historia, mas que haya un crimen que él se vea obligado a reparar con sus puños.

En torno a la presentación del héroe en *Nacho Libre*, este es diferente al protagonista de un filme del cine de lucha libre. Usualmente, en dicho cine no se muestra el camino que un luchador recorre para convertirse en un astro del cuadrilátero, puesto que este es ya reconocido desde el principio y goza de

fama y renombre por su dominio de las maromas de la arena. Nacho no porta su máscara sino hasta que empieza a luchar formalmente (y siempre se la quitan); sus diálogos, si bien no son profundos, son más naturales y espontáneos (pese al *espanglish*) que los que ponen a recitar a los héroes de los filmes clásicos de luchas —a quienes además les doblaban la voz locutores con timbre de galán de cine o televisión—, y es claro que no es un maestro en el arte luchístico, pese a que el entusiasmo por los “catorrazos” nunca le falta.

En humilde contraste con Santo, Blue Demon y Mil Máscaras, Nacho compagina su trayectoria de luchador amateur con su labor como fraile cocinero y sacerdote de falsos moribundos. Su medio de transporte acostumbrado no es un carro deportivo del año, sino un desvencijado triciclo motorizado, como los que usan hogaño los vendedores de elotes o raspados; su vestimenta es un hábito café más sandalias y no un fino traje de vestir con calzado Oxford. A pesar de ello, lo que sí se puede rescatar en Nacho de sus predecesores fílmicos en la lucha libre es la bondad y rectitud de sus acciones, por su deseo de ayudar a los huérfanos que lo necesitan.

Después toca hablar de la figura antagónica en *Nacho Libre*, la cual se trata de Ramsés, el imponente luchador de la máscara de oro, de la que, como curiosidad, su diseño es un guiño para el buen conocedor de la lucha libre mexicana, pues posee relieves semejantes a los de la máscara de Blue Demon, pero con el color de la del luchador El Ángel, personaje del paródico filme *La leyenda de una máscara* (1989), de José Buil<sup>40</sup> —en tanto que, en contraste, los relieves de la máscara de Nacho recuerdan, pero en color rojo, a

---

<sup>40</sup> Cf. Raúl Criollo, “*Nacho Libre*”, en Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores* (2.ª ed.), México, UNAM, 2013, p. 241.

los de la máscara del Santo—. En realidad, Ramsés no puede ser considerado un villano con el mismo valor de los que pululan en los filmes del cine de luchadores, ya que él no comete acción vil alguna previo a la aparición del héroe en escena; es más, aparece después de que se presenta la vida de Nacho y este lo ve en la calle rodeado de gente que lo admira y alaba como a una deidad. Ramsés no le roba méritos a Nacho: en realidad es este quien quiere ser como él; no obstante, su pecado es carecer de escrúpulos y de consideración hacia aquellos que considera muy por debajo de su categoría como estrella local del pancraccio oaxaqueño. En realidad, Ramsés es todo lo opuesto al luchador honorable y admirado por su buena conducta, que es respetado por el público al representar el espejo frente al que todos necesitan mirarse<sup>41</sup>, como se les retrata a los ídolos del *ring* en el cine: todos ellos están libres de soberbia, así como se preocupan por ser un ejemplo moral para los niños; a Ramsés no le importa ni una cosa ni la otra, pero a Nacho sí.

Sobre los personajes auxiliares, en *Nacho Libre* se encuentra primero a Steven/Esqueleto, un joven callejero que es convertido por Nacho en su comparsa de aventuras. Su función de auxiliar, en comparación con los filmes de luchadores clásicos, destaca por el tipo social del que se trata, ya que no es ni policía ni profesor, científico u otro estereotipo reputado, sino un *outsider*, un paria; sin embargo, tiene la misma facultad de aquellos personajes de ofrecer información clave al héroe, pues él es quien le habla del chamán que sabe

---

<sup>41</sup> Cf. Óscar Barrera Sánchez, *op. cit.*, p. 134.

dónde se hallan los huevos de águila<sup>42</sup>, o también es quien avisa a Nacho de la incapacidad de Silencio para enfrentar a Ramsés en la batalla final.

Otro elemento a destacar entre los personajes auxiliares del héroe se halla en la escena eliminada que en el material extra del DVD de *Nacho Libre* se llama “El Camino del Águila”. En ella aparece más a detalle la parte de la historia correspondiente al hallazgo de los huevos de águila, pues explica cómo Nacho y Steven dan con ellos en primer lugar, lo cual queda algo descontextualizado en la versión final de la película. En esta escena se presenta al Emperador, quien pone a prueba a ambos luchadores proponiéndoles que enseñen nuevos trucos a sus pájaros y que le hagan una estatua de sí mismo; esta escena destaca por su surrealismo, que choca con el estilo general de la película, que es una producción para niños, con elementos visuales del cómic (principalmente el uso de una paleta de colores vivos y brillantes) y algunos de sus elementos de tipo argumental, como el maniqueísmo que opone a los personajes centrales entre sí, etc.

Si se toma como canónico todo lo que acontece en la escena del Camino del Águila, entonces se puede concluir que el personaje de el Emperador vendría a ser como el donante del objeto mágico que necesita Nacho para llegar a su destino y vencer a su enemigo. Según la perspectiva de Propp, el donante debe someter al héroe a una o varias pruebas, de manera que lo prepare para la recepción del objeto o auxiliar mágico; enseguida, el héroe debe reaccionar a la petición del donante y, si supera lo impuesto, se

---

<sup>42</sup> Recuérdese que, en la escena eliminada referida en la nota 39, es el misterioso señor Chuy quien le pasa la información a Nacho sobre el Emperador y el Camino del Águila y no Steven.

pone a su disposición el objeto mágico<sup>43</sup>; en el caso de *Nacho Libre*; el donante ofrece la ubicación de los huevos de águila al héroe.

En cuanto a la temporalidad y espacialidad de la diégesis, se observa que el tiempo de la historia es igual al de las cintas de la lucha libre clásica, o sea un momento entre la década de 1950 y la de 1970. En el cine de luchadores, la temporalidad diegética (no discursiva) es equivalente a aquella del mundo real de los espectadores del *film* en su estreno original, mas con *Nacho Libre* no ocurre así porque la época en la que se desenvuelven los acontecimientos narrados no es igual a la del público que vio la película en los cines, allá por 2006. Los espacios recurrentes en la película son el interior del monasterio-orfanato donde vive Nacho y la Arena Oaxaca (que existe en verdad), y en menor frecuencia espacios tanto en el exterior (por ejemplo durante la secuencia de entrenamiento de Nacho y Steven) como en interiores (baños, habitaciones del monasterio, la casa del Señor Ramón, mánager de Ramsés, entre otros). Es destacable que los espacios que más se ven a cuadro sean el monasterio y la arena de lucha o, para decirlo de otra forma, las dos esferas de la vida pública y privada de Nacho, que constituyen las dos caras opuestas, pero complementarias, de su propio universo personal, de manera que, en *Nacho Libre*, se echan de menos los espacios más comunes a la vez que extravagantes de la parafernalia del cine de la lucha libre: laboratorios, guaridas tenebrosas en el bosque, cabarets con música y bailarines, la época colonial o el interior de una nave espacial marciana y otros más.

Por cuanto toca a la temática, no se cita el sobado tema predilecto del género cinematográfico de las luchas, que es la lucha perenne de las fuerzas

---

<sup>43</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, pp. 54-66, 105.

del bien y el orden social contra las fuerzas del mal y el caos perturbador, sino que se trata de lo que básicamente es la autorrealización personal a raíz de la superación de las adversidades de la realidad inmediata al individuo. *Nacho Libre* narra la historia de un personaje que quiere cubrir una carencia interior y sale al mundo en búsqueda de la forma más adecuada para llenar ese vacío existencial, lo que lo lleva al triunfo a pesar de sus deficiencias físicas y de técnica luchística.

## 2.3 EL COMPONENTE HUMORÍSTICO EN *NACHO LIBRE*: ¿COMEDIA LIGERA O PARODIA DEL CINE DE LUCHADORES?

En la segunda edición del libro *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores*, Raúl Criollo escribió una reseña de *Nacho Libre* (2006), en la que además aporta datos interesantes de producción y referencias implícitas en el vestuario, movimientos de lucha y homenajes tanto a filmes destacados del cine de lucha libre como a clásicos del cine hollywoodense, principalmente *Rocky* (John G. Avildsen, 1976). Menciona también que *Nacho Libre* fue “medio vapuleada” por la crítica, pero que, en suma, su historia es divertida y con un buen apartado técnico y visual, inspirado en las viñetas cómicas.

Lo que comenta del armado del drama y su conflicto narrativo es que pecan de ser endebles o poco sólidos, y la condición de “comedia ligera” de la cinta no los justifica con efectividad. Empero, se debe recordar que la película está configurada sobre todo para un público infantil (de modo tal que

Nickelodeon, famoso canal de televisión por cable especializado en animación y otros programas infantiles y propiedad de la productora Paramount Global, financió sus costes de producción y propaganda mediática), lo cual explicaría la carencia de profundidad emocional y psicológica de la trama y sus personajes, de manera que su historia representa, como a través de los ojos de un niño, una visión moral bipolar, o lo que es lo mismo *buenos contra malos*, dejando por fuera el que entre un polo y otro existen mezclas y matices complejos que se separan y unen constantemente.

Sin tratar de hilar una argumentación sobre esto último, por las palabras de Criollo en torno a *Nacho Libre* se deduce que su clasificación genérica cae dentro de la comedia. Sin embargo, a la cabeza de su reseña dice que el filme es una “parodia desquiciada con referencia precisa a *El Señor Tormenta* (Fernando Fernández, 1962) e inspiración directa en Fray Tormenta”<sup>44</sup>. Cabría bien en este momento establecer una definición genérica tanto de comedia como de parodia, tanto en términos literarios como cinematográficos, para determinar con precisión el género fílmico al que pertenece *Nacho Libre*.

Dentro de la historia literaria es bien conocido el origen de la comedia y la definición más famosa que pertenece a Aristóteles, la cual dice que comedia es la imitación de personas de baja estofa y con defectos físicos y morales que dan lugar a lo cómico, por ser dichos defectos parte de lo feo; si bien son lo defectuoso y lo feo motivos de burla, su contemplación no produce ni dolor ni daño a quien los observa<sup>45</sup>. A través de múltiples transformaciones, esta definición queda implícita en otras más modernas y recogidas en manuales de

---

<sup>44</sup> Raúl Criollo, *op. cit.*, p. 241.

<sup>45</sup> Cf. Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2004, p. 45.

terminología literaria, por ejemplo en el *Diccionario de términos literarios* de María Victoria Ayuso de Vicente y compañía, que recoge lo de que la comedia representa a personajes de baja extracción social, cuyo drama tiene un desenlace feliz pese a las adversidades y el espectador, por su lado, nunca se angustia de las penas de esos personajes, sino que se divierte a costa de ellas. En general, comedia es toda obra dramática escrita para provocar la risa del espectador<sup>46</sup>.

Como primer acercamiento al sentido de comedia en la cinematografía, se toma por autoridad a Ira Konigsberg, escritor de cine y profesor de literatura inglesa de la Universidad de Michigan. De acuerdo con Konigsberg, comedia es la obra que “provoca en el espectador regocijo e hilaridad y tiene un final feliz, pero hay muchos tipos de comedia, y cada uno inspira regocijo e hilaridad en diversos grados”<sup>47</sup>; el autor especifica que su definición funciona para la comedia como género dramático y como género cinematográfico. Su mecanismo para incitar la risa del público recae en el poder de mostrar la ridiculez de la conducta y asuntos humanos, sobre todo cuando son encarnados en personajes cándidos y menos listos que el público general, quien al observar las burdas acciones de los bobos canaliza su sentimiento de superioridad respecto a estos.

En el cine, la comedia está presente desde sus inicios, si bien el llamado período del cine de oro de la comedia hollywoodense es aquel al que pertenecen los nombres de Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. Los proyectos para la gran pantalla en los que participaron estos

---

<sup>46</sup> Cf. María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, *Diccionario de términos literarios* (2.ª ed.), Madrid, Akal, 1997, p. 69.

<sup>47</sup> Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004, p. 124.

actores cómicos muestran historias simples cuya mayor virtud reposaba en la mímica exagerada de los histriones y el uso del *slapstick*, tecnicismo compuesto que suma las denominaciones inglesas para manotazo (*slap*) y vara (*stick*) y que significa “comedia burlesca edificada con la suma de *gags* visuales, persecuciones y pantomima”<sup>48</sup>; en esas historias se mostraba a personajes muy incautos siendo víctimas de infortunios que, no obstante, no evitaban que al final lograran alzarse con el triunfo ante la perplejidad de quienes los rodeaban, y también de los que fueron a ver la película.

De este modo, en lo tocante al contenido del género comedia en relación con el argumento de *Nacho Libre*, se puede observar que sí existe el elemento de imitación de la gente sencilla por cuanto que el protagonista, Nacho, es un fraile que vive en la pobreza y cuyas acciones, por más esforzadas que sean, no pasan de ser intentos fallidos y burlescos de hacer las cosas correctamente, lo que acaba por provocar las risas de todo el público. *Nacho Libre* es una obra que incita a la risa a raíz de las ridiculeces de los personajes de baja calaña que aparecen en ella, sobre todo por la dupla Nacho-Steven.

No obstante y pese a los obstáculos, el deplorable héroe acaba obteniendo lo que deseaba de una forma u otra, por lo que la historia del filme tiene un final feliz: Nacho termina convirtiéndose en el luchador profesional que siempre quiso ser y es alabado por todo el mundo. Lo que parecería quedar por fuera de la definición como comedia para *Nacho Libre* es que, al ser un producto fílmico, no es en sentido literario una *comedia*, pero sí lo puede ser desde la perspectiva del género *comedia cinematográfica*, muy emparentada

---

<sup>48</sup> Antonio Sánchez-Escalonilla (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 36.

no obstante con de la origen literario, así que no hay desmedro teórico al tratar la cinta como expresión del género cómico, aún desde un criterio literario.

Acerca del porqué Raúl Criollo cataloga a *Nacho Libre* como parodia desquiciada del cine de luchadores mexicano, en una primera acepción literaria, de acuerdo con Helena Beristáin, parodia significa “imitación burlesca de una obra, un estilo, un *género*, un *tema*, tratados antes con seriedad”<sup>49</sup>. A continuación se explyea en sus orígenes a través del ejemplo de la *Batracomiomaquia*, adjudicada dudosamente a Homero, como muestra más antigua de parodia de un texto o género literario, en este caso de la epopeya. Otras muestras ilustres de parodia en la historia literaria son *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que hace mofa, en los albores del siglo XVII, de las novelas de caballerías de los siglos XI al XV, y en la literatura mexicana *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia, como parodia de la narrativa de la Revolución. Aparte, Beristáin puntualiza su naturaleza híbrida o intergenérica al hacer uso de un código doble, en otras palabras, de dos acentos o estilos literarios contrapuestos.

En una caracterización más completa del término parodia, María Rocío Ramos Ramos trata acerca de las dos ideas que existen hoy día del mismo, una de raíces tradicionales y otra más propia de finales del siglo XX e inicios del XXI. La primera sostiene que se trata de una burla crítica matizada de desprecio hacia el objeto de imitación, en tanto que la segunda defiende su valor como elogio que muestra respeto hacia su hipotexto.

---

<sup>49</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (8.ª ed.), México, Porrúa, 2003, p. 391. Las cursivas son de la autora.

Es importante señalar que, para que exista la parodia, debe haber en principio el ya mentado hipotexto (de acuerdo con la clasificación de G. Genette), del cual surgirá un segundo texto, de tipo paródico en este caso, el hipertexto, que señala al primero y lo imita, pero deformando sus características más resaltables, con motivos que van desde la burla crítica a una afinidad irónica, respetuosa y admirativa hacia el objeto parodiado, así como se habla de su índole intertextual o inclusive “parasitaria”, por aquello de que requiere de un texto previo para existir. A modo de sumario de su estudio sobre la parodia, Ramos Ramos ofrece una útil conceptualización de este tema del modo que sigue:

El discurso paródico se entiende como un proceso que da lugar a un texto enriquecido, que permite simultanear una doble lectura que depende de su relación —acercamiento o alejamiento— al del texto parodiado, en el que se hallan rasgos y características que se admiran y merecen ser imitados, y que simultáneamente generan un impulso de obra creativa y original que conlleva sistemáticamente una burla y ejercicio de aparente desprestigio pero controlado. El lector debe ser capaz de reconocer las claves originales y reconsiderarlas para apreciar la escritura original y crítica<sup>50</sup>.

Otro texto reciente sobre la parodia es el escrito monográfico de María José García Rodríguez titulado “De la parodia como intergénero”. Se rescata de este la distinción escrutiniosa que lleva a cabo entre parodia y otros géneros literarios, tales como sátira, pastiche y travestismo<sup>51</sup>, algo de vital trascendencia

---

<sup>50</sup> María Rocío Ramos Ramos, “Estudio crítico de la parodia y la revalorización del término”, en *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, núm. 42 (2022), pp. 20-21. Consultado en <[www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/49](http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/49)>.

<sup>51</sup> Cf. María José García Rodríguez, “De la parodia como intergénero”, en *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, núm. 28 (2015), pp. 6-11. Consultado en <[www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/35](http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/35)>.

si se tiene la voluntad de definir con precisión operativa el concepto, sin anfibologías. García Rodríguez señala que la parodia hace uso del elemento cómico de la figura retórica conocida como ironía por su eficacia para desarmar la autoridad identitaria del hipotexto al que hace referencia, señala sus defectos y hace bromas con ellos no con el afán de destruir su prestigio, sino como prueba de que el parodista conoce bien su objeto de imitación, sus cualidades intrínsecas y las confronta con los nuevos contextos de recepción del hipotexto:

En la parodia, la risa se convierte en el elemento que logra que el hipertexto derrumbe al texto previo (el hipotexto) convirtiendo su autoridad en ridícula. La ridiculización del hipotexto se consigue gracias a su caída frente al espectador. [...] El carácter cómico de la parodia no es sino una irreverencia ante una autoridad a la que se degrada<sup>52</sup>.

¿Y por qué mediante la risa? Porque es la manera más efectiva para quitarle solemnidad a lo que es considerado como respetable y único, mas a cuyas espaldas se hace recuento de sus características más absurdas como parte de un proceso transformativo, intertextual y de doble código genérico. A lo anterior, la autora remata con que “la parodia lleva a cabo una transformación lúdica e hipertrofiada de un texto reconocible por el lector, con una doble consecuencia: el reconocimiento del hipotexto como relevante (aunque no necesariamente por su calidad) y su degradación lograda gracias al poder de la risa”<sup>53</sup>.

Lo dicho hasta aquí encuentra resonancia en la parodia como género cinematográfico con los ejemplos de directores como Mel Brooks, Woody Allen,

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

Jerry y David Zucker en conjunto con Jim Abrahams, así como K. I. Wayans, máximos representantes estadounidenses del cine de parodia a lo largo de su historia. Al retomar la opinión de Konigsberg particularmente sobre la filmografía de Brooks y Allen, estos dos directores y actores encuentran en sus objetos de imitación elementos que generan una buena dosis de humor, pero no están de acuerdo en hacer una sátira ácida de ellos, sino que los utilizan como trampolín para su propia visión cómica, sin dejar de perder el respeto y cariño al texto o conjunto de textos en que inspiraron cada una de sus cintas<sup>54</sup>.

Como dato adicional, Eduardo A. Russo explica que el género paródico inició su apogeo al acabarse el período clásico del cine de Hollywood a fines de los setenta, tomando en broma los géneros que antes habían significado instituciones respetadas por todos los cineastas; verbigracia, Russo cita el caso del *western* americano de la década inmediatamente anterior, que ya durante 1970 cayó en maniobras paródicas a raíz del agotamiento creativo de su fórmula imaginativa, “como si lo que en algún momento estableció mitos en un sentido fuerte convocara indefectiblemente a su réplica paródica”<sup>55</sup>.

Dicho lo previamente aludido con apoyo de autoridades académicas verificadas, es verdad que *Nacho Libre* puede ser considerada una producción fílmica del género de la comedia, pero es forzoso especificar más en concreto que se trata de una parodia del género de la lucha libre en la cinematografía. ¿Por qué? Porque es una imitación humorística de dicho género, que durante su época de esplendor fue tratada con la seriedad suficiente para permitir que se siguieran produciendo filmes suyos, aunque a través del tiempo se hizo

---

<sup>54</sup> Cf. Ira Konigsberg, *op. cit.*, p. 379.

<sup>55</sup> Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 195.

evidente su falta de calidad en el diseño y verosimilitud de los escenarios y artefactos de fantasía y ciencia ficción supuestamente avanzados que utilizaban los personajes, que valga la pena declarar es una de sus características más distintivas, pese a lo *kitsch* o *campy* que puedan parecer al público y críticos de la actualidad.

También es cierto que *Nacho Libre* es como un hipertexto del hipotexto que constituye el cine de luchadores, al cual hace alusión sin duda, como se señaló, por detalles como la vestimenta (rememórese lo dicho sobre el diseño de las máscaras de Ramsés y Nacho, que incitan el recuerdo de las de Blue Demon y Santo, respectivamente, o el vestuario de las chicas que escoltan al soberbio luchador de máscara oropelada en la lucha al final de la película, un guiño obvio al de las turgentes villanas de *Santo vs. la invasión de los marcianos*) y por referencias al argumento de filmes clásicos del género, como menciona Raúl Criollo sobre su relación con el melodrama *El Señor Tormenta* y también con el luchador Fray Tormenta de la vida real.

El protagonista de *Nacho Libre* parodia a Santo por cuanto es su opuesto bufonesco en forma física, económica y en dominio de las técnicas de la lucha (excepto por la cualidad moral que comparten ambos personajes), así como parodia el uso y poderes de los artefactos mágicos que en algunos *films* de luchadores dotan a estos de apoyo o fuerza en contra de los malos: en *Nacho Libre* los poderes de los huevos de águila son solo un mito que no ofrece frutos sino hasta el final, cuando se manifiestan de manera exagerada y risible a través de la plancha con la que Nacho acaba tundiendo a Ramsés, la cual se trastoca en *vuelo* en el amplio sentido literal de la palabra. Por otra

parte, también se parodia a las parejas de luchadores que solían estelarizar varias películas exitosas del cine de luchas, en específico a la de Santo y Blue Demon, a quienes une la amistad y el compañerismo, pero la patética pareja de Nacho y Esqueleto echa por la borda el recuerdo respetuoso de dicha colaboración épica.

Como último comentario a la esencia paródica de *Nacho Libre*, como apuntan María Rocío Ramos Ramos y María José García Rodríguez, de buenas a primeras la parodia no intenta humillar la reputación seria del género o texto del que hace burla, sino que esconde un encomio, un elogio discreto que apunta a la relevancia y singularidad del hipotexto: el cine mexicano de luchadores, el cual tuvo una sobresaliente repercusión en su tiempo no solo en México, sino en varias naciones del extranjero, hasta la fecha actual.

El filme a analizar con las herramientas de Vladimir Propp y su *Morfología del cuento*, en el siguiente capítulo, no hubiera existido jamás sin la presencia previa de las películas de Santo y compañía y lo reconoce así a su manera, que no debe ser considerada como una ofensa sino como un tributo refrescante y necesario al irresistible encanto de su fuente primigenia.

## CAPÍTULO 3

### “LOS NIÑOS NECESITAN UN HÉROE”: LAS FUNCIONES Y LOS PERSONAJES DE *NACHO LIBRE* CON BASE EN *MORFOLOGÍA* *DEL CUENTO* DE VLADIMIR PROPP

#### 3. 1 CONCEPTUALIZACIÓN PROPPIANA DE FUNCIÓN EN EL CUENTO MARAVILLOSO RUSO

El concepto de *función* es uno de los dos instrumentos metodológicos que utiliza Vladimir Propp para llevar a cabo el estudio, clasificación y descripción de un corpus determinado de cuentos maravillosos tradicionales rusos. En los capítulos II, III y IV de su *Morfología del cuento*, dedicados a exponer el método y materia, las funciones del cuento y el fenómeno de la asimilación o doble significado morfológico de una misma función, el autor nos muestra las funciones como valores constantes y que, en esencia, cada una de ellas representa una acción concreta de cada personaje.

La primera gran observación que Propp obtuvo acerca de su objeto de estudio es que cada cuento maravilloso ruso atribuye las mismas funciones (o acciones) a personajes diferentes (los personajes son variables); por ejemplo, Kochtchei es perseguido por la bruja Baba Yaga en un cuento, mientras que en otro es el hijo menor quien es perseguido por la ogresa, y en otro más es la princesa Milolika la que huye de su madrastra. El darse cuenta de esto le

permitió analizar su corpus de cuentos seleccionados “a partir de las funciones de los personajes”<sup>56</sup>. Las funciones se repiten en todos los cuentos maravillosos rusos, de manera asombrosa debido a su uniformidad.

En contraparte, los personajes, que cambian usualmente de cuento a cuento (Iván por el hijo menor o por Milolika, y Baba Yaga por la ogresa o por la madrastra), realizan esas funciones sin importar bajo qué nombre o apariencia sean presentados ante el lector. Tampoco es importante el medio con el cual ejecutan cada función, puesto que también este se presta a variación. Prácticamente, y en términos del propio Propp: “En el estudio del cuento lo único importante es la cuestión de saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son cuestiones que solo se plantean accesoriamente”<sup>57</sup>.

El paso que Propp dio a partir de los avances de Aleksandr N. Veselovsky y Joseph Bédier (que crearon los conceptos de *motivo* y *elemento*, respectivamente, y dieron origen a la base del concepto proppiano de función) fue identificar las funciones de los personajes incluidos en los cuentos folclóricos rusos y aislarlas de la forma total que cada cuento constituye, así como postular que es mediante este procedimiento con el que se podría explicar con objetividad, por una parte, “su extraordinaria diversidad, su tan coloreado pintoresquismo, y por otra, su uniformidad no menos extraordinaria, su monotonía”<sup>58</sup>.

Para aislar cada función, Propp propone dos factores principales:

---

<sup>56</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, p. 30. A partir de aquí, todas las notas a pie de página de este capítulo serán de este libro, con excepción de que se indique lo contrario.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> p. 31.

1) no tomar en cuenta quién lleva a cabo una función dada, ni cómo lo hace;

2) en contraste, sí tomar en cuenta el significado que posee cada función dentro del desarrollo de la intriga.

En específico, el segundo inciso quiere decir no olvidar que las funciones tienen un lugar específico de aparición lógica en el curso de la acción unitaria del cuento; pero, a veces, puede ocurrir que aparezcan dos acciones parecidas en la trama y se genere confusión respecto a qué función es cada una. Para zanjar esta confusión y a modo de ilustración, no es lo mismo que el héroe reciba dinero de su padre e inmediatamente lo invierta en la compra de un gato adivino, que le servirá de ayudante auxiliar en su viaje, a que ese héroe reciba dinero como recompensa por matar a un dragón y que el cuento acabe justo ahí, pues de acuerdo con V. Propp: “A pesar de la identidad de la acción (una donación de dinero) *nos encontramos ante elementos morfológicamente diferentes*. Resulta, pues, que actos idénticos pueden tener significados diferentes, y a la inversa”<sup>59</sup>.

A raíz de esta importante aclaración, de manera formal Propp determina que por función se entenderá de aquí en adelante “*la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga*”<sup>60</sup>. Aunado a ello, el orden de aparición de las funciones en el cuento maravilloso tiene sus propias reglas lógicas, tan lógicas como que en el relato de un robo se requiere que se mencione que antes de dicho robo el ladrón forzó la puerta para entrar adonde estaba el dinero. “La sucesión de los

---

<sup>59</sup> pp. 31-32. Las cursivas son mías.

<sup>60</sup> p. 32. Las cursivas son del autor.

elementos es aquí rigurosamente idéntica. En este terreno la libertad está estrechamente limitada, en un grado que puede determinarse con precisión”<sup>61</sup>. Esto quiere decir que en los cuentos rusos siempre se menciona qué acción da lugar a otra; por ejemplo, que Iván sea puesto en noticia de que su hermana había sido secuestrada por el dragón hace que él, en consecuencia, salga en su búsqueda.

Las funciones tratadas en *Morfología del cuento* son exclusivas del cuento maravilloso ruso y no se extienden al cuento como género literario. Los cuentos creados artificialmente o que *no* son fruto de una vasta tradición folclórica no están forzados a seguir las leyes del tipo de cuento analizado acá. Respecto a la cantidad y agrupación de las funciones, su número se limita a 31, mas no es necesario que todas aparezcan en todos los cuentos sin excepción, “lo que no modifica en absoluto, por otra parte, la ley de sucesión. La ausencia de determinadas funciones no cambia la disposición de las demás”<sup>62</sup>, pues el orden de aparición de las funciones en el cuento es muy riguroso.

Para demostrar de mejor manera lo recientemente dicho, supóngase que a la función *H* (combate del héroe y el agresor) tiene que seguir la función *I* (marcaje del héroe) y después la función *J* (victoria del héroe), la función *K* (reparación del daño o carencia iniciales), la función  $\downarrow$  (regreso del héroe a su hogar) y la función *Pr* (persecución del agresor al héroe). Sin embargo, en un cuento sucede que se respeta la función *H*, pero no la función *I* que le sigue, aunque se conservan las tres siguientes funciones (*J*, *K*,  $\downarrow$ ), pero se omite *Pr* o la persecución realizada por el agresor. De este modo, pueden seguir habiendo

---

<sup>61</sup> p. 33.

<sup>62</sup> *Idem.*

omisiones o se puede seguir un orden más natural del eje narrativo que comparten todos los cuentos maravillosos, el de las 31 funciones. Asimismo, es importante respetar lo dicho de que el lugar que le corresponde a cada función es irremplazable por el de otra:

Todas las funciones conocidas en el cuento se disponen siguiendo un único relato, sin salir nunca de este orden, sin excluirse ni contradecirse. En ningún caso cabría esperar una conclusión tal. [...] No hay más que un único eje para todos los cuentos maravillosos. Todos son del mismo tipo<sup>63</sup>.

Finalmente, el estudio que Vladimir Propp lleva a cabo es uno de carácter deductivo, es decir, del corpus de control a las conclusiones. Este corpus de control consta de cien cuentos, sacados del listado recopilatorio de Aleksandr Afanassiev, que son del número 50 al 151<sup>64</sup>.

### 3. 1. 1 LAS 31 FUNCIONES DE PROPP Y SUS CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

Las 31 emblemáticas funciones del cuento maravilloso según Vladimir Propp poseen las siguientes características:

1º descripción de la acción representada por la función;

2º un término específico para definir la función;

---

<sup>63</sup> p. 34.

<sup>64</sup> Cf. p. 35.

3º una letra o signo para singularizar la función;

4º especies y variantes de las funciones (son ejemplos únicamente de los modos en los que se puede manifestar cada función<sup>65</sup>);

5º un número romano para ordenar la aparición de la función dentro del eje narrativo del cuento<sup>66</sup>.

Estas son las 31 funciones de *Morfología del cuento*:

NÚMERO	DESCRIPCIÓN	TÉRMINO CLAVE	SIGNO
0	Situación inicial <sup>67</sup>	—	α (alfa)
I	Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa	Alejamiento	β (beta)
II	El héroe es objeto de una prohibición	Prohibición	γ (gamma)
III	La prohibición es transgredida	Transgresión	δ (delta)
IV	El agresor intenta obtener informaciones (de su víctima)	Interrogatorio	ε (épsilon)
V	El agresor recibe informaciones sobre su víctima	Información	ζ (dseta)
VI	El agresor intenta engañar a su víctima para	Engaño	η (eta)

<sup>65</sup> Por cuestiones de espacio, no se incluyen en la tabla las diversas variantes de cada función, que en algunos casos pueden ser demasiadas. Se pueden consultar con más detalle en el capítulo III de *Morfología del cuento* (cualquier edición).

<sup>66</sup> Esta característica no está indicada por Propp, sino que se deduce de la misma presentación de los datos tal cual aparecen en el libro de *Morfología del cuento* y que se hizo más patente al entrar en conocimiento del texto de Cristina San José de la Rosa, "Estructuralismo de Propp en los periodistas héroes y villanos del cine español", citado en el presente trabajo monográfico (véase capítulo 1, pp. 25-27).

<sup>67</sup> Esta no es una función en sentido estricto, pero morfológicamente es necesaria.

	apoderarse de ella o de sus bienes		
VII	La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma	Complicidad	$\theta$ (theta)
VIII	El agresor hace sufrir daños a uno de los miembros de la familia o le causa un perjuicio	Fechoría	A
VIII-a	Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo	Carencia	a
IX	Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir	Mediación, momento de transición	B
X	El héroe-buscador acepta o decide actuar	Principio de la acción contraria	C
XI	El héroe se va de casa	Partida	↑
XII	El héroe es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico	Primera función del donante	D
XIII	El héroe reacciona a las acciones del futuro donante	Reacción del héroe	E

XIV	El objeto mágico se pone a disposición del héroe	Recepción del objeto mágico	F
XV	El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda	Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía	G
XVI	El héroe y su agresor se enfrentan en un combate	Combate	H
XVII	El héroe es marcado	Marca	I
XVIII	El agresor es vencido	Victoria	J
XIX	El daño inicial es reparado o la carencia colmada	Reparación	K
XX	El héroe vuelve	Regreso	↓
XXI	El héroe es perseguido	Persecución	Pr
XXII	El héroe es socorrido	Socorro	Rs
XXIII	El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca	Llegada de incógnito	O
XXIV	Un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas	Pretensiones mentirosas	L
XXV	Se propone al héroe una difícil tarea	Tarea difícil	M
XXVI	La tarea es cumplida	Tarea cumplida	N
XXVII	El héroe es reconocido	Reconocimiento	Q

XXVIII	El falso héroe o el agresor, el malvado, es desenmascarado	Descubrimiento	X
XXIX	El héroe recibe una nueva apariencia	Transfiguración	T
XXX	El falso héroe o el agresor es castigado	Castigo	V
XXXI	El héroe se casa y asciende al trono	Boda	W

Como remate a esta parte en torno a las funciones del cuento maravilloso, se colocan a continuación los cuatro postulados derivados del estudio del corpus de control abordado por Propp en *Morfología del cuento*:

1. *Los elementos constantes, permanentes en el cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren esos personajes y sea cual fuere la manera en que se realizan esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.*
2. *El número de funciones que comprende el cuento maravilloso es limitado.*
3. *La sucesión de funciones es siempre idéntica.*
4. *Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que respecta a su estructura<sup>68</sup>.*

---

<sup>68</sup> Cf. pp. 32-34. Las cursivas son del autor.

### 3. 2 CONCEPTUALIZACIÓN PROPIANA DEL PERSONAJE EN EL CUENTO MARAVILLOSO RUSO

Lo primero que dice Propp acerca de los personajes de este tipo de cuento es que entre ellos se reparten las funciones mediante *esferas* que corresponden a cada uno: “Estas *esferas* corresponden a los personajes que llevan a cabo las funciones”<sup>69</sup>. Es sobre todo una conceptualización a partir de su utilidad morfológica en el cuento, como se puede apreciar en la siguiente tabla:

ESFERA DE ACCIÓN	FUNCIONES
AGRESOR	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fechoría (A)</li> <li>- Combate y otras formas de lucha contra el héroe (H)</li> <li>- Derrota del agresor (J)</li> <li>- Persecución (Pr)</li> </ul>
DONANTE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Preparación para la transmisión del objeto mágico (D)</li> <li>- Puesta del objeto mágico a disposición del héroe (F)</li> </ul>
AUXILIAR	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Desplazamiento del héroe en el espacio (G)</li> <li>- Reparación de la fechoría o la carencia (K)</li> <li>- Auxilio durante la persecución (Rs)</li> <li>- Realización de las tareas difíciles (N)</li> <li>- Transfiguración del héroe (T)</li> </ul>
PRINCESA Y SU PADRE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Petición de realizar tareas difíciles (M)</li> <li>- Imposición de la marca (I)</li> <li>- Descubrimiento del falso héroe (X)</li> <li>- Reconocimiento del héroe (Q)</li> <li>- Castigo del segundo agresor (U)</li> <li>- Casamiento (W)</li> </ul>
MANDATARIO	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Envío del héroe (B)</li> </ul>

---

<sup>69</sup> p. 105.

HÉROE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Partida con vistas a la búsqueda (C↑)</li> <li>- Reacción ante las exigencias del donante (E)</li> <li>- Vuelta de la búsqueda (↓)</li> <li>- Llegada de incógnito (O)</li> <li>- Casamiento (W)</li> </ul>
FALSO HÉROE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Partida con vistas a la búsqueda (C↑)</li> <li>- Reacción ante las exigencias del donador, pero negativa (E neg.)</li> <li>- Pretensiones falaces (L)</li> </ul>

Como se puede observar en la tabla, son siete los personajes del cuento maravilloso ruso. La cantidad de funciones difiere de uno a otro, encontrándose que, si bien el agresor es el encargado de dar rienda suelta al asunto principal del cuento, no desempeña tantas acciones a comparación con el héroe, la princesa y el auxiliar, mientras que el mandatario efectúa una sola función.

¿Cómo se reparten las esferas de acción entre los personajes? Puede pasar que, en primer lugar, *la esfera de acción de un personaje corresponda exactamente a ese personaje*, no a otro; en segundo lugar, *un solo personaje podría aparecer ocupando varias esferas de acción*: puede que un donante, valga el ejemplo, sea también el auxiliar mágico, o el mandatario sea también un donante, o donante y princesa al mismo tiempo, agresor y donante y más. En tercer lugar, podría darse el caso de que *una esfera de acción, en cambio, sea dividida entre varios personajes*, verbigracia la situación en la cual la esfera del villano se divide entre varios personajes de apariencia distinta, pero con la misma función de estar en contra del héroe y sus deseos, situación que ocurre con frecuencia también con los auxiliares (puede haber varios auxiliares).

En tanto que gran parte de lo mencionado se puede consultar a detalle en el capítulo VI de *Morfología del cuento*, en el siguiente capítulo Propp trata acerca de las diferentes maneras de incluir a los personajes durante el transcurso de la acción. De forma breve, se puede decir que ocurre de las siguientes maneras:

- ★ EL AGRESOR: Su primera aparición es fugaz, lateral, y desaparece del mismo modo en que llegó. Su segunda revelación acaece al final de la búsqueda del héroe, cuando este llega hasta él en compañía de su guía (para el combate).
- ★ EL DONANTE: Aparece por casualidad en el bosque, campo, camino o calle; lugares que pueden estar aislados o muy concurridos.
- ★ EL AUXILIAR MÁGICO: Aparece cuando en el cuento se manifiesta la función *F*, en alguna de sus variantes.
- ★ EL MANDATARIO, el HÉROE, el FALSO HÉROE y la PRINCESA: Forman parte de la situación inicial. El falso héroe, particularmente, suele estar presente desde el arranque de la historia, pero su presencia pasa desapercibida. La princesa aparece al inicio y al final, como el agresor. En otra perspectiva, si falta el donante sus características de entrada (así como su fardo de funciones respectivas) pasarán al auxiliar mágico.

Para cerrar este tema, es obligatorio agregar un preclaro comentario de Propp acerca de su idea de los personajes, que está relacionada con su visión formalista y también estructuralista (es decir libre de todo psicologismo o de cualquier valoración subjetiva) del cuento maravilloso ruso:

Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, los sentimientos que les animan, sino sus actos en tanto que tales, definidos y evaluados desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga<sup>70</sup>.

### 3. 3 ANÁLISIS DE LAS FUNCIONES Y LOS PERSONAJES DEL FILME *NACHO LIBRE* A PARTIR DE LA METODOLOGÍA DE LA MORFOLOGÍA DEL CUENTO

El noveno capítulo del libro de Propp gira en torno al análisis general de los cuentos con base en sus partes constitutivas. Lo más interesante de esta parte del libro es quizá la muestra de análisis de un pequeño cuento ruso llamado *Las Ocas-cisnes*, partiendo de la metodología de *Morfología del cuento*. A continuación, se muestra una nueva tabla que contiene no un cuento, sino la relación de escenas del *film Nacho Libre*, de Jared Hess, a lo que sigue un cotejo con las funciones que se pueden localizar en dichas escenas, así como la variante o subespecie de cada función a la que más se asemejan.

Este ejercicio de análisis tiene el objetivo de poner en relieve las semejanzas y disparidades de la estructura del cuento tradicional respecto a la de una obra producida por la narrativa cinematográfica moderna. Empero, la actividad también demostrará el nivel de eficacia que posee el método proppiano para diseccionar los elementos narrativos comunes a la mayoría de

---

<sup>70</sup> p. 108.

los relatos existentes, independientemente de su género. Los resultados son los siguientes:

FUNCIONES DE PROPP EN EL FILME <i>NACHO LIBRE</i>		
ESCENA		FUNCIÓN
1. Prólogo: infancia de Nacho		0. <i>Situación inicial</i> ( $\alpha$ ). Presentación del héroe (Nacho); presentación de la princesa (Encarnación) I. <i>Alejamiento</i> ( $\beta$ ) > <i>Muerte de los padres del héroe</i> ( $\beta^2$ ): la muerte de los padres de Nacho ocurre antes de los hechos narrados en el filme
2. Sermón del fraile mayor		
3. Presentación de Encarnación		
4. Primera conversación de Nacho y Encarnación		
5. Viaje de Nacho a casa del enfermo		
6. Nacho en casa del enfermo		
7. Primer encuentro de Nacho y Steven		
8. Presentación de Ramsés		VIII-a. <i>Carencia</i> (a). <i>Carencias de formas racionalizadas</i> ( $a^5$ ): Nacho carece de respeto y desearía ser como Ramsés, el luchador
9. Segunda conversación de Nacho y Encarnación		
10. Almuerzo en el orfanato		IX. <i>Mediación, momento de transición</i> (B). <i>El héroe se va de su casa</i> ( $B^3$ ): Nacho declara que no está hecho para ser fraile X. <i>Principio de la acción contraria</i> (C). Nacho decide actuar (Nacho = héroe-buscador) XI. <i>Partida</i> ( $\dagger$ ). Nacho parte
11. Huida de Nacho del orfanato		

12. Segundo encuentro de Nacho y Steven		
13. Entrenamiento de Nacho y Steven		
14. Primera lucha de Nacho y Steven		
15. Primer pago para Nacho y Steven		
16. Almuerzo en el orfanato		
17. Fabricación del traje de Nacho		
18. Bautizo de Steven		
19. Segunda lucha de Nacho y Steven		
20. Segundo pago para Nacho y Steven		
21. Almuerzo en el orfanato		
22. Sermón de Nacho a los niños		
23. Conversación de Nacho y Steven		
24. Cita de Nacho y Encarnación		
25. Conversación de Nacho y Steven		
25a: <sup>1</sup> Conversación de Nacho y Chuy <sup>2</sup> Viaje a casa del Emperador <sup>3</sup> Conversación de Nacho y Steven con el Emperador <sup>4</sup> Puesta a prueba por el Emperador <sup>5</sup> Superación de la prueba		<p>XII. <i>Primera función del donante (D). El donante hace pasar una prueba al héroe (D<sup>1</sup>): el Emperador le pide a Nacho y a Steven que les enseñen trucos nuevos a sus aves y que le fabriquen a él una estatua a su imagen</i></p> <p>XIII. <i>Reacción del héroe (E). El héroe supera la prueba (E<sup>1</sup>): Nacho y</i></p>

		Steven cumplen las peticiones del Emperador
26. Ingestión de los huevos de águila		XIV. <i>Recepción del objeto mágico (F). El objeto se halla en un lugar indicado y el objeto se come (F<sup>2</sup><sub>7</sub>):</i> el Emperador indica a Nacho la ubicación de los huevos de águila y, al llegar ahí, Nacho se come el contenido de uno
27. Tercera lucha de Nacho y Steven		
28. Tercer pago para Nacho y Steven		
29. Presentación del Señor Ramón		
30. Fechoría de Ramsés		
31. Preparación para la fiesta		
32. Intentos para entrar a la fiesta		
33. Enamoramiento de Candidia		
34. Ingreso a la fiesta		
35. Conversación de Steven y Candidia		
36. Escape de la fiesta		
37. Enfrentamiento con los malhechores		
38. Discusión de Nacho y Steven		
39. Conversación de Nacho y Encarnación		
40. Revelación de Nacho como luchador		
41. Concurso de lucha		

42. Expulsión de Nacho del orfanato		
43. Aventura de Nacho en el desierto		XV. <i>Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía (G). El héroe es conducido (G<sup>3</sup>):</i> Steven va a buscar a Nacho al desierto y lo lleva a luchar contra Ramsés
44. Conversación de Nacho y Steven		
45. Lectura de la carta de Nacho		
46. Preparación de Ramsés		
47. Canción para Encarnación		
48. Combate de Nacho y Ramsés		XVI. <i>Combate (H). Se baten a campo abierto (H<sup>1</sup>):</i> Nacho y Ramsés luchan encima del cuadrilátero
49. Llegada de Encarnación y los niños		XVII. <i>Marca (I). Otras formas de marca (I<sup>3</sup>):</i> Ramsés le quita la máscara a Nacho, justo antes de que Encarnación llegue con los huérfanos para apoyarlo
50. Victoria de Nacho		XVIII. <i>El agresor es vencido (J). Es vencido en un combate (J<sup>1</sup>):</i> Nacho vence a Ramsés XIX. <i>Reparación (K). La obtención del objeto buscado es resultado inmediato de las acciones precedentes (K<sup>4</sup>):</i> Nacho es nombrado ganador como resultado lógico de las reglas de la lucha libre: gana el luchador que someta a su oponente durante tres toques del réferi
51. Excursión a Monte Albán		XX. <i>Regreso (↓).</i> Nacho regresa al orfanato por los niños, por Encarnación y por el resto de los frailes

		XXIX. <i>Transfiguración</i> (T). <i>El héroe se viste con nuevas ropas</i> (T <sup>3</sup> ). Nacho aparece con un nuevo traje azul, que combina el hábito de fraile con ropa casual.
--	--	--

El análisis funcional de *Nacho Libre* comprende quince funciones (sin contar la situación inicial, que no es función, pero es necesaria) del total de 31 que aparecen en *Morfología del cuento*.

Las primeras tres escenas del filme muestran la situación inicial ( $\alpha$ ) del protagonista. Se nos presenta una parte de su infancia que resume todo lo que es de su vida al iniciar la película: un huérfano que fue acogido por los frailes de un monasterio y que es educado para trabajar como cocinero. El motivo por el cual Nacho es huérfano es aludido más adelante, cuando este le cuenta a Encarnación quiénes fueron sus padres y que además habían fallecido. La ausencia por muerte de los progenitores del héroe también es una función según Propp (*alejamiento* ( $\beta$ ) > *muerte de los padres del héroe* ( $\beta^2$ )), lo cual no se muestra en el filme, pero se entiende por las palabras del personaje.

Las escenas ocho y nueve revelan que no es una fechoría la que da rienda suelta a la intriga de la historia, sino una carencia emocional del personaje principal. Nacho ve a Ramsés en la calle y se siente afectado por el respeto y admiración que le muestra la gente que lo rodea de camino a la Arena Oaxaca. En la siguiente parte, Nacho le confiesa a Encarnación que a veces *le gustaría recibir esa clase de respeto*. La función de Propp que encaja mejor con este fragmento sería la VIII-a: *carencia* (a), particularmente de una

forma racionalizada como lo es el respeto de sus pares, a través de su deseo de ser luchador profesional (a<sup>5</sup>).

Las dos escenas siguientes se encargan de anudar la intriga tal como Propp dice que sucede también en los cuentos de hadas: “Los elementos ABC† representan el nudo de la intriga. A continuación se desarrollan los hechos”<sup>71</sup>. Presentado el elemento VIII-a (carencia), le siguen el momento de transición (B), durante el cual Nacho se fastidia de su vida en el orfanato y decide actuar para cambiar su estado actual (C), lo cual lo hace huir de su hogar a la calle (†), donde espera encontrar lo que está buscando —lo que convierte al personaje en un tipo de héroe-buscador—. Las funciones VIII-a, IX, X y XI, o sea el nudo de la intriga en el cuento maravilloso, encuentran sorprendentemente su réplica en el anudamiento respectivo de la intriga en *Nacho Libre*.

De este punto hasta doce escenas más adelante se pueden encontrar de nuevo acciones homologables a funciones en el sentido proppiano. En la tabla de arriba, el contenido de la denominada escena 25a refiere a una secuencia eliminada del metraje definitivo de la película, que sirve para explicar mejor la introducción del objeto mágico en la historia. Se trata de la parte en la cual Nacho y su amigo Steven van, por consejo del señor Chuy<sup>72</sup>, a donde vive el chamán conocido como el Emperador, quien sabe dónde hay huevos de águila, con poderes para dotar de fuerza extraordinaria a quien los consuma. En esta secuencia se pueden identificar dos funciones del cuento, que son la XII, acerca de la prueba que pone el donante del objeto mágico al héroe a

---

<sup>71</sup> p. 54.

<sup>72</sup> Este misterioso personaje jamás es nombrado dentro de la película y su nombre se puede ver únicamente en los créditos finales. Fue interpretado por el hoy finado actor y comediante español Diego Eduardo Gómez.

cambio de poner a su disposición dicho objeto ( $D^1$ ), y la XIII, que alude a la respuesta del héroe ante la petición del donante e indica si tiene éxito o no ( $E^1$ ). Naturalmente, Nacho pasa la prueba y en la siguiente escena el Emperador le indica dónde están los huevos, uno de los cuales Nacho ingiere ( $F^2_7$ ); se presenta esta función como  $F^2_7$  porque mezcla dos variantes de la función XIV o F, *recepción del objeto mágico*, puesto que se indica dónde está este y que luego se tiene comer o beber.

Llegando casi al final de *Nacho Libre*, aparece la función XV o *desplazamiento en el espacio entre dos reinos, o desplazamiento con un guía* (G). La variante que se encuentra aquí es la de  $G^3$ , es decir, Nacho es convencido por Steven para que abandone el desierto y juntos se vayan a preparar para el enfrentamiento estelar contra Ramsés, en la Arena Oaxaca.

En último lugar, de la escena 48 a la 51 se pueden identificar las funciones XVI, XVII, XVIII, XIX y XX, y de esta última hasta la XXIX. Se da el combate entre Nacho y Ramsés, con notable ventaja inicial del segundo (XVI); Ramsés le quita su máscara a Nacho, con una saña típica de luchador *rudo* y para humillarlo (XVII), y al final la victoria de Nacho se debe a la visión de Encarnación y los niños del orfanato, que despiertan en él el poder mágico de los huevos de águila y que lo hace planear sobre Ramsés como un águila al volar (XVIII). Esto puede considerarse como el único elemento maravilloso del filme, lo cual acerca a la cinta un tanto más al tipo de cuento analizado por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*. Nacho es declarado ganador del encuentro y recibe así el respeto y reconocimiento que fueron el motivo de su búsqueda para colmar su carencia (XIX). La función XX o el regreso del héroe

a su hogar se da implícitamente, ya que en la siguiente y última escena Nacho va con Steven, Encarnación y los huérfanos de excursión a Monte Albán, por lo que tuvo que ir primero al orfanato para recogerlos a todos (incluidos los frailes). Curiosamente, también hace su aparición una forma de la función XXIX, *transfiguración* (T), pues Nacho sale portando ropas nuevas, símbolo del inicio de su nueva vida.

Ahora y con relación a los personajes del cuento maravilloso y su presencia en el argumento de *Nacho Libre*, en el cuadro de abajo se pone, primero, el tipo de personaje de Propp en cuestión (héroe, agresor, princesa y demás); segundo, el equivalente de cada uno en el filme, y, tercero, las funciones que desempeña cada personaje de la película de acuerdo con las esferas de acción esbozadas por Propp en su libro:

<b>COMPARACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL CUENTO MARAVILLOSO Y LOS PERSONAJES DEL FILME <i>NACHO LIBRE</i></b>		
<b>PERSONAJE DEL CUENTO MARAVILLOSO</b>	<b>PERSONAJE DE NACHO LIBRE</b>	<b>FUNCIONES</b>
Agresor	Ramsés	- Combate (H) - Marca (I) - Derrota del agresor (J)
Donante	Emperador	- Preparación para la transmisión del objeto mágico (D) - Puesta del objeto mágico a disposición del héroe (F)
Auxiliar	Huevos de águila, Steven	- Desplazamiento del héroe en el espacio (G) - Reparación de la carencia (K)
Princesa y su padre	Encarnación	-
Mandatario	-	-

Héroe	Nacho	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carencia (a)</li> <li>- Momento de transición (B)</li> <li>- Principio de la acción contraria (C)</li> <li>- Partida (†)</li> <li>- Reacción ante las exigencias del donante (E)</li> <li>- Recepción del objeto mágico (F)</li> <li>- Reparación de la carencia (K)</li> <li>- Vuelta de la búsqueda (↓)</li> <li>- Transfiguración (T)</li> </ul>
Falso héroe	-	-

Este estudio de los personajes de *Nacho Libre* a partir de las características de los personajes de los cuentos maravillosos arroja resultados interesantes. En principio, si se observa la primera esfera de acción, que es la del agresor, en el filme Ramsés abarca solo dos funciones de cuatro que corresponden a esta esfera y, además, se le agrega una: la marca infligida al héroe (I), que originalmente pertenece a la esfera de acción de la princesa. Al respecto, se aprecia cómo ninguna función es ejecutada por la que sería la princesa en *Nacho Libre*, o sea la hermana Encarnación; de ella solo sabemos que es el otro objeto de deseo del protagonista, pero no lleva a cabo ninguna función, ni siquiera la XXXI o *matrimonio* (W), puesto que el final deja sin resolver la posibilidad de que ella y Nacho terminaran juntos como pareja.

Por lo que respecta a la esfera de acción del donante, en otras palabras el Emperador, sí se respetan las dos funciones atribuidas a este personaje en los cuentos, por lo que la omisión de sus acciones en la versión final de la

historia se echa de menos en el caso de un análisis como el del presente trabajo de investigación. Sobre el auxiliar, su esfera de acción está dividida entre Steven y el huevo de águila mágico, ya que el primero es el encargado de transportar en el espacio al héroe protagonista del desierto a la arena de lucha, mientras que el objeto mágico constituye una razón implícita para la victoria de Nacho sobre el villano, que implica la resolución de su carencia personal. En el filme no existen, en un modo proppiano, ni mandatario ni falso héroe.

Las formas de aparición dentro del curso de la acción de cada personaje en general se respetan. Ramsés aparece de forma importante tanto al inicio como al final, el Emperador aparece no en un bosque, pero sí en un páramo semidesértico, donde tiene su hogar; el objeto mágico se manifiesta efectivamente bajo alguna de las múltiples formas de aparición que puede tener en los cuentos maravillosos. Nacho, Encarnación y Steven/Esqueleto aparecen al principio de la trama, antes de que se anude la intriga (recuérdese que Steven también es un auxiliar, aunque si bien no es mágico, cumple con este rol desde el enfoque de la metodología de la *Morfología del cuento*).

## CONCLUSIONES

Luego del análisis efectuado a la cinta *Nacho Libre* (2006), del director estadounidense Jared Hess, con base en la teoría narrativa del cuento maravilloso ruso creada por el folclorista soviético Vladimir Propp (1895-1970), se concluye, en primera instancia, que es posible estudiar la historia y los personajes del filme en cuestión con dicha teoría narrativa; sin embargo, esto no puede realizarse con el mismo nivel de precisión como el que sí tendría una aplicación en torno a un cuento del tipo que estudió el autor en su libro.

En la identificación propiamente hecha de las funciones en *Nacho Libre* faltaron poco más de la mitad de ellas; pero, a pesar de esto, sí se pudieron encontrar aquellas que el mismo Propp consideraba que son fundamentales para anudar la intriga y mantener al espectador en espera de saber cómo va a resolver su carencia el héroe de esta historia. Se habla sobre todo del grupo de funciones  $aBC\uparrow$ : *carencia-momento de transición-principio de la acción-partida*; no hay como tal una función *A* porque no hay una fechoría que desate el deseo de reparación del daño por parte del héroe, con lo cual se anulan la mayoría de funciones pertenecientes al momento previo al acontecimiento de la fechoría, ya que no hay un villano o agresor en el mismo sentido de los que abundan en los cuentos de hadas tradicionales.

La historia representada en el film constituye una sola secuencia de acciones, en la cual no se incluyen otros acontecimientos que no estén

directamente vinculados a la historia del protagonista en su búsqueda por solucionar su carencia individual. En conclusión, el esquema funcional y narrativo de *Nacho Libre* se propone que sea según la siguiente fórmula:

$$[\beta^2] \alpha B^3 C \uparrow \{D^1 E^1 F^2\}_7 G^3 H^1 I^3 J^1 K^4 \downarrow T^3$$

Con la formulación del esquema narrativo, tal como lo propone Vladimir Propp en el capítulo IX de *Morfología del cuento*, es más sencillo visualizar las características estructurales comunes entre varios relatos diferentes, al momento de comparar varios de ellos para un estudio particular.

Desde otro de los ángulos abordados en este trabajo, se descubrió, tras comparar varias fuentes académicas que hablan acerca de la comedia y la parodia, tanto desde enfoques literarios como cinematográficos, que *Nacho Libre* puede considerarse como una comedia; pero también se descubrió, al profundizar más en las características hipertextuales del filme, que apuntan a un hipotexto dentro del género cinematográfico conocido como *cine de luchadores*, que esta producción audiovisual encaja mejor dentro del subgénero denominado parodia, que consiste en agarrar las cualidades más sobresalientes de un texto y crear con ellas otro nuevo en el que se acentúen estas de manera ridícula para provocar la risa del auditorio.

Lo cómico es la forma que tiene la parodia de crear una réplica del objeto del que se burla para reconocer, implícitamente, que este es relevante y provoca admiración y respeto a nivel social. Los personajes y las acciones que se muestran en *Nacho Libre* son una parodia de las películas del Santo, Blue

Demon, Tormenta y demás luchadores de la era dorada del cine mexicano de la lucha libre, y su existencia avala la importancia y repercusión en la sociedad no solo mexicana, sino mundial, del deporte-espectáculo considerado hoy como patrimonio cultural intangible de la Ciudad de México<sup>73</sup>.

Respecto a las relaciones de la obra principal de Propp con la teoría literaria estructuralista, por un lado, y con la teoría narrativa del cine, por el otro, se ha visto cómo la *Morfología del cuento* influyó sobremanera en la obra respectiva de especialistas y críticos como Claude Lévi-Strauss, Algirdas Julien Greimas y Claude Bremond, quienes reconocieron en el destacado profesor de folclore ruso a un pionero del análisis estructural del relato literario y tomaron su trabajo como base para diseñar sus propios modelos de análisis narrativo. Empero, estos avances ostentan un alcance práctico mucho mayor que el que podía ofrecer el esquema funcional del cuento maravilloso creado por Propp, limitado solo a este subgénero del cuento, por lo que pudo haber resultado sorprendente que, en la misma era de los setenta, aparecieran intentos de aplicación de este esquema a otros géneros discursivos, de los que, en esta investigación, se han destacado algunos que se efectuaron tomando al cine clásico estadounidense como objeto de estudio.

Al respecto, se mencionaron los comentarios de Jacques Aumont y Michel Marie a estudios particulares que escritores como John Fell y Peter Wollen crearon a partir del empleo de la teoría de Propp en películas como *Río Bravo*, *La ley del hampa* y *El beso mortal*, así como *Intriga internacional* (de A.

---

<sup>73</sup> Gobierno de la Ciudad de México, "Declaran a la Lucha Libre Mexicana como Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México", en *Secretaría de Cultura: Noticias*, 21 de julio del 2018. Disponible en: <<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0667-18>>.

Hitchcock). Aumont y Marie destacan de estos trabajos aquello de que estuvieron entre los primeros que fueron relevantes acerca de la posible relación entre Propp y el cine, y si bien se les señalaron varios defectos por sus resultados (como el que se tomaron varias libertades interpretativas del modelo para hacerlo encajar en la trama de las películas seleccionadas, las cuales carecen de elementos fantásticos, como en los cuentos maravillosos), los autores señalan que la aproximación al texto narrativo cinematográfico a través del análisis de las funciones y personajes mediante las ideas no solo de Propp, sino de Greimas, Barthes, Genette y Bremond no es del todo un despropósito sin salida. Abordar la cinematografía desde una clave estructuralista tiene la virtud de ser un procedimiento válido hasta la actualidad por sus términos aún vigentes, como *función*, *actante* e *indicios*, entre otros, y tiene un fuerte sentido didáctico: “Un análisis actancial o ‘funcional’ de una secuencia (o de una parte más extensa del film) puede igualmente revelarse muy ilustrativa”<sup>74</sup>.

Además, en otras obras consultadas, como la de Robert Stam *et al.*, se comparte asimismo esta idea bajo el juicio de que, pese al pronóstico negativo que suele mostrar la eficacia teórica de la aplicación directa del análisis funcional proppiano al cine de la *mass media*, no se puede dejar de destacar que “el método de Propp proporcionó el contexto y los cimientos para la investigación de la gramática de la trama en el cine, justo como lo hizo para la literatura”<sup>75</sup>, debido a lo cual no dejan de tener peso los intentos de disección

---

<sup>74</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (3.<sup>a</sup> ed.), Barcelona, Paidós, 1990, p. 149.

<sup>75</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 104.

de la trama (en otros términos, análisis morfológico de la narración) del texto fílmico a través de las ideas plasmadas en la *Morfología del cuento*.

En definitiva, el proceso indagatorio llevado a cabo en este trabajo intitulado *Personajes y funciones narrativas del filme Nacho Libre con base en la Morfología del cuento de Vladimir Propp* mostró que se pueden identificar esos elementos en el filme en cuestión a partir de la metodología seleccionada, lo que también abre un amplio horizonte para el estrechamiento de los lazos interdiscursivos entre la literatura y el cine.

Como última palabra, se cree con certeza que los hallazgos de esta investigación tienen posibilidades de ayudar a futuros investigadores dentro del rubro de la interdiscursividad narrativa entre cine y literatura, pues su aportación principal es construir un puente común entre teoría literaria y teoría cinematográfica, que en efecto existe y no puede ser negado porque contravendría la realidad de la praxis analítica. Se reitera por enésima vez que el método de las 31 funciones de Propp sirve sobre todo como ejercicio de estudio estructural de la obra narrativa tanto literaria como del cine. Hasta aquí se ha esbozado un modelo de investigación interdiscursiva que puede servir de ejemplo a quien sea que esté interesado en los innegables lazos que unen a la literatura con el cine.

## FUENTES

### 1. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2004.
- Aumont, Jaques y Marie, Michel, *Análisis del fim* (3.<sup>a</sup> ed.), Barcelona, Paidós, 1990.
- Aviña, Rafael, “Primera caída: muerte súbita: el arranque de un género en permanente estado de delirio”, en Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores* (2.<sup>a</sup> ed.), México, UNAM, 2013.
- Ayuso de Vicente, María Victoria; García Gallarín, Consuelo y Solano Santos, Sagrario, *Diccionario de términos literarios* (2.<sup>a</sup> ed.), Madrid, Akal, 1997.
- Barrera Sánchez, Óscar, *¡Santo, Santo, Santo! Cultura popular, cine y lucha libre, el caso de 8 películas de Santo el Enmascarado de Plata (1962-1973)* (tesis de licenciatura), México, UNAM-FCPyS, 2003.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética* (8.<sup>a</sup> ed.), México, Porrúa, 2003.
- Bremond, Claude, “El mensaje narrativo”, en Roland Barthes, *La semiología* (3.<sup>a</sup> ed.), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 71-104.
- Criollo, Raúl, “*Nacho Libre*”, en Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores* (2.<sup>a</sup> ed.), México, UNAM, 2013.
- Forrester, Sibelan, *The Russian folktale by Vladimir Yakovlevich Propp*, Detroit, Wayne State University Press, 2012. Consultado en <<https://es.1lib.mx/book/2724504/1149cd>>.
- Greimas, A. J, *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971.
- Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004.
- Mélétinski, Evguéni, “El estudio estructural y tipológico del cuento”, en Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, pp. 221-275.

- Murphy, Terence Patrick, *From Fairy Tale to Film Screenplay: Working with Plot Genotypes*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015. Consultado en <<https://es.b-ok.lat/book/2667633/6c2034>>.
- Lévi-Strauss, Claude, "Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp", en Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, Anatoly Liberman (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 167-189. Consultado en <<https://es.1lib.mx/book/1068356/863a1c>>.
- Pacheco, José Emilio, *El principio del placer*, México, Joaquín Mortiz, 1987.
- Propp, Vladimir, *Morfología della fiaba: con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica del autore*, Gian Luigi Bravo (ed.), Torino, Giuglio Einaudi, 1966. Consultado en <<https://es.1lib.mx/book/18229770/dd85d3>>.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985.
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel, 2003.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Villoro, Juan, "Haz el bien sin mirar a la rubia", en Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre!: historia ilustrada del cine de luchadores* (2.<sup>a</sup> ed.), México, UNAM, 2013.

## 2. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Beatie, Bruce A., "'Romances Tradicionales' and Spanish Traditional Ballads: Menéndez Pidal vs. Vladimir Propp", en *Journal of the Folklore Institute*, vol. 13, núm. 1 (1976), pp. 37-55. Consultado en <<https://www.jstor.org/stable/3813813>>.
- Bravo, Juan, "El cine de luchadores mexicano", en *Círculo Andaluz de Tebeos*, núm. 27 (2016), pp. 89-128. Consultado en <[https://revista.tebeosfera.com/documentos/el\\_cine\\_de\\_luchadores\\_mexicano.html](https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_cine_de_luchadores_mexicano.html)>.
- Fell, John L., "Vladimir Propp in Hollywood", en *Film Quarterly*, vo. 30, núm. 3 (1977), pp. 19-28. Consultado en <<http://www.jstor.org/stable/1211770>>.

- García Rodríguez, María José, “De la parodia como intergénero”, en *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, núm. 28 (2015), pp. 1-26. Consultado en <[www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/35](http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/35)>.
- Levin, Isidor, “Vladimir Propp: an evaluation on his seventieth birthday”, en *Journal of the Folklore Institute*, vol. 4, núm. 1 (1967), Indiana University Press, pp. 32-46. Consultado en <<https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.2307/3813911>>.
- Phindane, P., “The Structural Analysis of Sesotho Folktales: Propp's Approach”, en *Southern African Journal for Folklore Studies*, vol. 24, núm. 2 (2014), pp. 122-133. Consultado en <<https://doi.org/10.25159/1016-8427/1612>>.
- Ramos Ramos, María Rocío, “Estudio crítico de la parodia y la revalorización del término”, en *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, núm. 42 (2022), pp. 1-24. Consultado en <[www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/49](http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/49)>.
- San José de la Rosa, Cristina, “Estructuralismo de Propp en los periodistas héroes y villanos del cine español”, en *Vivat Academia: Revista de Comunicación*, núm. 154 (2021), pp. 245-262. Consultado en <<http://doi.org/10.15178/va.2021.154.e1350>>.

### 3. FUENTES VIRTUALES

- Gobierno de la Ciudad de México, “Declaran a la Lucha Libre Mexicana como Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México”, en *Secretaría de Cultura: Noticias*, 21 de julio del 2018. Disponible en: <<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0667-18>>.
- SunDawn, “Jared and Jerusha Hess”, en *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Estados Unidos, 9 de octubre del 2022. Consultado en: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Jared\\_and\\_Jerusha\\_Hess](https://en.wikipedia.org/wiki/Jared_and_Jerusha_Hess)>.

### 4. FUENTES FILMOGRÁFICAS

- Hess, Jared (dir.), *Nacho Libre*, Estados Unidos, Paramount Pictures/Nickelodeon Movies/Black & White, 2006.